

CONGRESO INTERNACIONAL

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

8-9 OCTUBRE 2013



EL SURREALISMO Y EL SUEÑO

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen

ÍNDICE

6	Vivir es soñar. El surrealismo y el sueño José Jiménez
25	Filosofía surrealista del sueño Georges Sebbag
35	Una ola de sueños Dawn Ades
48	Los sueños maravillosos en Remedios Varo: un onirismo prodigioso Fernando Martín
79	Joan Miró. Soñar despierto Rosa Maria Malet
93	Cine, el burdel de los sueños Agustín Sánchez Vidal
115	Los sueños del masturbador dormido Lucía García de Carpi
131	El sueño como metáfora. La producción de lo imaginario en el surrealismo Bernardo Pinto de Almeida
147	Sueños paralelos Fernando Castro Borrego
167	André Breton y el objeto soñado Emmanuel Guigon
175	Sueños, coincidencias y premoniciones: presencia de algunas lógicas surrealistas en el arte contemporáneo Anna Dezeuze

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO

La exposición *El surrealismo y el sueño* suponía adentrarse en un territorio nunca antes recorrido: el de la representación plástica del sueño en el surrealismo. La presentación en las salas del Museo Thyssen-Bornemisza, entre el 8 de octubre de 2013 y el 12 de enero de 2014, de 163 magníficas piezas, con todas las variantes expresivas, técnicas y soportes, junto a siete vídeo-instalaciones con fragmentos de películas o películas de corta duración, permitió apreciar por primera vez con la suficiente consistencia y amplitud la extraordinaria relevancia de las concepciones surrealistas del sueño en la plasmación de un universo plástico que hoy, actualmente, está más vivo y presente que nunca en los diversos canales de transmisión cultural y fijación de experiencias de nuestra época.

El surrealismo no es, únicamente, “otro” movimiento artístico, sino también algo más. Es una actitud ante la vida, cuya raíz es la demanda de libertad, la voluntad de ampliar los planos de experiencia de la mente y de realización del deseo. Esa demanda de libertad está más viva que nunca en estos tiempos de crisis global generalizada, en los que podemos apreciar tantos paralelismos con el periodo histórico de entreguerras y la profundísima crisis que atravessaban las sociedades europeas cuando el surrealismo aparece en escena.

Por eso es tan importante esta muestra, y que un gran museo de arte la acoja en sus salas, atendiendo así a su misión prioritaria de transmitir conocimiento y educación a los públicos: necesitamos poder *soñar* con la existencia de mundos alternativos, que están en este, con la posibilidad de construir *otros* modos de vida, que más allá de la violencia, la injusticia y la opresión, permitan un ejercicio pleno de la libertad y la realización humanas.

Junto a la cuidadísima presentación de las obras en las salas del Museo, el proyecto de *El surrealismo y el sueño* pudo contar con otras tres piezas complementarias y asimismo indispensables: el *catálogo* de la muestra, un *curso* sobre el surrealismo y un *congreso internacional*, cuyas actas con los textos revisados por los ponentes que intervinieron en el mismo ponemos ahora a disposición de todos los públicos interesados.

Teniendo en cuenta las destacadas personalidades en el ámbito de la crítica, la museología y la teoría del arte contemporáneo que aceptaron intervenir en el congreso, cabía tener las máximas expectativas ante la riqueza de los resultados. Así fue. Las sesiones del mismo permitieron apreciar, en sus registros y modulaciones plurales, planteamientos y elaboraciones teóricas que suponen importantísimas aportaciones en el campo de estudio propuesto, ahora recogidos en una muy cuidada edición que articula textos e imágenes, y que queda a disposición de los públicos plurales de nuestro tiempo.

Quiero manifestar por ello, en primer lugar, mi profundo agradecimiento a todos los ponentes en el congreso por el esfuerzo y la autoexigencia con los que abordaron sus intervenciones, como puede apreciarse en los resultados de alta excelencia intelectual registrados en estas *Actas*.

Y, claro está, este agradecimiento ha de hacerse extensivo al Museo Thyssen-Bornemisza por haber hecho viable la realización de un proyecto de tanta complejidad y exigencia. Agradecimiento a todos los que trabajan en el Museo, y de un modo especial a su director artístico, Guillermo Solana, y en este caso concreto al Departamento de Educación, particularmente a su directora, Ana Moreno, y a Leticia de Cos, quien de un modo tan competente realizó el complejo trabajo de coordinación del congreso, y a todos los que forman parte del Departamento de Publicaciones.

Estas *Actas* permiten, a través de la lectura de los textos y de la visión de las imágenes, seguir ampliando el territorio humano de los sueños. Algo a lo que no podemos renunciar: *vivir es soñar*.

José Jiménez

Madrid, 25 de marzo de 2014

EL SUR REAL ISMO Y EL SUEÑO

CONGRESO

DIRECTOR

José Jiménez

COORDINACIÓN

Ana Moreno

AYUDANTE COORDINACIÓN

Leticia de Cos

PONENTES

Dawn Ades

Fernando Castro Borrego

Anna Dezeuze

Lucía García de Carpi

Emmanuel Guigon

José Jiménez

Rosa Maria Malet

Fernando Martín

Bernardo Pinto de Almeida

Agustín Sánchez Vidal

Georges Sebbag

ACTAS

EDICIÓN

Museo Thyssen-Bornemisza

COORDINACIÓN EDITORIAL

Ana Moreno y Leticia de Cos

EDICIÓN DE TEXTOS

Departamento de Publicaciones del

Museo Thyssen-Bornemisza

Ana Cela

Catali Garrigues

Ángela Villaverde

Carmen Hevia

TRADUCCIÓN

Polisemia

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Leona

IMÁGENES

Archivo fotográfico del Museo

Thyssen-Bornemisza

IMAGEN DE PORTADA

Raoul Ubac, *La habitación*, 1938. Fotografía, gelatina de plata, copia de época, 53,8 x 75 cm. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/ Centre de création industrielle



CONGRESO INTERNACIONAL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO 8-9 OCTUBRE 2013

Vivir es soñar. El surrealismo y el sueño

José Jiménez

CATEDRÁTICO DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen



[FIG. 1] Max Ernst, *Sueños y alucinaciones*, 1926. Collage, 29,7 x 25,4 cm. Musée Unterlinden, Colmar

[PÁGINA ANTERIOR, DETALLE] Claude Cahun y Marcel Moore, *Confesiones sin valor*, 1929-1930. Fotomontaje, gelatina de plata, copia de época, 39 x 26 cm. Colección privada

Quiero comenzar mi intervención recordando unos versos de William Shakespeare en *La tempestad* que durante años y años han girado, yendo y viniendo, en mi memoria. En el Acto Cuarto, Escena Primera, de esa pieza dramática y lírica que nos conduce directamente a la pregunta sobre *¿qué somos?*, a través de un contraste de espejos con *el otro* y *lo otro*, lo no humano, Próspero afirma: “Estamos hechos de la misma materia que los sueños, y nuestra corta vida es una pausa entre dos noches” [*We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep*]¹. Muy lejos en el tiempo, en 1924, el año 1 de la “era surrealista”, esos versos luminosos que brotan de una sensibilidad barroca, y tan próximos en su sentido e intención a lo que Pedro Calderón de la Barca formuló en *La vida es sueño* (1635), anticipan lo que el surrealismo situaría como componente central de sus propuestas poéticas y conceptuales: *el sueño, los sueños, son una dimensión fundamental de la vida humana*.

Aprovecho esta ocasión para sugerirles *una mirada cómplice*, en la que podemos advertir el eco, la reverberación, de los versos de Shakespeare que acabo de recordar en un *collage* de Max Ernst [FIG. 1], afortunadamente presente en nuestra exposición. Se trata de una obra de pequeño formato, pero si nos acercamos lo suficiente podemos leer en ella una dedicatoria de Louis Aragon, a quien debió pertenecer, a una mujer: Sandra, que en otro tiempo, dice Aragon, sin que ella lo supiera, no le dejaba dormir. Y casi en el centro del *collage*, tras el dibujo de dos líneas que forman un eje y otra vertical que apunta en flecha hacia abajo, advertimos el recorte pegado de un papel impreso que, en tres líneas, reproducen los versos de Shakespeare en *La tempestad* que acabo de recordar.

Shakespeare y Calderón son, en todo caso, ejemplos de algo que debemos tener muy presente: la atención y el reconocimiento de la importancia del sueño se remonta a épocas inmemoriales y se manifiesta, de maneras muy diversas, *en todas las culturas humanas*. Pero el signo distintivo, lo que imprime un carácter específico a la consideración surrealista del sueño, es que en ella lo onírico se sitúa definitivamente en un plano antropológico, como uno más de los ámbitos de experiencia de la vida. El sueño deja así de ser visto como un ámbito de resonancia de dimensiones transcendentales o sobrenaturales. El sueño forma parte de la vida humana. Vivir es soñar.

1 Shakespeare (1611) 1975, pp. 226-227.



[FIG. 2] Max Ernst, *Nada de ello sabrán los hombres*, 1923. Óleo sobre lienzo, 80,3 x 63,8 cm. Tate, Londres

El surrealismo, que no es meramente “un movimiento artístico” más, sino *una actitud ante la vida*, transmite una afirmación intensa de la libertad, la esperanza de una vida humana de plenitud, la utopía de una mente dueña de todas sus posibilidades. En ese sentido, la invocación surrealista del sueño debe entenderse, ante todo, como la manifestación de una revuelta contra la aceptación “realista” de un mundo “mal hecho”, contra una actitud de aceptación resignada del dolor y el sufrimiento. Transmite una utopía de liberación plena de la mente, el sueño de la libertad sin límites. Eso sí, lo mismo que la utopía, cuyo máximo valor está en saber que *su núcleo fundamental reside en lo que niega*, en el cuestionamiento de un estado de cosas existente, así como en *la consciencia de que siempre puede frustrarse*, los sueños son *inverificables*. No hay manera de someterlos a una contrastación. Solo se pueden compartir como *palabra* o *visión del otro*, como aceptación en la confianza a partir de percepciones propias más o menos similares.

En este punto, me parece de gran interés recordar aquí algunos paralelismos entre la invocación surrealista del sueño y los planteamientos filosóficos de Ernst Bloch, el gran pensador de la utopía, cuya obra he recorrido en diversos momentos de mi trayectoria. En estos momentos de incertidumbre y zozobra profundas a escala global, el sentido crítico de la utopía es más necesario que nunca.

Desde su primera gran obra, *Geist der Utopie* [*Espíritu de la utopía*] (1918), y a lo largo de todo su itinerario filosófico, Bloch despliega una crítica de Freud y su teoría psicoanalítica del inconsciente como reconstrucción del pasado, siempre hacia atrás, cuando, él dice, lo inconsciente es lo que no se ha llegado a experimentar, y por tanto no puede ser un hecho del pasado, sino del futuro. Se contrapondrían así en nosotros *lo ya-no-consciente* [*das Schon-Nicht-Bewusste*] y *lo-todavía-no-consciente* [*das Noch-Nicht-Bewusste*]. Es decir, Ernst Bloch concibe el inconsciente como anticipación de lo que todavía no es, de lo que todavía no ha llegado, como anticipación del futuro.

En el capítulo “Surrealismos pensantes” de su libro *Erbschaft dieser Zeit* [*Herencia de esta época*] escribe: “Muchas cosas se ven alrededor. Lo que cae en ruinas es muy coloreado. Grita, sueña, vira a derecha y a izquierda al mismo tiempo. No sale del vacío, pero eso lo vuelve grotesco. Dificulta incluso la huida que quiere volver atrás”². Y después, comentando *Einbahnstrasse* [*Calle de dirección única*] (1928), el hermoso libro de Walter Benjamin intensamente impregnado de surrealismo, observa: “La calle de sueño a flor de piel, con tiendas en las que se fija el gusto de la época, y mansiones en las que se condensan los contenidos variados de ésta –tal es, o podría ser, el paisaje de esta tentativa”³. Una tentativa que caracteriza, en términos generales, como “la forma de la revista en la filosofía”: revista “ilustrada”, se entiende,

² Bloch (1935) 1985, p. 367.

³ *Ibid.*, pp. 370-371.



[FIG. 3] Max Ernst, *Después de mí, el sueño*, 1958. Óleo sobre lienzo, 130 x 89 cm. Centre Pompidou, París, Francia. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, en depósito en el Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, Estrasburgo

acorde con la necesidad de visualización de los nuevos, entonces, territorios urbanos como escenario de la vida y la cultura. Y como conclusión: “La filosofía surrealista es ejemplar en tanto que pulido y montaje de fragmentos, pero esos fragmentos quedan inalterados, en una gran multiplicidad y sin lazos entre ellos. Esta filosofía es fundamental como montaje que colabora a la construcción de verdaderas hileras de calles, de tal manera que el fragmento, y no la intención, muera por la verdad y sirva de provecho para la realidad. Las calles de dirección única tienen, ellas también, una meta”⁴.

Como podrá apreciarse, la escritura de Bloch, con una intensa voluntad de estilo, y asentada –también ella– en la articulación y montaje de fragmentos, muestra una gran empatía no solo con Benjamin sino igualmente con el surrealismo como expresión de la sensibilidad de la época. A pesar de los contrastes, y de los indudables matices diferenciales, la revuelta surrealista se introducía así, a través de Benjamin y Bloch, entre otros, en el horizonte de la filosofía alemana. No resulta extraña, pues, la atención que ambos pensadores prestan al sueño. En el caso de Walter Benjamin, solo en un tiempo relativamente reciente se ha llamado la atención sobre este aspecto, primero con la edición y estudio en torno a su breve texto de 1925 “Onirokitsch: glosa sobre el surrealismo”⁵, y después, ya mucho más cerca, con la recopilación en un volumen de sus relatos de sueños y reflexiones teóricas acerca de la cuestión⁶.

Volvamos a Bloch. Como ya he indicado, la concepción de lo inconsciente volcado hacia el futuro, en polémica con Freud, y la atención al significado del sueño, están presentes en su obra desde los inicios. Pero la mejor síntesis de la relación entre el sueño y el arte y los puntos de mayor proximidad a la sensibilidad surrealista los podemos encontrar en su gran obra de madurez: *Das Prinzip Hoffnung* [*El principio esperanza*] (1959).

Si los surrealistas reivindican la continuidad entre el estado de sueño y el estado de vigilia, Bloch llama la atención sobre la importancia del *soñar despierto*, de los sueños diurnos, de la ensoñación. El sueño no puede reducirse al régimen nocturno. Bloch⁷ subraya la amplia *gama del sueño diurno*, que en su proyección más intensa llega hasta “la conformación artística”: “su gama abarca desde el sueño despierto pueril, cómodo, tosco, escapista, equívoco y paralizante, hasta el sueño responsable, el que penetra aguda y activamente en la cosa, y el que llega a la conformación artística”.

En su comparación y distinción del sueño nocturno y el sueño diurno, señala cuatro rasgos fundamentales de este último:

⁴ *Ibid.*, p. 371.

⁵ Ibarlucía (1977) 1998.

⁶ Benjamin (2008) 2011.

⁷ Bloch (1959) 1977-1980, vol. I, p. 74.



[FIG. 4] Max Ernst, *Treinta y tres muchachas salen a cazar la mariposa blanca*, 1958. Óleo sobre lienzo, 137 x 107 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



[FIG. 5] Max Ernst, *El mundo de los ingenuos*, 1965. Óleo y pastel sobre lienzo, 116,5 x 89,5 cm. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle



[FIG. 6] Nadja: Léona Delcourt, *El sueño del gato*, 1926. Grafito y lápiz de color sobre papeles recortados y pegados sobre papel negro, 23 x 13,7 cm. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle



[FIG. 7] Claude Cahun y Marcel Moore, *Confesiones sin valor*: Lámina I, 1929-1930. Fotomontaje, gelatina de plata, copia de época, 39 x 26 cm. Colección privada

1) “no ser oprimente”: “El sueño está a nuestra disposición; el yo se dispone a un viaje hacia lo desconocido o lo detiene cuando quiere”⁸.

2) el yo “no se encuentra tan debilitado”: “La distensión del yo en el sueño nocturno es solo sumersión, mientras que en el sueño diurno es ascensión con el vuelo de la pasión”⁹.

3) tiene una “mayor amplitud humana”: “Es la amplitud humana lo que los diferencia. El que duerme se encuentra a solas con sus tesoros, mientras que el ego del ilusionado puede referirse a otros”¹⁰.

4) y, finalmente, “sabe no renunciar”: “El sueño despierto, es decir, abierto, sabe no ser renunciador. Rechaza el hartazgo ficticio y también el espiritualizar los deseos”¹¹.

Con su concepción exclusivamente retrospectiva de la dinámica del psiquismo, a Freud se le cerraría –según Bloch¹²– el camino para comprender lo que es esencial al sueño diurno: “La rigurosidad de una imagen preliminar de lo posiblemente real”. Y este es un punto nuclear, pues el sueño diurno es, para Bloch, *una visualización de lo que todavía-no-es, pero puede llegar a ser*. Es decir, una plasmación de su concepción de la utopía, consideración no meramente fabuladora de la misma, sino crítica: *docta spes, esperanza sabia*, como la llama, consciente siempre de la posibilidad de su frustración o no realización. Subrayo, por mi parte, el término que he empleado, *visualización*, pues en él reside la expresión de la *potencia configuradora* que transita del sueño diurno a la obra artística como proyección de futuro. Señala Bloch¹³: “El arte recibe del sueño diurno este carácter utopizante, no como algo livianamente ornado, sino como algo que lleva también en sí renunciaciones, las cuales, si no superadas por el arte, no quedan tampoco por eso olvidadas, sino, más bien, abrazadas estrechamente por el gozo de la configuración futura. [...] Por virtud del sueño diurno lanzado hasta el final, también los hombres y las situaciones van impulsados hasta su término: la consecuencia, más aún, lo objetivamente posible, se hace así visible”. Y, en definitiva: “El sueño soñado despierto, con su ampliación del mundo, es [...] la presuposición de la obra artística realizada, y lo es como *el experimento más exactamente posible en la fantasía de la perfección*”¹⁴.

8 *Ibid.*, p. 75.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 79.

11 *Ibid.*, p. 83.

12 *Ibid.*, p. 84.

13 *Ibid.*, p. 82.

14 *Ibid.*, p. 82.



[FIG. 8] Salvador Dalí, *El hombre invisible*, 1929-1932. Óleo sobre lienzo, 140 x 81 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

En todo caso, Bloch¹⁵ indica que el que los sueños diurnos y nocturnos sean diferentes no supone que entre ellos no haya relación: “El que dos cosas sean diferentes no quiere decir que no haya relación entre ellas. Entre los estratos del soñador y de la ensoñación hay, a veces, un intercambio”. El tránsito entre el día y la noche, entre Minerva y Hécate, en la concepción surrealista del sueño sería, para Bloch¹⁶, precisamente su gran diferencia en este punto respecto al romanticismo: “Más esencial en el surrealismo es la combinación fundamental de Hécate y Minerva, la imagen visionaria montada con toda una serie de jirones y derrumbamientos. Aquí radica precisamente la diferencia respecto al romanticismo como época de la Restauración: en el romanticismo el sueño diurno se hallaba inserto fundamentalmente en líneas nocturnas, sin fosforecer”.

El surrealismo, inscrito en cambio en “la época del derrumbe”, de esa gran crisis-transformación social, política y cultural que tantos puntos de correspondencia tiene con nuestro presente, entrecruza constantemente noche y día, dando así una plena consistencia, aunque matizada por el humor y la ironía, a lo que visualizamos en el sueño. Escribe Bloch¹⁷: “Cavernas primitivas con gritos inarticulados y palabreo histérico se conjuran en fantasías diurnas y se abisman de nuevo; y surge así un constante entrecruzamiento de fantasmagoría nocturna y proyecto. Correspondiendo a la época del derrumbamiento, a la que él mismo pertenece, en el surrealismo –como ocurre siempre en la repentina unión de lo incompatible– no falta, por eso, el chiste; un chiste a veces impertinente, que desenmascara lo artificioso de la construcción, o que es, incluso, una de las pequeñas adaptaciones; y en la casa de los sueños, con todas sus dobles extravagancias, se constituye una atmósfera cómoda”. Hasta aquí Bloch. Sigamos ahora avanzando en nuestra argumentación.

Lo mismo que la emergencia del romanticismo supuso a lo largo de la primera mitad del siglo XIX un cambio profundo e irreversible de la sensibilidad en toda Europa, el despliegue del surrealismo en el siglo XX influyó en una transformación de carácter similar, impregnando todos los ámbitos de vida, experiencia y comunicación de las sociedades urbanas. Algo que se hace aún más intenso en estos tiempos de globalización, y que explica en buena medida la creciente *actualidad* del surrealismo. La misma palabra: *surrealismo*, *surreal*, *surrealista*, se ha incorporado a los usos comunes, e incluso coloquiales, del lenguaje. Aunque no dejen de darse giros impropios o distorsionados, una grandísima parte de los seres humanos en nuestro tiempo saben modular, y modulan, no solo el término, sino también todas las variantes de despliegue del surrealismo. Y aunque hay también, en mi opinión, vías muertas, lastres, que probablemente tienen no poco que ver con los contextos de época, del tiempo histórico en el que el surrealismo brotó, como son, por ejemplo, los “coqueteos” con el espiritismo o la magia,

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 89-90.



[FIG. 9] Salvador Dalí, *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)*, 1931-1932. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



[FIG. 10] Salvador Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*, 1944. Óleo sobre tabla, 51 x 41 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



[FIG. 11] Antonin Artaud, *La execración del Padre-Madre*, abril de 1946. Lápiz y ceras sobre papel, 64,5 x 49 cm. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

su núcleo poético y conceptual supone un paso importante en la emancipación y enriquecimiento del psiquismo, de la interioridad humana.

En mi opinión, el elemento decisivo en esa dirección se cifra en la concepción surrealista de *la imagen*. En el *Manifiesto del surrealismo*, André Breton rechaza que las imágenes literarias “comporten el menor grado de premeditación”, y que la “aproximación” de “dos realidades lejanas” con las que estas se constituirían, según marcaba la preceptiva literaria desde Aristóteles, pudiera llevarse a cabo de forma voluntaria. La propuesta de Breton contiene dos elementos principales: 1) la imagen *no surge por una percepción consciente del espíritu* y 2) su valor está en función de *la belleza de la chispa que produce*: “Para empezar, digamos que el espíritu no ha percibido nada conscientemente. Contrariamente, de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace”¹⁸.

Breton va más allá de una comprensión simplemente retórica, o de teoría literaria, de lo que es la imagen. Y, en ese sentido, lo que me interesa subrayar es, sobre todo, la importancia para la cultura contemporánea de la apropiación del carácter inconsciente de las imágenes que Breton lleva a cabo, obviamente sin mantenerse en el marco de lo que *inconsciente* o *imagen* significan dentro de la teoría psicoanalítica. André Breton establecía un nexo entre el carácter inconsciente de la imagen y *la belleza de la chispa* que produce: con ello quiere decir que no hay control o intervención racional, de la consciencia, en la aparición de la imagen, pero a la vez también que su valor brota de algo tan inconcreto como esa “chispa” que no es, ella misma, sino otra imagen. ¿Qué quiere decir Breton? Pienso que la clave es la expresión completa, la belleza de la chispa, que nos remite, a la vez, a *una dimensión formal*, al espacio de la representación sensible donde se ha situado siempre en nuestra tradición cultural, desde la Grecia clásica, la categoría belleza y todos sus derivados, y a *la dimensión fortuita*, accidental, incontrolable, de la chispa.

Con ese planteamiento, el surrealismo ofrecía al hombre moderno una vía para apropiarse del amplísimo depósito de imágenes producidas por las distintas tradiciones culturales desde la noche de los tiempos, dándoles nueva vida en el presente, *en un registro a la vez formal y psíquico*, independientemente de sus contextos de origen. Entendiendo *imágenes* en un sentido antropológico, como representaciones sensibles que actúan como *formas simbólicas de conocimiento e identidad*, la fórmula que personalmente empleo, en mis libros y escritos, para caracterizar teóricamente *qué son las imágenes*. Esa vía a las imágenes abierta por el surrealismo es

¹⁸ Breton (1924) 1969, p. 58.



[FIG. 12] Ángeles Santos, *Alma que huye de un sueño*, 1930. Óleo sobre lienzo, 61 x 48 cm. Colección privada



[FIG. 13] Hans Bellmer, *Maqueta para Los juegos de la muñeca*, 1949. Una de la serie de 15 fotografías coloreadas a mano, gelatina de plata, copias de época, 14 x 14 cm (medidas variables) cada una. Colección David y Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, París



eminentemente *estética*, poética. Pero su importancia radica en el desbordamiento implícito de la concepción tradicional que limita los usos creativos de la imagen a los territorios de las distintas artes. La imagen surrealista dibuja un nuevo mapa de ejercicio de la libertad individual, posibilita un buceo, más o menos creativo, en las imágenes, *de todo ser humano*, sea este o no artista, a través de su encuentro *inconsciente y fortuito*. Como señala Octavio Paz¹⁹: “La máxima de Novalis: ‘*el hombre es imagen*’, la hace ya suya el surrealismo. Pero la recíproca también es verdadera: *la imagen encarna en el hombre*”.

Nada ha sido igual en la cultura de nuestro tiempo después de la irrupción del surrealismo *en la imagen*. El surrealismo ha sido, y en alguna medida todavía es, un catalizador, un impulsor, de un proceso de liberación del psiquismo y de expansión de lo sensible en el que ya no hay vuelta atrás. La exposición, *El surrealismo y el sueño*, pretende mostrar que esa huella, esa gran ola de transformación de la sensibilidad, tiene una de sus raíces más profundas en *la vinculación surrealista entre sueño e imagen*.

Obviamente, el planteamiento surrealista brota desde la poesía, y se ramifica en todos los ámbitos de la experiencia estética, articulándose también en el plano de la reflexión acerca de la dinámica y el funcionamiento del psiquismo humano. En la perspectiva abierta por el surrealismo, nada en el sueño vendría desde fuera de la vida, de la vida humana. Cruce del lenguaje y de la representación, de la puesta en escena, el sueño se concibe como un ámbito de materialización de *la imagen*, en continuidad psíquica con las experiencias del estado de vigilia. De este modo, la visión de la realidad se abre, se amplía, rompe *las fronteras de la noche*, establecidas por la razón y la consciencia.

Resulta evidente, como los propios surrealistas reconocen, que sus planteamientos tienen una relación directa con los planteamientos psicoanalíticos y con la teoría del sueño de Sigmund Freud. Sin embargo, como hace notar Sarane Alexandrian²⁰, “Nos contentamos con demasiada frecuencia con pensar que Breton se apoyó exclusivamente en Freud, y que quiso aplicar a los medios de expresión las lecciones del psicoanálisis. Al contrario, diversas enseñanzas fueron utilizadas y combinadas juntas, para formar en el origen los métodos surrealistas, no siendo el de Freud siempre predominante”. Además de esa combinación de otros elementos, en el caso concreto de Breton hay que recordar el carácter complejo, dual, a la vez de admiración y de antagonismo, de su relación con Freud.

¹⁹ Paz (1954) 1974, p. 31.

²⁰ Alexandrian 1974, p. 47.

[FIG. 14] Joan Miró, *Foto: Este es el color de mis sueños*, 1925. Óleo sobre lienzo, 96,5 x 129,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection



[FIG. 15] Joan Miró, *Mujer en la noche*, 1973. Acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona, donación de Pilar Juncosa de Miró



[FIG. 16] Joseph Cornell, *Burbuja de jabón azul*, 1949-1950. Construcción, 24,5 x 30,5 x 9,6 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



[FIG. 17] Dora Maar, *Piernas I*, c. 1935. Fotografía, gelatina de plata, copia de época, 23,4 x 22,5 cm. Colección Roger Thérond, Paris



[FIG. 18] Dora Maar, *Piernas II*, c. 1935. Fotografía, gelatina de plata, copia de época, 29 x 21,2 cm. Colección Roger Thérond, Paris



[FIG. 19] Yves Tanguy, *El geómetra de los sueños*, 1935. Óleo sobre lienzo, 54,6 x 45,7 cm. Colección privada



[FIG. 20] Victor Brauner, *Sonámbula*, 1940. Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm. Colección privada

La consideración surrealista del sueño tiene unos rasgos específicos que la diferencian de otros enfoques. Es verdad que, a partir de diversos antecedentes: la literatura romántica, la simbolista, y aportaciones específicas de la psiquiatría y la psicología en el siglo XIX, el impulso decisivo para los planteamientos y elaboraciones surrealistas en torno al sueño proviene de Sigmund Freud y de su gran obra *La interpretación de los sueños* (1900). Pero los surrealistas no se limitan a ser meros seguidores de Freud. Para ellos, el sueño es lo que podríamos llamar *la otra mitad de la vida*, un plano de experiencia diferente al de la vida consciente, cuyo conocimiento y liberación incide de modo especial en el enriquecimiento y ampliación del psiquismo, que constituye su objetivo principal. En el surrealismo, el sueño deja de ser considerado como un vacío, un mero agujero de la consciencia, para ser entendido como “el otro polo”, más o menos latente o no completamente explícito, del psiquismo. Lo “real” se amplía en lo “surreal”, cuya manifestación más consistente por su continuidad e intensidad sería *el sueño*.



[FIG. 21] Kay Sage, *La carta escondida*, 1943. Óleo sobre lienzo, 55,9 x 38,1 cm. The Fine Arts Museums of San Francisco, legado de Kay Sage Tanguy



[FIG. 22] René Magritte, *La prueba del sueño*, 1926. Óleo sobre lienzo, 65 x 75 cm. Museo del Territorio Biellese, Biella



[FIG. 23] René Magritte, *El arte de la conversación*, 1963. Óleo sobre lienzo, 46,4 x 38 cm. Colección privada

[FIG. 24] René Magritte, *La clave de los sueños*, 1952. Gouache sobre papel, 19,1 x 14,3 cm. Colección Timothy Baum, Nueva York



[FIG. 25] René Magritte, *El arte de la conversación I*, 1950. Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm. New Orleans Museum of Art, Nueva Orleans, donación de William H. Alexander





[FIG. 26] Leonora Carrington, *El templo de la palabra*, 1954. Óleo sobre lienzo y pan de oro, 100,5 x 80 cm. Colección privada, Estados Unidos

Es importante también destacar la importancia del carácter *visual* del sueño. Y, en relación con ello, no concebir de manera ingenua o reductiva la vía por la que el sueño se hace presente en el universo plástico surrealista. En este sentido, me parece fundamental tener presente el punto de vista de Max Ernst quien, con extraordinaria lucidez, en “¿Qué es el surrealismo?”, un texto escrito en 1934, rechaza la ingenua y tópica afirmación, demasiado habitual incluso hoy mismo, de que los artistas surrealistas “copian” sus sueños en sus obras. Representar plásticamente un sueño no significa sin más *copiarlo*, la utilización de los materiales oníricos en las artes demanda un proceso de *transcripción*, de *elaboración secundaria* de los mismos.

En la exposición, he intentado plasmar todas estas consideraciones teóricas con una atención y un cuidado especiales en la presentación espacial y visual de las obras. Y teniendo muy presente una consideración básica: las exposiciones de arte se hacen *para la gente*, son una *forma especialmente intensa de compartir conocimiento y placer estéticos*.

En lugar de una agrupación de las obras según los diferentes soportes, o de modo cronológico o historicista, algo completamente inadecuado al espíritu y los planteamientos surrealistas, estas se muestran con una *articulación temática*, que sigue un guión en el que el sueño se disemina en una serie plural de formas plásticas de manifestación. Articulación temática que se despliega en las siguientes secciones:

1. *Los que abrieron las vías (de los sueños)*. Antecedentes fundamentales, a modo de introducción.
2. *Yo es otro*. Variaciones y metamorfosis de la identidad.
3. *La conversación infinita*. El sueño es la superación de Babel: todas las lenguas hablan entre sí, todos los lenguajes son el mismo.
4. *Más allá del bien y del mal*. Un mundo donde no rigen ni la moral ni la razón.
5. *Donde todo es posible*. La omnipotencia, todo es posible en el sueño.
6. *El agudo brillo del deseo*. La pulsión de eros sin las censuras de la vida consciente.
7. *Paisajes de una tierra distinta*. Un universo alternativo que, sin embargo, forma parte de lo existente.
8. *Turbaciones irresistibles*. La pesadilla, la zozobra.



[FIG. 27] Toyen, *Mensaje del bosque*, 1936. Óleo sobre lienzo, 160 x 129,5 cm. Roy y Mary Cullen Collection, NY



[FIG. 28] André Masson, *El sueño de los eclesiásticos*, 1935-1936. Óleo sobre lienzo, 74 x 130 cm. Colección privada, Chicago



[FIG. 29] André Masson, *En la torre del sueño*, 1938. Óleo sobre lienzo, 81,3 x 100,3 cm. The Baltimore Museum of Art, Baltimore, legado de Saidie A. May

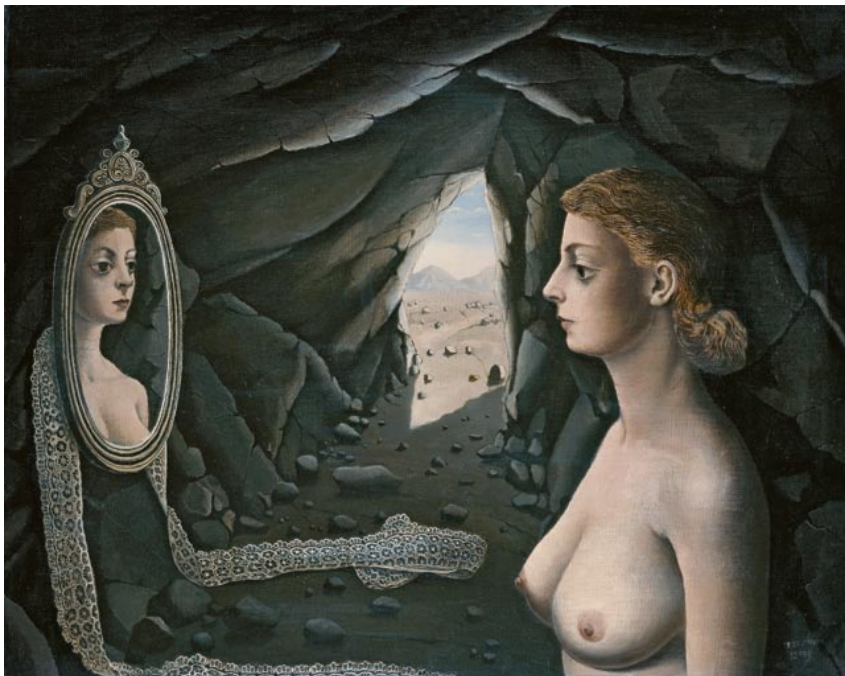


[FIG. 30] Dorothea Tanning, *Desnuda dormida*, 1954. Óleo sobre lienzo, 60 x 49,7 cm. Colección del Museum of Contemporary Art, Chicago, donación anónima

El itinerario de la muestra no es lineal, sino en *espiral*. Lo que he pretendido es dejar huellas, diseminar ecos, desplegar reverberaciones, que permitan a los visitantes encontrar pautas de contacto y reconocimiento de los diversos materiales artísticos y oníricos en distintos momentos espaciales y temporales de su visita. Todo se agita y brilla en el interior, y fluye luego, según espero, en los surcos de la memoria. Como opción metodológica, este planteamiento supone potenciar en el grado máximo posible la libertad de mirada y comprensión individual del visitante, en lugar de otras opciones, en mi opinión de tinte “autoritario”, que fijan y determinan excesivamente *cómo y cuándo se debe mirar*. Este “itinerario” así trazado, abierto, estas marcas plurales en la galaxia *sueño*, se complementa con un cuidado diseño de los espacios expositivos, buscando en todo momento la potenciación de las obras y el mejor diálogo posible de las mismas con los distintos públicos. El objetivo es que los espectadores *vean dinámicamente*, con los rasgos específicos de su sensibilidad particular, *las imágenes surrealistas del sueño* encarnadas en las obras.

Las 163 obras y las siete vídeo-instalaciones reunidas en esta exposición, así como el ciclo de cine y el congreso internacional programados en paralelo, trazan *un mapa del continente plástico surrealista del sueño*, un mapa que hasta ahora no había sido siquiera esbozado. Para elaborar las líneas de ese *mapa*, he centrado mi atención en las obras de los artistas que intervienen, con mayor o menor continuidad, en las actividades del surrealismo en su periodo histórico. Quedaría así abierto otro posible espacio subsiguiente de trabajo: el estudio y la presentación de las líneas de diálogo e influencia de esas posiciones surrealistas sobre el sueño en el arte posterior, un espacio que también se abrirá en las jornadas de este congreso. En la selección de obras y propuestas, se ha intentado en todo momento, y con la máxima atención, que se trate de piezas que abordan específicamente la cuestión planteada: la representación plástica surrealista del sueño. No valía, sin más, “cualquier” obra surrealista.

Es también importante señalar la diversidad de soportes y medios expresivos utilizados por los artistas surrealistas. La exposición recoge, en toda su variedad y riqueza, los distintos soportes artísticos visuales en los que se despliega la relación del surrealismo y el sueño: *la pintura, el dibujo, la obra gráfica, el collage, los objetos y esculturas, la fotografía y el cine*. Y aquí se introduce un aspecto importante: en ese objetivo de elaborar las obras a través de la representación de un *modelo interior*, y en la época de la expansión tecnológica de la producción y la reproducción de las imágenes, los artistas surrealistas fueron los primeros en abrirse plenamente a una *fusión de los géneros* expresivos, a una estética *multimedia*. En esa perspectiva, resulta crucial el papel desempeñado por *el cine*. Nada sería igual después de la irrupción del espíritu del surrealismo en el cine, cuya estela es larga, profunda, y puede seguirse hasta ahora mismo.



Otro aspecto decisivo: fue en el marco del surrealismo donde *las artistas mujeres* encontraron por vez primera, en el despliegue del arte de nuestro tiempo, una posición de *protagonistas*. No desde el primer momento, y no sin contradicciones, eso sí. Comenzaron siendo “compañeras”, tratadas como *objetos de deseo*, “mujer-musa”, “Melusina, o eterna mujer-niña”, “mujer espectral”... Pero, más allá del horizonte *machista* del deseo, los varones se fueron encontrando con mujeres de cultura y sensibilidad independientes, que en muchos casos desarrollaron su personalidad creativa en confrontación o distancia con los hombres. El considerable número de obras de artistas mujeres en la exposición es un signo de la relevancia y del carácter propio de sus aportaciones en la representación plástica surrealista del sueño.

El surrealismo abrió la vía, muchas vías, hacia la liberación del deseo. Y, desde luego, si pretendió ser un *medio de liberación total del espíritu*, tomó toda su fuerza, la que aún hoy mantiene, del papel central que confiere a *las imágenes deseantes*, como una *visión de eros*. En el fondo, ese es *el mensaje secreto* del surrealismo, una *propuesta de liberación completa del deseo*, en una vía que abren la poesía y las artes.

En el surrealismo se invoca y evoca una reestructuración de la vida, por medio del ensueño, de lo entrevisto, de *la imagen*. Lo que se quiere, lo que se desea, es el cambio, una nueva vida que se acomode a nuestro deseo, y dado que esa nueva vida se alcanza a ver, aun de modo fragmentario, en los registros de la imagen, se afirma, de forma idealista y utópica, que *lo que vemos vendrá, llegará a ser*. Con esos ojos, abiertos *a la vez tanto hacia dentro como hacia fuera*, deben ser miradas y vistas las obras artísticas surrealistas que transmiten, tras un proceso de elaboración plástica, las imágenes del sueño. La imagen destella en *la noche de los relámpagos*, y por eso alienta de modo intenso en el sueño.

La vinculación de la imagen con el sueño es crucial, porque soñar es una actividad eminentemente *plástica, visual*: soñamos con los ojos, *vemos lo que soñamos*. El sueño, la imagen, como componentes centrales de la vida. Esta no puede quedar reducida, sin más, a “la realidad” que nos limita y coarta, a un mundo “mal hecho”. No se puede renunciar a soñar, a ir más allá. Vivir es soñar.

[FIG. 31] Paul Delvaux, *Mujer ante el espejo*, 1936. Óleo sobre lienzo, 71 x 91,5 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[FIG. 32] Paul Delvaux, *El sueño*, 1944. Tinta y óleo sobre tabla, 65 x 81 cm. Colección privada, en depósito en el Musée d'Ixelles, Bruselas



[FIG. 33] Paul Delvaux, *El sueño*, 1935. Óleo sobre lienzo, 150 x 175 cm. Colección privada

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alexandrian 1974

Sarane Alexandrian: *Le Surréalisme et le rêve*. [Prefacio de J.-B. Pontalis]. París, Gallimard, 1974.

Benjamin (2008) 2011

Walter Benjamin: *Träume*. Frankfurt, Suhrkamp (2008). [Trad. esp. de J. Barja y J. Chamorro Mielke: *Sueños*. Madrid, Abada, 2011].

Bloch (1935) 1985

Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit*. Erweiterte Ausgabe (1935). Citado por la edición de Frankfurt, Suhrkamp, 1985.

Bloch (1959) 1977-1980

Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, 2ª ed. Frankfurt, Suhrkamp (1959). [1ª ed.: Berlin, Aufbau Verlag, 1954-1955]. [Trad. esp. de Felipe González Vicén –por la que cito– en 3 vols.: *El principio esperanza*. Madrid, Aguilar, Madrid, 1977-1980]. (Hay una reedición de esta versión al español, al cuidado de Francisco Serra, igualmente en 3 vols.: Madrid, Trotta, 2004-2007).

Breton (1924) 1969

André Breton: *Manifiesto del surrealismo* (1924). En: Andrés Bosch (ed.): *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1969 [reediciones posteriores: Barcelona, Labor], pp. 15-70.

Ibarlucía (1977) 1998

Ricardo Ibarlucía: *Onirokitsch. Walter Benjamin und der Surrealismus*. Frankfurt, Suhrkamp (1977). [Trad. esp. del propio autor: Buenos Aires, Manantial, 1998].

Paz (1954) 1974

Octavio Paz: "El surrealismo". En: *La búsqueda del comienzo* (escritos sobre el surrealismo) (1954). Madrid, Fundamentos, pp. 29-45.

Shakespeare (1611) 1975

William Shakespeare: *The Tempest* (1611). [Edición bilingüe con trad. introd., cronología, bibliografía y notas de Carlos Pujol: *La tempestad*. Barcelona, Bosch, 1975.



CONGRESO INTERNACIONAL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO 8-9 OCTUBRE 2013

Filosofía surrealista del sueño

Georges Sebbag

DOCTOR EN FILOSOFÍA, PARÍS

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen

En 1974, Sarane Alexandrian escribió una obra magistral sobre el sueño en los poetas surrealistas. En 2013, José Jiménez, en el catálogo de la exposición “*El surrealismo y el sueño*”, celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza, prepara el terreno para un conocimiento teórico y plástico del sueño, subrayando particularmente la aportación del filósofo Bergson. Por mi parte, me propongo describir la filosofía surrealista del sueño distinguiendo en ella seis momentos: 1. La indagación de Diderot en *El sueño de D’Alembert*; 2. La concepción del sueño como pintura animada por parte del dibujante Grandville; 3. El desinterés del durmiente según Bergson; 4. Los relatos de sueño de los surrealistas; 5. El pensamiento divergente de Freud y de Breton; 6. El sueño como apuesta principal del proyecto filosófico surrealista.

DIDEROT Y EL SUEÑO DE D’ALEMBERT

Como filósofo, Diderot lleva adelante una investigación de carácter empírico basada en observaciones y en indagaciones, en hipótesis y en experimentaciones, intentando madurar un pensamiento materialista y científico. No duda en inspirarse en el *De rerum natura* de Lucrecio ni en adoptar amplios contenidos de los naturalistas contemporáneos. En el plano especulativo, rivaliza con empiristas tan distintos como el inmaterialista Berkeley y el sensualista Condillac. El filósofo Diderot y el matemático D’Alembert son los artífices de la *Enciclopedia* y mantienen entre sí relaciones de complicidad. En 1769, Diderot pone en escena a su amigo en *El sueño de D’Alembert*, obra que se divide en tres partes. En su primera secuencia, los dos amigos están en plena discusión: Diderot pretende convencer a D’Alembert de que solo hay una diferencia de grado entre la materia inerte y los seres vivos. Se puede pasar sin ruptura de una estatua de mármol a un ser de carne y hueso: por ejemplo, si se tritura mármol y el polvo resultante se mezcla con humus, dicha amalgama servirá de alimento para las plantas, que a su vez serán pasto de animales. Estos, además, contrariamente a la teoría de los animales-máquina de Descartes, tienen sensibilidad; poseen órganos cuyas cuerdas vibrantes siguen oscilando y resonando mucho tiempo después de haber sido pulsadas: el animal puede compararse a un instrumento musical, a un clavecín dotado de sensibilidad y de memoria. El hombre tiene conciencia de sí: esa es su peculiaridad; él es, al mismo tiempo, el clavecín y el músico. Como instrumento, sufre un efecto; pero es consciente de lo que toca. Ante esta teoría que afirma la existencia de una sustancia única, de una sensibilidad universal, de una naturaleza productora de formas múltiples y cambiantes, D’Alembert permanece escéptico y decide ir a acostarse.

Empieza entonces la importante segunda parte de la obra: el sueño [*rêve*] de D’Alembert propiamente dicho. El matemático tiene un sueño [*sommeil*] agitado: habla en voz alta, como si prosiguiera su diálogo con Diderot. Su amiga Julie de Lespinasse, sorprendida por sus afirmaciones, toma la iniciativa de anotarlas. Inquieta ante lo que toma por un delirio, decide llamar al médico Bordeu. De vez en cuando, D’Alembert se despierta y vuelve a adormilarse. Al final, las ideas proferidas por D’Alembert, complementadas por el médico Bordeu y aprobadas en última instancia por la señorita De Lespinasse, permiten desvelar la impolítica filosofía de Diderot. Cuando este pone en boca de un soñante ideas empiristas y transformistas, ¿hace uso



[FIG. 1] André Breton, Poema-objeto *Retrato del actor AB en su memorable papel del año de gracia de 1713*, 1941

de un procedimiento literario y realiza un acto de prudencia? No lo parece, ya que, según Diderot, resulta imposible discernir entre la vigilia y el sueño [*sommeil*]. Por otro lado, es perfectamente posible filosofar mientras se duerme y delirar estando despierto. A mayor abundamiento, en el caso presente, no hay diferencia alguna de parecer entre el médico Bordeu, que está despierto, y el filósofo D'Alembert, que está soñando. En síntesis, D'Alembert, que basa su filosofía vitalista en ejemplos como el del enjambre de abejas, es un filósofo durmiente.

De hecho, las investigaciones surrealistas sobre el sueño coinciden con la indagación de Diderot acerca de la misma materia. En el otoño de 1922, René Crevel, Robert Desnos y Benjamin Péret experimentan con el sueño hipnótico: hablan, son interrogados, garabatean unas cuantas palabras o dibujos. Todo ello queda cuidadosamente recogido, al igual que en el protocolo adoptado por Diderot, que hace de Julie de Lespinasse la secretaria de la sesión. También existen similitudes entre D'Alembert soñando y Benjamin Péret dormido: ambos evocan un mundo desconocido, plagado de huevos y de plantas, y sufren ataques de risa.

En 1924, en el *Manifiesto del surrealismo* centrado en la imaginación y en el sueño, André Breton exclamará: “¿Cuándo habrá lógicos y filósofos durmientes?”¹. Como hemos podido ver, su deseo ha quedado cumplido: el soñador de D'Alembert puede considerarse como el primer filósofo durmiente.

Pero hay un motivo adicional en el interés de Breton por la filosofía de Diderot. Desde fecha muy temprana, André Breton observó que las iniciales de su firma se parecían al número 1713: AB igual a 1713. Breton se identificó, pues, con el año 1713 y se puso a sí mismo el sobrenombre de 1713. Ahora bien: Diderot nació en 1713 –y, en efecto, en este año de 2013 celebramos el tricentenario de su nacimiento–. Recuérdese sobre todo que, en diciembre de 1941, Breton, exiliado en Nueva York, confeccionó un poema-objeto titulado *Retrato del actor AB en su memorable papel del año de gracia de 1713* [FIG. 1]. Las frases, los objetos, las imágenes de este poema-objeto forman un dispositivo que encierra unas vivencias acaecidas en 1713. De ese año memorable, Breton retuvo particularmente el nacimiento de Diderot, pero también el matrimonio del matemático ciego Saunderson, inventor de una máquina de calcular descrita por Diderot en su *Carta sobre los ciegos*. Según los empiristas, todos nuestros conocimientos provienen de nuestros sentidos. Diderot se esfuerza en demostrar que cada uno de nuestros cinco sentidos lleva a cabo una aportación original. Así, el ciego Saunderson se sirvió del tacto para efectuar cálculos y demostraciones sobre algunos objetos sólidos por él fabricados: un ciego de nacimiento puede sobresalir en geometría. Al contrario, el padre Castel inventó el clavecín de colores, destinado a los sordomudos de nacimiento con el fin de proponerles algo equivalente a una pieza musical. Sin embargo, Diderot, por mucho que insista, como empirista, en la diferencia que cada uno de los sentidos imprime en nosotros, observa en su *Carta sobre los sordomudos* que la mente capta sus impresiones en bloque, de manera sintética, mientras que el lenguaje necesitará tiempo para detallar todas esas pinceladas, expresándolas

1 Breton 2001, p. 29.

sucesivamente: “Nuestra alma es un cuadro viviente a partir del cual pintamos sin cesar”². Con ello afirma que nuestra mente no deja de entregarnos de una sola vez, en una sola sensación, en una única intuición, los elementos propios de un cuadro viviente. En su filosofía del sueño, los surrealistas retendrán dos lecciones de Diderot: su enfoque experimental y su concepción continuista de la vida, del sueño y de la mente. Hay, desde luego, una continuidad en el sueño: la impresión de incoherencia que este puede dar solo es aparente. El 20 de octubre de 1760, Diderot escribe a Sophie Volland: “Al igual que no hay nada incoherente ni en la cabeza de un hombre que sueña ni en la de un loco, también en la conversación todo se sostiene, aunque a veces resulte difícil hallar los eslabones imperceptibles que han enlazado ideas tan dispares”. Diderot, al hablar de “cuadro viviente” producido por la mente y de “eslabones imperceptibles” que discurren a través de la conversación al igual que a través del sueño, nos pone sobre la pista del dibujante Grandville y de su concepción del sueño como pintura animada.

² Diderot 2002, p. 105.



Cematoulampie

St. Cirq la Popie, 9 septembre 1966
43.

Cerisesmanigetonrelanzonestejioq

[FIG. 2] André Breton: *Cerezastiovivotorretalangostatrapa*, 1966. Dibujo. Colección privada

LA PINTURA ANIMADA DE GRANDVILLE

En 1844, Grandville publica *Otro mundo*, donde, por vez primera, el texto sirve de ilustración a la imagen. Esta importante obra lleva el siguiente subtítulo: *Transformaciones, visiones, encarnaciones, ascensiones, locomociones, exploraciones, peregrinaciones, excursiones, estaciones, cosmogonías, fantasmagorías, ensoñaciones, juegos, burlas, caprichos / Metamorfosis, metempsychosis, apoteosis y otras cosas*. Todas estas visiones en movimiento –de las que Diderot no habría renegado– se aplican perfectamente a las transformaciones de las especies y a las metamorfosis del sueño. A los ojos de Grandville, el universo es un teatro de marionetas, un coliseo de ópera, un amplio *music hall*, en cuyo escenario –al igual que entre la concurrencia– el animal parodia al ser humano, el ser humano remeda al vegetal, el vegetal juega a ser inmortal, el inmortal tiene aspecto de títere, el títere es un mimo del artista, el artista se cree un instrumento, y así sucesivamente. Grandville construye una filosofía del disfraz o de la imitación. Presiente nuestra sociedad del espectáculo, en la que se asiste a una feroz batalla entre travestidos y sosias, entre objetos animados e inanimados, entre criaturas vivas e imaginarias.

Pertrechado con sus dibujos, Grandville abre el baile y da la señal para que se inicie el corro de las palabras. La imagen inspira el texto. El artista creador de imágenes toma ya la delantera e impone su estilo. Por medio de mapas, emblemas, figuras, símbolos, enigmas, jeroglíficos, letreros, carteles, etiquetas, retratos, paisajes y otros encuadres, Grandville desenvuelve un nuevo hilo conductor y propone otra forma de lectura. Esa es, por otra parte, la hechura del sueño, en el que las palabras van a remolque de la dramaturgia de las imágenes. Ese será el planteamiento del cómic y de los dibujos animados. Esa será la perspectiva del montaje cinematográfico, en el que, frecuentemente, la vista le saca al oído un punto de ventaja. Grandville, el dibujante de la *Música animada* y de *Las flores animadas*, es el primer pintor de las “imágenes animadas” del sueño. Viaja en alas de la fantasía. En él, la imaginación guía al entendimiento.

Poco antes de su muerte, acaecida el 17 de marzo de 1847, Grandville envía al *Magasin pittoresque* dos dibujos que podemos calificar como “animados”, ya que están claramente basados en la transformación de un objeto inicial y requieren ser contemplados siguiendo una línea dinámica descendente. El primero se parece a una pesadilla; lleva por título *Visiones y transformaciones nocturnas* (el crucero se convierte en fuente, que se metamorfosea a su vez en birrete de juez y en balanza de la justicia), pero también se titula *Crimen y expiación* (un ojo enorme y terrible persigue a un asesino). El segundo, *Paseo por el cielo*, próximo a la ensoñación, representa una cascada de transformaciones en el cielo: cuarto de luna, humilde seta, planta umbelífera, pequeña sombrilla, murciélago, ave-fuelle, fuelle, carrete con hilo, carro de cuatro ruedas tirado por tres fogosos corceles, bóveda celeste estrellada.

Resulta curioso comprobar que también André Breton realizó, tres semanas antes de morir, una serie de dibujos *animados* o *automáticos* que siguen el mismo principio de la transformación de un objeto de partida, con la leve diferencia de que el artista surrealista subrayará en mayor medida, con su línea serpentina, la continuidad del trazo. Tanto en Grandville como en Breton, cada forma antecedente sirve de motivo dinámico y analógico para la siguiente. Véase el dibujo



[FIG. 3] J. J. Grandville, *Las metamorfosis*, 1844. Lápiz y tinta sobre papel, 16,2 x 12,9 cm. Galerie Ronny Van de Velde, Amberes

[FIG. 2] al que Breton pone como epígrafe la palabra-serpiente *Cerezastioivotorretalangostatrapa*:

1. El triángulo que forman las dos cerezas unidas por el rabillo da lugar al cono de un tiovivo;
2. la rotación del tiovivo se metamorfosea en una torreta de tanque;
3. la torreta, con su cañón, genera una langosta, con sus dos largas antenas;
4. todo el arco que describe la langosta se transforma en una trampa para animales, con sus dientes de sierra.

Como si de un naturalista transformista se tratara, Grandville puso todo su intento en dibujar la génesis de las especies y la mutación de las formas. Se dedicó a transformar las formas que dibujaba dejándose llevar por sus ensoñaciones y por su imaginación. En efecto, Hervey de Saint-Denys –el sorprendente experimentador del suelo, autor en 1867 de la obra *Los sueños y las maneras de dirigirlos*– señalaría en dos ocasiones que Grandville había percibido las “caprichosas mutaciones” de los sueños [songes], ya que había dibujado “una serie graduada de siluetas que empezaba por una bailarina y terminaba en una bobina agitada por frenéticos movimientos”. El dibujo en cuestión forma parte, de hecho, del capítulo de *Otro mundo* [Un autre monde] que lleva por título “Las metamorfosis del sueño [sommeil]”. De él existen dos estudios diferentes [FIGS. 3 Y 4]. El primero se inicia con un pájaro y se cierra con una serpiente: pájaro que planea → arco en vuelo con su carcaj → boliche → jarrón con flor → eclosión del jarrón y metamorfosis del dondiego de noche en dondiego de día → mujer con vestido ligero, de aspecto elegante → mujer transparente → caracola → trompeta → serpiente. El segundo estudio invierte el orden de las transformaciones y acelera su sucesión; empieza por una mujer en un baile y acaba en una huida ante un toro: mujer con vestido de baile → flor en un jarrón → boliche → arco → ave mensajera → ancla → cruz móvil → salto con ayuda de una cuerda → huida ante un toro.

El sueño no hace más que desplegar o envolver una pintura animada. Los surrealistas adoptarán este principio de Grandville, y lo aplicarán a la poesía gracias al descubrimiento de la escritura automática y sinuosa. En pintura, emplearán procedimientos automáticos que despliegan las visiones, las estasis o los éxtasis propios de una morfología del deseo. Un sueño de Breton del 7 de febrero de 1937 muestra al mismo tiempo que el sueño y la pintura surrealista son pinturas animadas. En efecto, en su sueño Breton observa a Óscar Domínguez, que pinta en un lienzo una retícula de árboles, o más bien una serie de leones perfectamente encajados unos en otros, cada uno de los cuales lame frenéticamente el sexo del león vecino. Lo admirable es que “el lienzo se anima cada vez más”, a medida que los leones se lamen y que el artista canario colorea estridentemente sus zonas erógenas. Cada parte trasera de león pintada por Domínguez se convierte entonces en sol. Breton prosigue así el relato de su sueño: “Ante mis ojos maravillados se despliega una aurora boreal”. Pero la abrasadora escena no termina ahí: Domínguez, que ejecuta sus árboles-leones sirviéndose de un procedimiento nuevo basado en el fuego, desaparece en una cuba ardiente, y Breton y su hijita se libran por poco del incendio que se desata.

En ese sueño de Breton, el taller de Domínguez se transforma en estudio cinematográfico y en laboratorio de alquimista. De ese taller de “pintura animada” pronto saldrán calcomanías como *El león*, la ventana y cuadros litocrónicos como *Recuerdo del futuro* y *Cementerio de elefantes*.

El arte surrealista es una “pintura animada” que sigue la estela trazada por las metamorfosis dibujadas por Grandville. Cada artista anima una serie de imágenes siguiendo la trayectoria de sus sueños. El cartero Cheval camina incansablemente para edificar un palacio litocrónico dotado de escalera y de cavidades. Rousseau el “Aduanero” hace que surjan, en plena selva virgen, una ninfa en un diván y un encantador de serpientes. De Chirico cartografía la metafísica ciudad de Turín, en la que se eleva, a la altura de “la pureza de un sueño”, la Mole Antonelliana. La autohipnosis está garantizada: Duchamp, en *Cine anémico*, despliega sus retruécanos sobre espirales en movimiento. Con sus tijeras, pinceles, *collages* y *frottages*, Max Ernst hace que “una locomotora *llegue* a un cuadro” y “proyecta ante nuestros ojos la película más cautivadora del mundo”. Miró sobrevuela diversas comarcas y suelta señuelos desde su trapezio volante. En Masson, la erupción volcánica del automatismo petrifica el último espasmo erótico de la durmiente Gradiva. Otro sueño de piedra: Tanguy recorre playas inter-



[FIG. 4] J. J. Grandville, *Las metamorfosis-sueño*, 1844. Tinta, lápiz y aguada sobre papel, 20 x 23 cm. Galerie Ronny Van de Velde, Amberes

minables en las que afloran los vestigios del palacio de la memoria. Gracias a su clave de los sueños [*songes*], Magritte acciona un telón giratorio en el que las palabras están constantemente desfasadas respecto a las imágenes.

EL PLANO DEL SUEÑO SEGÚN BERGSON

En 1896, en *Materia y memoria*, Bergson se propone superar dualidades como espíritu y materia, alma y cuerpo, pensamiento y cerebro, sueño [*rêve*] y vigilia. El inmaterialista George Berkeley ya había trastocado el orden filosófico al declarar: “Ser es ser percibido o percibir” (*Esse est percipi aut percipere*). Bergson reincide en ello al declarar que la materia es un conjunto de imágenes que son, además, susceptibles de ser percibidas por nuestro cuerpo, que es, él también, una determinada imagen. El filósofo francés afirma también que las imágenes no solo son percibidas, sino que quedan automática e integralmente conservadas en nuestra memoria. Además, cuando precisa que el órgano de los sentidos es “un inmenso teclado en el que el objeto exterior ejecuta de una sola vez su acorde de mil notas”, da la impresión de evocar el clavecín de Diderot. En un famoso pasaje de *Materia y memoria*, Bergson se sirve de la figura de un cono SAB, cuya base inmóvil AB representa el plano del sueño [*rêve*] o la memoria pura, y cuyo vértice móvil S simboliza la percepción actual o la acción en curso. Sabiendo que en el interior del cono conviven dos memorias –la de la costumbre y la del recuerdo–, el filósofo se las ingenia para mostrar que el yo, con arreglo a su apego a la acción o a su disposición para el sueño, puede moverse desde el vértice hasta la base y detenerse en una de las innumerables secciones intermedias; cada uno de los cortes intermedios se corresponde con una síntesis particular de nuestra vida psicológica.

El 26 de marzo de 1901, Bergson imparte en París una conferencia sobre el sueño, durante la cual advierte que el nombre de Hervey de Saint-Denys se impone a su memoria: se trata del ejemplo mismo del recuerdo adaptado a la situación, amoldado a la acción en curso. Lo que aprovechamos para decir que Hervey de Saint-Denys, por su parte, no se había olvidado de citar a Grandville, y que en 1934 Breton proclamará al mismo Hervey “surrealista en el sueño dirigido”. En su conferencia acerca del sueño, Bergson establece una comparación entre el yo que vela –atento a la vida, impulsado por la acción presente o futura– y el yo que sueña [*rêve*] –lo suficientemente distendido y desinteresado para sumirse en el sueño [*sommeil*] y hasta los confines de su memoria integral–.

Afirma Bergson que las sensaciones, las ideas y los recuerdos se ven igualmente excitados a lo largo de la vigilia que durante el sueño. Con todo, el plano del sueño resulta mucho más extenso que el plano de la acción: solo algunos recuerdos, adecuados y precisos, se precipitan a la puerta del yo despierto; mientras que una considerable multitud de ellos –antiguos o recientes, significativos o insignificantes– se agolpan a la puerta del yo dormido, aun cuando solo un número limitado de tales visiones fantasmagóricas acabarán encarnándose en el sueño.

Es sabido que Freud explica la selección de los recuerdos recurriendo al conflicto psíquico, a la represión y la censura; el sueño, formación de compromiso, es la realización disfrazada de un deseo inconsciente. Bergson, afianzado en su teoría de la imagen y en su postulado de la memoria integral, asigna al sueño un lugar excepcional, positivo y contemplativo. Durante la jornada, el yo despierto se mantiene en estado de tensión; extrae con precisión contenidos de la mente y se agota³. Durante la noche, lejos de las tribulaciones de la vida diaria, el durmiente desinteresado visiona y combina fragmentos dispersos de su memoria integral; a menudo provoca tales visiones en función de sensaciones internas o incluso externas, como el polvo visual de los fosfenos.

¿Qué significa estar despierto? Significa concentrarse, contraerse, estar atento, actuar y querer: en resumidas cuentas, estar despierto significa hacer un esfuerzo. ¿Qué significa dormir y soñar? Significa relajarse, optar por el mínimo esfuerzo al realizar las propias asociaciones. “El yo que sueña es un yo distraído, que se relaja”. Tres consecuencias se desprenden de ello: el sueño es inestable, discurre rápidamente y privilegia los recuerdos insignificantes. Ejemplo de inestabilidad: una mancha verde con puntos blancos se transforma en césped florido, que se convierte a su vez en un billar con sus bolas, etc. En ello reconocemos las metamorfosis de Grandville. Ejemplo de rapidez: una multitud de visiones se suceden a gran velocidad, en una suerte de acelerado cinematográfico, como en el célebre sueño de Maury, que comparece ante el tribunal revolucionario, es condenado a muerte, conducido al patíbulo en una carreta, sube al cadalso y es guillotinado, todo esto en un abrir y cerrar de ojos; en ello reconocemos el movimiento irrefrenable de la pintura animada de Grandville. Ejemplo de recuerdo insignificante: de día, he esperado un tranvía; ese mismo tranvía que no me ha llamado la atención, de noche puede arrollarme en sueños.

Bergson eleva a teoría los experimentos de Diderot, las intuiciones de Grandville y las investigaciones de Hervey de Saint-Denys. Según él, el sueño es obra de un yo distraído o desinteresado. Ahora bien: en el último párrafo de su *Manifiesto*, Breton atribuye al surrealismo un “estado de completa distracción”⁴ en relación con el mundo real. E ilustra su afirmación con tres ejemplos, procedentes de un filósofo y de dos científicos: “La distracción de la mujer en Kant, la distracción ‘de las uvas’ en Pasteur, la distracción de los vehículos en Curie, son, a este respecto, profundamente sintomáticas”⁵. Kant, solterón empedernido; Pasteur, bebiendo el agua en la que había lavado las uvas; Pierre Curie, distraído, muerto arrollado por un vehículo: estas formas de despreocupación inspiran a los surrealistas un estado de completa distracción que los convierte en unos soñadores incondicionales, tanto de día como de noche.

3 El autor hace aquí en francés un juego de palabras, intraducible a nuestro idioma, entre los verbos *puiser* (extraer) y *s’épuiser* (agotarse). [N. del T.]

4 Breton 2001, p. 69.

5 *Ibid.*

LOS RELATOS DE SUEÑO SURREALISTAS

Durante los años veinte, los surrealistas se distinguen por practicar la escritura automática y por relatar sus sueños. En *Una ola de sueños*, Aragon puede afirmar con vehemencia que los sueños anotados por André Breton “por primera vez, desde que el mundo es mundo” guardan “en el relato el carácter del sueño”⁶. Se formula aquí una exigencia: el relato del sueño no debe traicionar la materia y la memoria del sueño, su figuración y su expresión. Al igual que dan rienda suelta al flujo de la escritura automática, los surrealistas se preocupan de reconstruir el desarrollo del sueño.

Examinemos un sueño de Breton, publicado en diciembre de 1922 en *Littérature*. Breton sueña que está en su casa, donde dedica parte de la mañana a conjugar un nuevo tiempo del verbo “ser”. Por la tarde, tras escribir un artículo bastante brillante, investiga en su biblioteca, en relación con la novela que está componiendo, y en ella descubre una especie de tratado filosófico, una de cuyas partes se titula *Enigmática*. Pero lo que le impresiona de esa obra no es el texto, sino las láminas. En una inmensa sala, parecida a la Galería de Apolo del Museo del Louvre, en el parque y en las paredes mejor aun que en los espejos, se ven reflejados, en varias ocasiones y en distintas actitudes, Adonis, Homero y un obispo. Tras estas sobrecogedoras visiones, el soñante abre un libro de medicina, en el que encuentra la fotografía de una mujer morena, vagamente conocida por él. La mujer de la foto lo roza y le dirige palabras amenazadoras. Ahora Breton consulta un diccionario y se siente atraído por el dibujo que acompaña al término “reóstato”, que representa algunos paracaídas o nubes con un chino en cuclillas. De repente, en el estudio del soñante aparece el joven Charles Baron, que al instante queda reemplazado por Louis Aragon, el cual invita a Breton a salir. Los dos suben por la avenida de los Campos Elíseos, llevando cada uno un marco vacío que acaban depositando bajo el Arco del Triunfo.

Primera observación: ya consulte un tratado filosófico, ya un libro de medicina o un diccionario, el soñante ve en cada ocasión imponerse la imagen y el texto zafarse de él. Esta supremacía de la imagen, que es específica del sueño, constituye un principio adoptado por Grandville en *Otro mundo*. Segunda observación: los personajes de la Galería de Apolo adquieren relieve, y la mujer de la fotografía se transforma en criatura animada. Nos acercamos aquí a la pintura animada del sueño dada a conocer por Grandville. Tercera observación: el dibujo de los paracaídas suspendidos cerca de la palabra *reóstato*, o resistencia eléctrica, ilustra, en realidad, el término homófono *aeróstato*, o globo aéreo. Cuarta observación: Aragon y Breton depositan bajo el Arco del Triunfo no ya un ramo de flores, sino el marco vacío de un cuadro. ¿No es tal vez una indicación de que el sueño evoluciona desde el principio hasta el fin en el marco de la pintura?

Importa comprender que el relato de sueño es autosuficiente: describe una acción, un decorado, una atmósfera. Equivale a un capítulo de novela o a unas secuencias cinematográficas.

6 Aragon 2004, p. 62.

El sueño se manifiesta plenamente en su contenido manifiesto; no hay necesidad alguna de descifrarlo. La interpretación psicoanalítica parece superflua. No nos hallamos ni en el reino de la lógica ni en el de la moral; entramos en un mundo de lo enigmático en el que las revelaciones se suceden sin que resulte posible asignarles un objetivo, al igual que en la pintura de De Chirico. Mejor dicho, el sueño acarrea una lógica durmiente, una ficción durmiente, una ciencia durmiente. La enigmática es una ciencia sin solución.

Los tres protagonistas de *Otro mundo* emplean de buen grado aerostatos o cualquier otro medio aéreo de locomoción: pueden aterrizar con la misma facilidad en una comarca de la Antigüedad o en la joven China. Uno de ellos, durante un sueño [*songe*], desciende a los Campos Elíseos; vaga entre filósofos, héroes o actores: uno de estos últimos se llama Baron. Por encima de todo, cuando el “aerostógrafo” Hahblle explora el Reino de las Marionetas, descubre unos cuadros insólitos en el Louvre de las Marionetas: se trata de cuadros en relieve, de cuadros esculpidos que desbordan ampliamente sus marcos.

Tal vez el sueño de Breton atravesando la Galería de Apolo del Louvre tenga su origen en *Otro mundo* de Grandville, pero esto no es algo esencial. Grandville y Breton coinciden porque los dibujos de aquel y el relato del sueño de este utilizan los mismos resortes de la pintura animada y del sueño animado.

Veamos ahora un sueño de Aragon, publicado en octubre de 1927 en *La Révolution Surréaliste*. Tras una larga marcha, Aragon sube a un tren cuyo ruido acompasado silabea la misma palabra: *adéphau*. En el portamaletas percibe, al lado de la piedra preciosa amarilla denominada *adéphau*, un paquete con la etiqueta: “Rodas 1415”. Buscando el nombre exacto de la batalla de 1415, interroga a unos banasteros a la orilla de un pantano. Ahora se encuentra en otro compartimento. Esta vez, en el portamaletas hay dos paquetes etiquetados con “Rodas”, pero sin fecha. Repara en una señora joven que habla con un compañero. Capta las siguientes palabras: *Au défaut de laque* [A falta de laca], que se aplican, según él, al aspecto cuarteado de los dos paquetes. Entonces descubre que el interlocutor de la señora está completamente revestido de una armadura. A los pies del soñante, yacen las migajas de un almuerzo frío. La señora se limpia las manos con un pañuelo de encaje. Última visión: en pleno campo, cerca de un talud, es la tarde de la batalla de Marignano.

Primera observación: el tren silabea el sintagma *adéphau*, que el soñante transforma enseguida en piedra preciosa; Aragon prefiere pasar por alto la idea de falta que la homónima expresión *à défaut de* [a falta de] lleva implícita. Segunda observación: el soñante, convencido de que no hubo una batalla de Rodas en 1415, va en busca de la batalla de Azincourt, que vio la derrota de los caballeros franceses ante los arqueros ingleses. Tercera observación: las palabras *au défaut de laque*, captadas al vuelo, son inmediatamente aplicadas al aspecto de los paquetes; aquí también, una vez más, una imagen acude en ayuda de la palabra. Cuarta observación: la aparición del caballero y la utilización del pañuelo de encaje confirman que el soñante ha hecho una incursión en el final de la Edad Media o en el Renacimiento.

En resumen, tres series de metamorfosis van relevándose en este sueño de Aragon. En primer lugar, la metamorfosis de los sonidos: ruido martillador del tren → *adéphau* → *à défaut de* → *au défaut de laque*. Después, la metamorfosis de los objetos: piedra preciosa amarilla → un paquete embalado → dos paquetes ajados → una armadura y un pañuelo de encaje. Por último, la metamorfosis de las fechas: Azincourt 1415 → Marignano 1515. Estas son las condiciones de posibilidad de la pintura animada del sueño. Cabe añadir que, hasta no hace demasiado tiempo, todo escolar francés se sabía de memoria fechas de batallas como la de “Marignano 1515”. Semejantes automatismos son aceleradores del sueño. Pero ¿en dónde encajar el nombre de la isla de Rodas? Seguramente haya que relacionarlo con la locución latina *Hic Rhodus, hic salta*, que gozó de diferente fortuna en Hegel y en Marx, y que podría traducirse como “Esto es Rodas, hay que saltar”, o también como “Esto es Rodas, es hora de bailar”.

Cuando los surrealistas relatan sus sueños, hacen que salten las imágenes y los objetos y que bailen el tiempo y el lenguaje.

BRETON Y FREUD

Durante los veranos de 1931 y 1932, André Breton redacta *Los vasos comunicantes*, una obra centrada en el sueño [*rêve*]. El título indica claramente que el sueño y la vigilia son dos vasos comunicantes, y que, por consiguiente, no existe barrera alguna entre ellos. Breton somete a criba *La interpretación de los sueños* de Freud, cuyo método interpretativo y lo esencial de cuya terminología adopta. La gran novedad es que ahora Breton interpreta sus propios sueños. Así, desmenuza detalladamente su sueño del 26 de agosto de 1931; a las tres páginas que le dedica le siguen otras dieciséis de asociaciones, que nos informan ampliamente sobre Suzanne Muzard –quien un año antes ha dejado al autor–, pero también sobre el malestar del soñante con respecto a Nadja, que sigue internada. Otro elemento original de *Los vasos comunicantes* lo constituye el período del 5 al 24 de abril de 1931, que puede compararse con un soñar despierto: sobreviene, en efecto, una serie de acontecimientos que parecen obedecer a la lógica durmiente del sueño. El escritor da la impresión de perder la cabeza vagando sin rumbo fijo por París. Desconcertado por la desaparición de Suzanne, busca desesperadamente una mujer.

Breton evoca con frecuencia las piernas de las mujeres que ha conocido, pero lo que más le fascina son sus ojos. El 5 de abril, los bellísimos ojos de la joven alemana del café de la Place Blanche son de aquellos *que no se vuelven a ver jamás*. El 12 de abril, los ojos de agua de la joven que permanece inmóvil ante el cartel de *Péché de juive* [Pecado de judía] recuerdan a los de *Dalila* en la acuarela de Gustave Moreau; semejantes ojos le sugieren la caída de una gota de agua, teñida de un cielo de tormenta, inmediatamente antes de fundirse con el agua clara. En el dibujo titulado *Cabeza de chorlito*, publicado en el semanario *Le Rire* del 18 de abril, la pequeña mujer rubia (en realidad, Suzanne Muzard), que se burla de su marido (Emmanuel Berl), tiene ojos grandes como platillos. El 21 de abril, en el café Batifol, el “cinismo absoluto”

de la bailarina Parisette hace aún “más lípidos sus inmensos ojos”. La “frase de despertar” del 22 de abril que termina con el nombre “Olga” impulsa a Breton a citar el último verso del poema *Vocales*, de Rimbaud –“¡Oh, la Omega, rayo violeta de Sus Ojos!”–, y a recordar luego que, siendo adolescente, había quedado fascinado por los ojos violeta de una mujer que debía de hacer la calle. Poco después, Breton, que en *La unión libre* celebra todas las partes del cuerpo de Suzanne Muzard, para terminar contempla sus ojos: “Mi mujer [...] / de ojos de panoplia violeta y de aguja imantada. / Mi mujer [...] / de ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego”.

Breton es consciente de que todas estas apariciones de ojos desde el 5 hasta el 22 de abril de 1931 están encadenadas y asociadas entre sí al igual que en un sueño. Esta sucesión de ojos sigue una trayectoria imperiosa y trepidante. Además, el 21 de abril de 1931 se cierne sobre Breton la sombra de la guillotina: recibe un artículo de Jean-Paul Samson; va a la peluquería; ante el café Cardinal, ve en una alucinación al verdugo de Béthune; Parisette le habla de Henri Jeanson y examina insistentemente sus cabellos, recién cortados; salen aquí a la palestra Charles-Henri Sanson y Henri Sanson, quienes ejecutaron a Luis XVI y a María Antonieta; no sin razón, al final de la jornada, Breton se plantea edificar un pequeño templo al Miedo. ¿Cómo explicar la aparición de la guillotina? ¿Cómo entender la serie de ojos inolvidables? Se trata de una aportación decisiva del surrealismo: los mecanismos del sueño pueden extrapolarse a la vigilia. De ahí que el relato de los acontecimientos improbables vividos por Breton en abril de 1931 nos diga tanto como su interpretación tan detallada del sueño del 26 de agosto de 1931. Además, cabría observar que lo que sobreviene en primavera puede soñarse en verano: Emmanuel Berl, caricaturizado en abril en el dibujo *Cabeza de chorlito*, vuelve a estar presente en el sueño del 21 de agosto, donde se lo asemeja, esta vez, al vampiro Nosferatu. Pero el soñar despierto surrealista entraña riesgos mortales: ¿acaso el propio Nosferatu no debe refugiarse en su tumba antes de que cante el gallo?

Hervey de Saint-Denys es reivindicado desde las primeras páginas de *Los vasos comunicantes*. En su obra *Los sueños y los medios para dirigirlos*, explica cómo pudo reunirse en sueños con las mujeres a las que deseaba. Hervey experimenta en el sueño la realización indisimulada de sus deseos. Sobre este punto, Freud mantiene una posición completamente distinta, ya que considera que el deseo se nos escapa: quedaría permanentemente oculto, camuflado, inconsciente. Por eso el médico vienés expone un método de interpretación que permite levantar los velos y quitar los disfraces del sueño.

Durante los años veinte, los surrealistas parecen estar más cerca de Hervey que de Freud. De lo que no cabe duda es de que, en primer lugar, privilegian el relato de sueño; en segundo lugar, deambulan por la ciudad tanto de día como de noche (véanse *El campesino de París* y *Nadja*); y, en tercer lugar, llevan adelante investigaciones sobre la sexualidad. El sueño y la vigilia parecen ser como las dos caras de una misma moneda: de ahí que los surrealistas no pusieran especial empeño en interpretar sus sueños. Con todo, Breton no se opone a una forma de interpretación. Es sabido que su encuentro con Suzanne Muzard se saldó con la boda de esta con Emmanuel Berl y con el divorcio entre Breton y Simone. Ahora bien: en el

sueño del 26 de agosto de 1931, Suzanne siempre se desplaza en taxi, y nunca a pie. Breton recuerda el siguiente hecho: a Suzanne le daba miedo cruzar la calle, pues tenía fobia a los coches, pero poco después de su boda su fobia se había atenuado. Entonces Breton le había lanzado la siguiente interpretación: ella se había “protegido de los coches” desde que se había casado. Suzanne se había puesto a salvo. Este juego de palabras, casi lacaniano, resulta muy esclarecedor. La expresión familiar “protegerse de los coches”⁷ surge como la respuesta, la defensa o el remedio a la fobia de los coches.

Los conceptos freudianos del sueño son conocidos: figuración, dramatización, desplazamiento, condensación y elaboración secundaria. Empleando este vocabulario, Freud insiste en el enmascaramiento y en el cifrado propio del sueño, mientras que Diderot, Grandville, Hervey y Bergson afirman, al contrario, que la incoherencia del sueño solo es aparente. Los surrealistas llegan incluso a pensar que podemos contar nuestros sueños, y que es nuestra vida real la que requiere ser descifrada.

UNA FILOSOFÍA DEL SUEÑO

Los surrealistas adoptan la filosofía durmiente de Diderot. En Grandville descubren la pintura animada de las imágenes. Ven en Hervey a un experimentador del sueño. Al igual que Bergson, creen que el plano del sueño es mucho más amplio que el de la acción. Y aunque celebran libros de Freud como *La interpretación de los sueños* y *Delirio y sueño de la Gradiva* de Jensen, desarrollan, sin embargo, su propia filosofía del sueño.

Cabe recordar que, en *Nadja*, Breton relata una coincidencia sorprendente. Aragon le hacía observar que, visto desde un determinado ángulo, el letrero “MAISON ROUGE” [CASA ROJA] de un hotel podía leerse “POLICE” [POLICÍA]. Dos horas después, él mismo descubría, en la casa alquilada por Lise Meyer, un cuadro cambiante que, al contemplarlo de izquierda a derecha, representaba sucesivamente un jarrón, un tigre y un ángel. Las variaciones del letrero del hotel y las metamorfosis del cuadro cinético son típicas del desarrollo del sueño o de su pintura animada. La coincidencia de los dos acontecimientos supone, en cambio, un desafío al curso ordinario del tiempo. He tenido ocasión de mostrar que el futurismo –movimiento moderno y vanguardista– se proyectaba hacia un futuro próximo; que el movimiento dadaísta –ni moderno ni vanguardista– ocupaba el hueco del presente; y, por último, que el surrealismo –moderno, pero no vanguardista–, rompía la flecha del tiempo y se movía en un tiempo sin hilo. Y es que los surrealistas se sitúan en la estela del cinematógrafo, que se ha especializado en hacer pedazos el tiempo.

⁷ La expresión francesa “*se garer des voitures*”, que traducimos aquí literalmente para conservar el juego de palabras citado, significa, en efecto “ponerse a salvo de todo riesgo, retirarse y llevar una vida apacible”. [N. del T.]

En el escenario del sueño, los surrealistas asisten a una sucesión de metamorfosis. En el ámbito artístico, animan su pintura y transforman el sueño en objeto. En la vida diaria, están al acecho de acontecimientos que desentonen. Acosan al azar objetivo que surge a merced del tiempo sin hilo. La paradoja estriba en que el sueño parece regirse por la continuidad, y la vigilia por la discontinuidad. Según Breton, existe un continuo dentro de un mismo sueño, pero también entre un sueño y otro. Lo mismo dígame de los contados mensajes automáticos, precedentes al sueño o recibidos al despertar, que se distribuyen a lo largo de toda una vida. En cambio, la existencia individual y el devenir histórico están profundamente caracterizados por quebrantamientos o rupturas. El surrealismo plantea, pues, esta cuestión crucial: en una temporalidad sin hilo, ¿cómo pueden coincidir o concordar dos acontecimientos?

Esta cuestión suscita, a su vez, otras dos cuestiones. Problema metafísico: ¿Cuál es el grado de realidad de la realidad? ¿Lo real tiende hacia cero o hacia el infinito? Problema psicológico: ¿No es el sueño el motor y el promotor de lo real? ¿No hilvana el sueño unos guiones del futuro?

La filosofía surrealista del sueño implica una serie de postulados. Primero, hay una porosidad entre lo nocturno y lo diurno: el sueño y la vigilia son dos vasos comunicantes. Segundo, los objetos y las personas se metamorfosean en el sueño; siguen la trayectoria más o menos irregular de un dibujo animado; parece como si algo los arrastrara, como en una película cómica; objetos y personas viven, perecen y renacen. Tercero, el sueño puede ser creativo y propicio a una filosofía durmiente. Cuarto, una deriva urbana realiza lo equivalente a la trayectoria de un sueño. Quinto, el automatismo surrealista revela a la luz del día la pintura animada del sueño. Sexto, el sueño no nos rememora el pasado, sino el futuro; las obras surrealistas son recuerdos del porvenir. Séptimo, las imágenes se metamorfosean en el espacio del sueño, mientras que los acontecimientos se magnetizan en la temporalidad propia del tiempo sin hilo.

Podría aplicarse a todas las expresiones y manifestaciones surrealistas –*collages*, textos automáticos, relatos de sueño, manifiestos, octavillas, dibujos, cuadros, fotografías, objetos, revistas, exposiciones– un mismo principio generador y motor: el de las imágenes animadas del sueño. Siguiendo el impulso de Grandville, los surrealistas se consagran a la imagen y afirman la dinámica del sueño, la continuidad de la vida psíquica. Recusando el pensamiento lógico, el orden del mundo y el tiempo lineal, se sorprenden a sí mismos recortando las imágenes, alterando las palabras, volviendo a pegar los fragmentos. Jugando al cadáver exquisito del deseo y del azar, descubren el automatismo de la escritura, de la pintura y de la duración.

Es sabido que el surrealismo se define a sí mismo como un “automatismo psíquico puro”. Esta elección terminológica, tomada de Pierre Janet, no obliga a Breton y a sus amigos a emprender el camino de la hermenéutica freudiana. Se trata de una elección conforme a la filosofía durmiente de Diderot, a la pintura animada de Grandville, al sueño dirigido de Hervey, al soñante desinteresado de Bergson. Llamaremos, pues, surrealista al artista que practica el juego libre y desinteresado del pensamiento y que responde a la llamada de la pintura animada del sueño.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Breton 2001

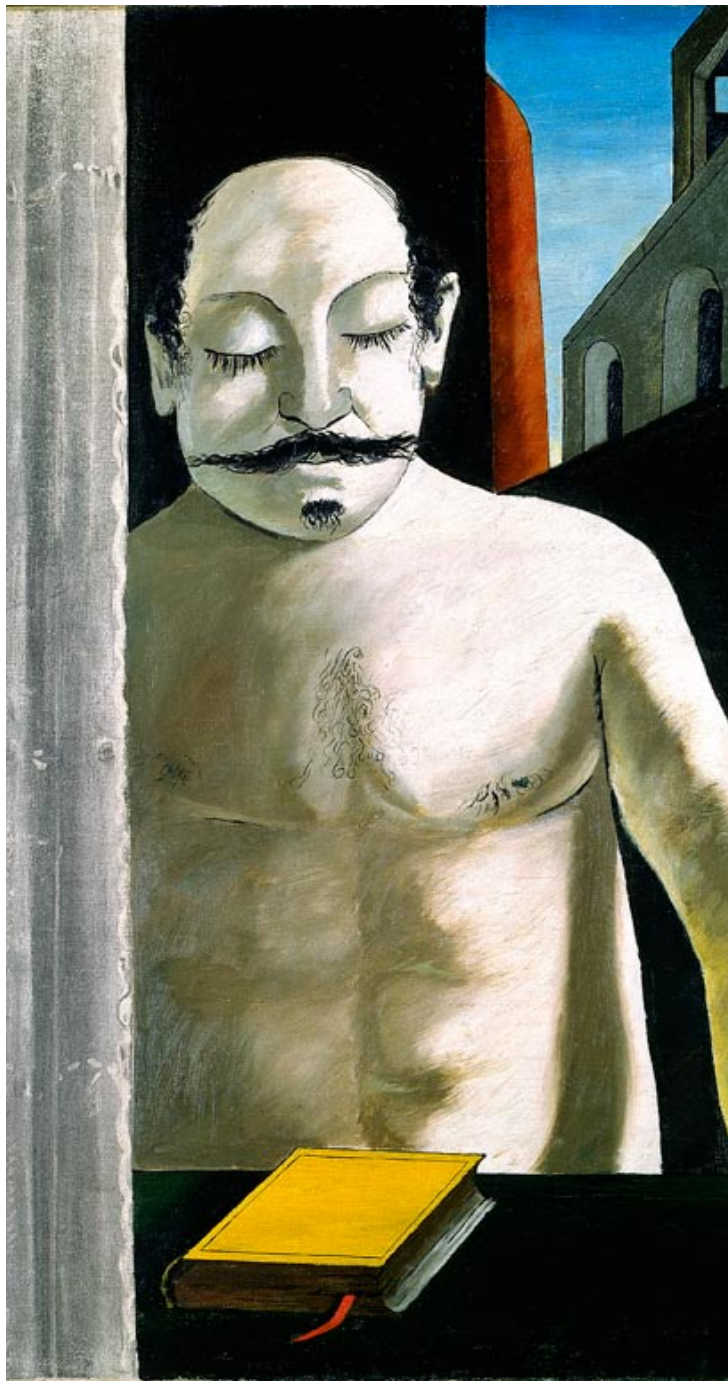
André Breton: *Manifiesto del surrealismo*. [Trad., pról. y notas de Aldo Pellegrini] Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001, p. 29.

Diderot 2002

Denis Diderot: *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos*. [Trad. y notas de Julia Escobar] Valencia, Pre-Textos/Fundación ONCE, 2002, p. 105.

Aragon 204

Louis Aragon: *Una ola de sueños*, estudio preliminar. [Trad. y notas de Ricardo Ibarlucía] Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 62.



CONGRESO INTERNACIONAL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO 8-9 OCTUBRE 2013

Una ola de sueños

Dawn Ades

PROFESORA DE TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD DE ESSEX

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen



[FIG. 1] Joan Miró, *Foto: Este es el color de mis sueños*, 1925. Óleo sobre lienzo, 96,5 x 129,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection

[PÁGINA ANTERIOR, DETALLE] Giorgio de Chirico, *El cerebro del niño*, 1914. Óleo sobre lienzo, 80,8 x 64,7 cm. Moderna Museet, Estocolmo

Foto: Este es el color de mis sueños [*Photo: Ceci est la couleur de mes rêves*] (1925), de Joan Miró [FIG. 1], es una obra extraña que apenas podemos considerar una pintura. La conjunción de la afirmación “Foto: Este es el color de mis sueños”, aparentemente inocente y directa, aunque de cuidada caligrafía, y la mancha informe de pigmento azul en un lienzo por lo demás desnudo resulta rotunda y enigmática. En nada recuerda a lo que dio en llamarse “pintura de sueños surrealista”, caracterizada por el hiperrealismo y por la proliferación de símbolos, ni al tipo de escenas oníricas creadas por De Chirico o Ernst pocos años antes. Pertenece a un periodo artístico de Miró desarrollado entre 1925 y 1927 que Jacques Dupin bautizó como “pinturas de sueño” y, aunque carece de las exquisitas aguadas de pigmento azul que inundan otros cuadros de la misma época, sigue siendo una obra pictórica muy apreciable. Dupin, inspirándose en la estrecha relación de Miró con los surrealistas, empleaba el término “pintura de sueño” en un sentido laxo para evocar “el clima puramente onírico, la atmósfera puramente onírica” de las obras¹. Y para respaldar su definición no recurría a las teorías surrealistas del sueño, sino a las prácticas de los místicos tibetanos, al citar la maravillosa descripción que hace Michel Leiris del acto místico de desnudar la naturaleza con el objeto de contemplar el vacío. Sin

¹ Dupin 1962, p. 157.

embargo, los vacíos –o sueños– de Miró tal vez tengan una conexión más directa de lo que parece con las ideas surrealistas. Creo que *Foto: Este es el color de mis sueños* es una respuesta original y no carente de humor a los debates surrealistas de la época sobre los sueños y el problema de la pintura, en especial el relacionado con la representación de los sueños. Uno de los aspectos en los que se centraba este debate era la relación entre la palabra y la imagen en el sueño y, en general, en el subconsciente. En mi opinión, *Foto: Este es el color de mis sueños*, donde las palabras dominan el lienzo, aborda sin ambages esta cuestión, de nuevo y paradójicamente con humor.

El título que he elegido procede del ensayo de Louis Aragon *Una ola de sueños* [*Une Vague de rêves*], uno de los textos fundamentales sobre la formación del surrealismo y sobre sus raíces en la denominada *époque des sommeils*, el periodo de sueños o trances que tuvo lugar en el invierno de 1922-1923. *Una ola de sueños* se publicó en octubre de 1924, al mismo tiempo que el primer *Manifiesto del surrealismo* de André Breton. Es, en cierto modo, un manifiesto alternativo. Ambos textos son autobiografías intelectuales, así como vivas crónicas de un periodo tan profundamente inquietante como fructífero, y ambos se enfrentan a las aguas inexploradas del surrealismo. Pero los dos textos discrepan sobre algunos aspectos cruciales, en especial la naturaleza de los sueños y el papel de Freud y el psicoanálisis en el nuevo movimiento.

Los dos escritos se centran en los sueños. Aragon describe el auténtico tsunami de sueños que originó el surrealismo:

“Encuentra en su punto de partida el sueño, de donde ha salido. [...] Sueños, sueños, sueños, el dominio de los sueños se extiende cada vez más. Sueños, sueños, sueños, el sol azul de los sueños hace por fin retroceder a las bestias de ojos de acero hacia sus guaridas. Sueños, sueños, sueños sobre los labios del amor, sobre las cifras de la felicidad, sobre los sollozos de la atención, sobre las señales de la esperanza [...]”².

¿Pero a qué se refería Aragon cuando hablaba de sueños? Desde luego, no a lo mismo que el líder surrealista, André Breton. Para Breton, los sueños, que ocupan una parte importante de su argumentación en el primer *Manifiesto del surrealismo* de 1924, se basaban, esencialmente, en los descubrimientos de Sigmund Freud. Para Aragon, abarcaban un campo de experiencia mental mucho más extenso en el que se incluían las ensoñaciones, las alucinaciones, los trances hipnóticos, las visiones inducidas por los narcóticos, etc. Se trataba de un estado del ser que dejaba en suspenso las exigencias prácticas de la realidad cotidiana.

Breton, en su primer *Manifiesto del surrealismo*, atribuía a Freud la inspiración del surrealismo y la reevaluación de la imaginación, con el sueño como centro. Cito: “Con toda razón Freud toma el sueño como objeto de su crítica”³. Para la era moderna, no cabe ninguna duda de que *La interpretación de los sueños* de Freud (1900) ha sido el texto fundamental. El propio

Freud, como fundador del psicoanálisis, consideraba la interpretación de los sueños su descubrimiento capital. Lo que atrajo a los surrealistas fue, por encima de todo, la revelación de que soñar constituía una parte importante de nuestra actividad psíquica, de nuestra vida mental, incluido el subconsciente. Freud mostró que el “trabajo del sueño” era el responsable de transformar los pensamientos latentes en el contenido manifiesto del sueño, es decir, aquello de lo que somos conscientes al despertar, lo que aparece en el sueño manifiesto (lo que recordamos).

Aragon, por el contrario, era conocido por su oposición a Freud y al psicoanálisis. Eligió para su gran crónica de este periodo el título *Una ola de sueños* como desafío al autor de *La interpretación de los sueños*. Permítaseme citar un comentario sobre Freud procedente de *Una ola de sueños*: “¿Cuál es el beneficio de cartulina de este otro que ha puesto una mano fría sobre los sentimientos del hombre y las puras relaciones familiares?”⁴.

Aragon afirmaba que el interés de Breton por los sueños tenía por objeto resolver un problema poético concreto y carecía de relación con el psicoanálisis.

Breton invoca a Freud tanto en el contexto de la escritura automática como en el del sueño, pero hace a la vez una distinción clara entre el interés que el surrealismo, con él a la cabeza, tiene en el mundo mental inaugurado por los descubrimientos de Freud y el enfoque de los médicos y psicoanalistas: ningún método, insiste, ha sido designado a priori para la investigación de “las profundidades de nuestra mente” [“les profondeurs de notre esprit”] y la realización de tal investigación “puede entenderse como el territorio de los poetas y también de los eruditos” [“peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants”]⁵. Los poetas tienen tanto derecho a seguir los hallazgos de Freud, a experimentar y explorar, como los psicólogos y los psicoanalistas.

Se ha afirmado muchas veces que Breton malinterpretaba a Freud, pero sería más exacto decir, con Jean-Bertrand Pontalis, que “del psicoanálisis tomó únicamente lo que necesitaba”⁶.

En lo que al sueño se refiere, Breton desestimó la mayor parte de la voluminosa bibliografía que desde mediados del siglo XIX se había ocupado de esta cuestión desde los puntos de vista biológico, filosófico y literario, y se inclinó por los descubrimientos de Freud. Pero Breton despreció igualmente la mayoría de las críticas francesas de Freud. *La interpretación de los sueños* [*Traumdeutung*], de 1900, no se tradujo hasta 1925, como *Le Rêve et son interprétation*, pero las ideas de Freud sobre los sueños eran lo bastante conocidas como para poner de moda la interpretación de los sueños en París a principios de la década de 1920. *Le Rêve, Étude Psychologique, Philosophique et Littéraire*, de Yves Delage, publicado en 1919, un compendio de ideas y muestras de sueños que incluye una crítica bastante detallada de las teorías de

² Aragon (1924) 2004, p. 63

³ Breton (1924) 1969, p. 24.

⁴ Aragon (1924) 2004, p. 64.

⁵ Breton (1924) 1969, p. 24.

⁶ Pontalis 1981, p. 53.

Freud sobre el sueño, es un buen ejemplo de los difusos límites que existían en la época entre la ciencia, la filosofía y la literatura. Delage analiza con cierto detenimiento las nociones freudianas de sueño “manifiesto” y sueño “latente”, las “modificaciones” de las ideas en los sueños (condensación, desplazamiento, simbolización y dramatización) y la teoría de Freud, según la visión de Delage, de que los sueños son la materialización de un deseo infantil. Delage discrepa de Freud y afirma que este no ofrece prueba alguna de sus ideas. Breton también ignoró a Delage.

En una sorprendente sección del primer *Manifiesto*, Breton cuestiona el mayor valor que normalmente se atribuye a nuestra vida despiertos en detrimento de nuestros sueños, que quedan reducidos a un mero paréntesis. El sueño, afirma, “es continuo y da indicios de estar organizado”. En un pasaje muy interesante, Breton cambia la noción freudiana de contenido “manifiesto” y “latente” por la de espesor. “Hay que tener en cuenta el *espesor* del sueño. En general me quedo solo con lo que me llega de sus capas más superficiales. Lo que más me gusta de un sueño es todo lo que está hundido bajo la superficie cuando estoy despierto, todo lo que he olvidado sobre lo que hice el día anterior, un follaje oscuro, unas ramas estúpidas”⁷. Es posible, propone, que sea el estado de vigilia, y no el sueño, la verdadera interferencia en nuestras vidas. En su espíritu, además, el hombre que sueña se siente plenamente satisfecho por lo que le sucede.

Así pues, Breton mantuvo su independencia con respecto a Freud y no tuvo escrúpulos en asignar el espacio principal a los sueños “manifiestos”, algo que Freud consideraba totalmente carente de sentido.

Freud, de hecho, demostró tener poca paciencia con los surrealistas, y en más de una ocasión expresó su asombro ante la adopción por parte del grupo de sus ideas sobre los sueños y ante la interpretación que hacían de ellas. En *Los vasos comunicantes* [*Les Vases communicants*], donde Breton analiza “provocativamente”, como ha escrito Roudinesco, sus propios sueños, se incluye un intercambio de cartas con Freud. Freud escribió: “Aunque he recibido muchos testimonios del interés que usted y sus amigos demuestran por mis investigaciones, no llego a ver claro lo que es el surrealismo ni lo que persigue. Tal vez una persona como yo, que está tan alejada del arte, no esté destinada a entenderlo”⁸.

En la antología de 1938 *Trajectoires du Rêve, documents recueillis par André Breton*, se publicó una carta de Freud aún más desdeñosa. Esta antología se iniciaba con el ensayo de Albert Béguin sobre el sueño y la poesía (“Le Rêve et la poésie”) e incluía ejemplos históricos y también contemporáneos: sueños de Paracelso, Durero y Lichtenberg junto con otros de Éluard, el propio Breton y Péret. Pero al final de la antología, Breton imprimía una carta de Freud, a quien había invitado a escribir una introducción, en la versión original en alemán:

“No tengo nada más que decir sobre los sueños. Le ruego que tome nota de que la interpretación del sueño que yo llamo manifiesto no me interesa. Trabajé sobre él para que me ayudara a descubrir, mediante pruebas analíticas, el sueño latente. Una recopilación de sueños sin comentarios, sin sus asociaciones conexas, sin conocer las circunstancias en las que se soñaron, no significa nada para mí. Y me cuesta imaginar que pueda significar algo para nadie.

Ha de entender que el sueño manifiesto, según las ideas no superadas de Aristóteles, no es sino la continuación de nuestros pensamientos cuando estamos dormidos”⁹.

El abismo existente entre las actitudes científica y poética con respecto al sueño sigue siendo hoy igual de importante. Hélène Cixous, por ejemplo, se suma a la tradición surrealista cuando, en la presentación de su obra *Rêve je te dis*, lo describe como un “libro de sueños sin interpretación”. Esas palabras recuerdan a las de Breton en su primer *Manifiesto*, donde afirma que el sueño tiene al menos la misma importancia que la vigilia. “Vivo en dos países, y estoy acostumbrado a hacerlo, el diurno y el nocturno, que es continuo y discontinuo y muy tempestuoso. [...] No sabría decir cuál de los dos es el principal, el primordial”. Los sueños, para Cixous, son necesarios, mágicos, una tierra de gracia: “sin los sueños, la muerte sería mortal”. En cambio, “The Dream Discourse Today” se centra exclusivamente en la función de los sueños en el psicoanálisis e incluye diversos ejemplos clínicos. Los autores debaten si la importancia clínica del sueño ha decaído, pero se ofrecen algunas reflexiones interesantes sobre el “sueño manifiesto” y el sueño como objeto. Solo Jean-Bertrand Pontalis lamenta que “en cierto modo, el psicoanálisis está estrangulando la elocuencia de la vida onírica”¹⁰.

Y es precisamente esa “elocuencia de la vida onírica” lo que interesa a los surrealistas.

Ni *Una ola de sueños* de Aragon ni el primer *Manifiesto* de Breton abordan directamente la cuestión de un surrealismo visual. Sin embargo, hay una respuesta visual especialmente rica a la *époque des sommeils*, a la que ambos textos hacen referencia, que dejaría huella en los aspectos teóricos derivados de la publicación del primer manifiesto y que está relacionada con la noción de un verdadero equivalente visual de la escritura automática y los relatos del sueño.

El periodo de trances o sueños hipnóticos se desarrolló durante el invierno de 1922-1923. Un miembro del grupo de poetas y artistas jóvenes que emergieron de las ruinas del dadá parisino, René Crevel, había aprendido con la ayuda de un médium a inducir un trance hipnótico. Las sesiones de espiritismo simuladas que siguieron sobrecogían a quienes las experimentaban, como se desprende de los textos de Aragon y Breton. El retrato que Max Ernst hizo en 1922 del grupo postdadá y presurrealista, *La reunión de amigos* [FIG. 2], los representa en un paisaje lunar que parece de otro mundo. Breton, ataviado con una capa roja, gesticula con autoridad ante un Louis Aragon al que vemos en una pose delicada. El propio Ernst aparece sentado en la rodilla de Dostoievski y le tira de la barba. De Chirico, retratado como un busto

7 Breton (1924) 1969, p. 25.

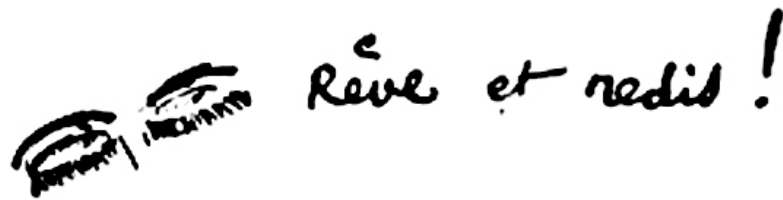
8 Breton (1932) 2005.

9 Breton 1938.

10 Pontalis 1974, p. 17.



[FIG. 2] Max Ernst, *La reunión de amigos*, 1922. Óleo sobre lienzo, 130 x 95 cm. Museum Ludwig, Colonia

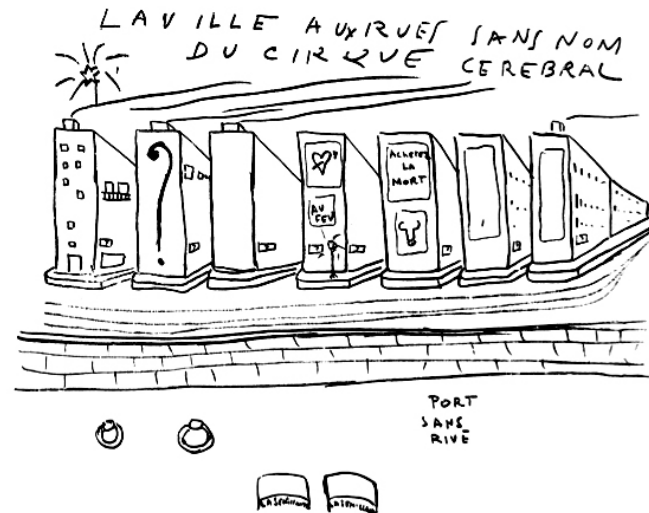


[FIG. 3] Robert Desnos, *Rêve et nedis!* Dibujo

colocado sobre una columna clásica, se encuentra junto a Gala Éluard. René Crevel está en el extremo izquierdo, y Desnos entra apresuradamente por la derecha. El protagonista estelar es Robert Desnos, que, como decía Aragon, “aprende a soñar sin dormir. Logra hablar sus sueños a voluntad”¹¹. Breton afirma: “Desnos habla en surrealista cuando le da la gana”. [Véase *Rêve et nedis!* (un dibujo de Desnos) [FIG. 3]]. Los juegos verbales comienzan en este punto. Desnos hablaba, escribía y dibujaba durante el trance y, al despertar, no recordaba nada de lo que había dicho o dibujado. Uno de sus dibujos se reprodujo en la revista *Littérature* del 1 de diciembre de 1922: *La Ville aux rues sans nom du cirque cérébral* [*La ciudad con calles sin nombre del circo cerebral*] [FIG. 4].

Ernst había pintado algunos de los cuadros más inquietantes sobre las experiencias de la *époque des sommeils*, como *Pietà* o *La Revolución de noche* (1923) [FIG. 5]. Esta obra comparte con una serie de pinturas de Desnos, mucho más rudimentarias, la obsesión por la muerte. En cuadros como *Pietà*, Ernst sigue el ejemplo de De Chirico, pero de un modo más explícitamente freudiano. El hijo que el padre sostiene entre sus brazos es una especie de homenaje al cuadro *Cerebro del niño*, del artista italiano. Resulta imposible saber si las extrañas imágenes del niño convertido en piedra o el desnudo masculino que corre por un matadero en *El juicio final* o *La resurrección de la carne* [FIG. 6], ambas expresamente iconoclastas, deben atribuirse a los trances hipnóticos o a un sueño.

¹¹ Aragon (1924) 2004, p. 63.



[FIG. 4] Robert Desnos, *La Ville aux rues sans nom du cirque cérébral*, 1922. Dibujo. Fond Desnos, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, París



[FIG. 5] Max Ernst, *Pietà o La Revolución de la noche*, 1923. Óleo sobre lienzo, 116,2 x 88,9 cm. Tate, Londres



[FIG. 6] Max Ernst, *El juicio final o La resurrección de la carne*, 1919. Óleo sobre lienzo, 120 x 167 cm. Obra destruida

[FIG. 7] Fotografía de los Miembros de la Oficina Central de Investigaciones Surrealistas, 1924. De izquierda a derecha, de pie: Jacques Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos und Louis Aragon; sentados: Simone Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault

En octubre de 1924, poco después de la publicación de su primer *Manifiesto*, los surrealistas se hicieron con su propio espacio e inauguraron el Bureau de Recherches Surréalistes en la planta baja de un edificio situado en el número 15 de la Rue de Grenelle que alquilaba el padre de Pierre Naville, uno de los integrantes del grupo [FIG. 7]. Este fue el centro de sus actividades colectivas, conocido también como la Central. Se abría al público todos los días de 16:30 a 18:30, y dos surrealistas, que cambiaban en cada turno, recibían a los visitantes, les animaban a contar sus sueños y respondían a sus preguntas. Era una *porte ouverte vers l'inconnu*, una puerta abierta a lo desconocido. Un libro de registro (*Cahier de la permanence*) recogía los sucesos, las visitas y los comentarios de la pareja de surrealistas que estaba de turno, y es una valiosísima fuente de información sobre los primeros meses del movimiento y sobre la producción de su primera revista, *La Révolution Surréaliste*.

En las fechas previas a la publicación del primer número de la revista, el *Cahier de la permanence* refleja las visitas de varios artistas al Bureau: Masson, Man Ray, Max Ernst y el misterioso personaje Dédé Sunbeam, que llegó con el pintor Pierre Roy. El 22 de octubre de 1924, Max Ernst llevó un dibujo "fait selon la méthode surréaliste sur un rouleau étroit et très, très long qui se déroule. Il fait remarquer l'abrutissement progressif" ["realizado según el método



surrealista en un rollo de papel, estrecho y muy muy largo, que se desenrolla. Hay que señalar el embrutecimiento progresivo”]¹². Dos dibujos largos de Ernst han sobrevivido: uno, sin título, algo más espontáneo y de factura más suelta, podría ser el “realizado según el método surrealista” o, en otras palabras, automático [FIG. 8]. Pensé inicialmente que el otro, al que dio el título *L'Aimant est proche sans doute* [*El imán (o el amante) se acerca sin duda*] [FIG. 9], era más figurativo y que los dos dibujos podían ejemplificar diferentes métodos equivalentes en un caso a la escritura automática –“el método surrealista”– y en el otro al *récit de rêve*, el relato del sueño. Sin embargo, en los dos dibujos hay una mezcla de líneas y trazos espontáneos que van de un lado a otro o saltan por el papel, en algunos casos para crear la imagen de una persona o una cosa, pero la mayoría de las veces para seguir siendo tan solo una mancha, una sucesión de imágenes que se despliega y lleva de una a otra de un modo inesperado e irracional que se asemeja más al progreso de un sueño. No queda claro si se está marcando la diferencia entre las imágenes que pueden haber preexistido en el sueño –y que se hacen visibles en el dibujo–

¹² Bureau de recherches (1924-1925) 1988, p. 29.



[FIG. 8] Max Ernst, *Sin título*. Dibujo automático



[FIG. 9] Max Ernst, *El imán se acerca sin duda*, c. 1923. Tinta sobre papel, 17,3 x 169 cm. Colección privada

y un automatismo más cercano al de André Masson [FIG. 10]. Pero parece que Ernst no persigue esa distinción y que su proceso pretende ser el equivalente de la escritura automática, que se desarrolla visiblemente en el tiempo. No existe ninguna diferenciación entre lo que podría ser la imagen de un sueño y un automatismo. La distinción realizada en el surrealismo escrito aún debía ponerse de relieve en el visual. Tanto Masson como Ernst aluden al tiempo a través del proceso de dibujar y dan una gran visibilidad a la progresión de la línea y a su metamorfosis. El dibujo de Masson se inicia con un tema preconcebido conscientemente y permite que las referencias externas surjan cuando las líneas las sugieran (si lo hacen). En otras palabras, el dibujo de Masson sigue el libre juego del pensamiento no dirigido. *El imán se acerca sin duda* de Ernst se aproxima al automatismo, pero sigue estando en el terreno del periodo de los trances, más cerca de la noción del campo de sueño popularizada por Aragon. Una cuestión interesante, aunque imposible de resolver, es si los dibujos de Ernst se podrían considerar más cercanos a la corriente de conciencia –como los famosos pasajes de las ensoñaciones eróticas de Molly Bloom en el *Ulises* de James Joyce– o al automatismo.



[FIG. 10] André Masson, Dibujo automático, 1924. Tinta sobre papel, 23,5 x 20,6 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York



[FIG. 11] Cubierta y página 1 del número 1 de *La Révolution Surréaliste*, 1 de diciembre de 1924. Colección privada

[FIG. 12] Giorgio de Chirico, *Retrato [premonitorio] de Guillaume Apollinaire*, 1914. Óleo y carboncillo sobre lienzo, 81,5 x 65 cm. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/ Centre de création industrielle



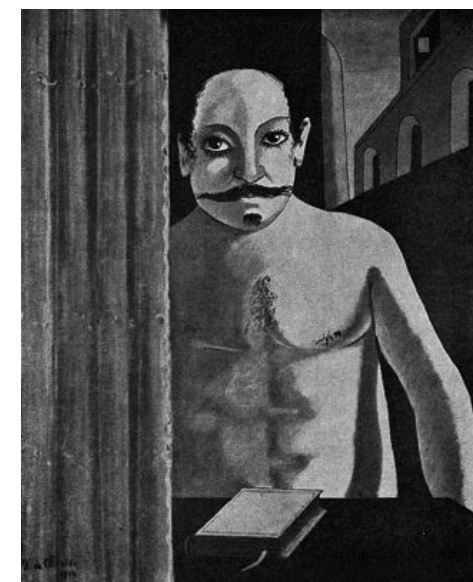
[FIG. 13] Giorgio de Chirico, *El cerebro del niño*, 1914. Óleo sobre lienzo, 80,8 x 64,7 cm. Moderna Museet, Estocolmo

[FIG. 15] *Despertar del cerebro del niño*, 1950. Fotografía publicada por André Breton en el *Almanach surréaliste du demi-siècle*

La Révolution Surréaliste dividía su contenido en secciones con títulos claramente definidos: *Rêves*, *Textes surréalistes*, *Chroniques*, *Revue* y *Suicidés*. Tras el prefacio del primer número (diciembre de 1924) [FIG. 11], que comenzaba con las palabras: “Le rêve seul laisse à l’homme tous ses droits à la liberté” [“Solo el sueño otorga al hombre todos sus derechos a la libertad”], el primer texto ofrecía uno de los dos sueños enviados por Giorgio de Chirico, que en aquella época mantenía una relación estrecha con el grupo, seguido de tres sueños de Breton. En el último de estos relatos de sueños, Breton está en casa; Picasso, sentado en un sofá, dibuja furiosamente en un cuaderno, y la sombra de Apollinaire se ve erguida junto a la puerta, una imagen onírica cercana al *Retrato de Apollinaire* pintado por De Chirico en 1914 [FIG. 12], en el que una sombra con el perfil del poeta aparece tras el busto clásico. Algunos de los primeros cuadros de De Chirico, “qui jouissent aux yeux des surréalistes d’un prestige sans égal” [“que gozan del máximo prestigio entre los surrealistas”]¹³, colgaban en las paredes del Bureau des Recherches Surréalistes, y el propio Breton era el propietario de *El cerebro del niño*, de 1914 [FIG. 13], una pintura con una gran influencia en la obra de Max Ernst y Salvador Dalí [FIG. 14]. De Chirico era en aquel momento el artista más admirado por Breton después de Picasso [FIG. 15].

13 Breton (1952) 1972, p. 108.

[FIG. 14] Salvador Dalí, *El juego húngaro*, 1929. Óleo y collage sobre cartón, 44,4 x 30,3 cm. Colección privada



Sin embargo, en la sección *Chroniques* de la revista, bajo la rúbrica “Beaux-arts”, un artículo de Max Morise, “Les Yeux enchantés”, planteaba preguntas fundamentales sobre la relación entre el surrealismo y las artes plásticas, en concreto en lo referente al sueño. Este artículo representó, y probablemente alentó, un alejamiento de la exploración de los equivalentes visuales de los *Récits de rêve* hacia el automatismo, más espontáneo y visceral.

Morise describe con mucha claridad el problema y sus implicaciones para los procedimientos visuales. *Los campos magnéticos* [*Les Champs magnétiques*] de 1919 –los textos automáticos escritos por Breton y Soupault– son, dice, por ahora, el único ejemplo preciso del surrealismo; la escritura automática es una forma de “extériorisation de la pensée” [“exteriorización del pensamiento”], que es lo que el surrealismo, como Breton explicó en el primer *Manifesto*, busca. “Ce que l’écriture surréaliste est à la littérature, une plastique surréaliste doit l’être à la peinture, à la photographie, à tout ce qui est fait pour être vu” [“Lo que la escritura surrealista es para la literatura, una plástica surrealista ha de serlo para la pintura, para la fotografía y para todo lo que se haga para ser visto”]¹⁴. El pensamiento no puede ser estático, y “la succession des images, la fuite des idées” [“la sucesión de las imágenes, la huida de las ideas”] son básicas para toda manifestación surrealista. Mientras que abordamos los textos escritos en el tiempo, sostiene, es en el espacio donde percibimos un cuadro o una escultura. De hecho, la tesis que trata de defender tiene menos que ver con la percepción de un cuadro o una escultura que con el proceso de su creación. Aunque ese proceso se desarrolla también “en el tiempo”, carece a su juicio de la inmediatez de “escribir el pensamiento”. “[...] pour peindre une toile il faut commencer par un bout, continuer ailleurs, puis encore ailleurs, procédé qui laisse de grandes chances à l’arbitraire, au goût et tend à égarer la dictée de la pensée” [“(…) para pintar un lienzo tenemos que empezar por un extremo, seguir por otro sitio, y después por otro, proceso que deja mucho margen a la arbitrariedad y el gusto, y que tiende a desviarnos del dictado del pensamiento”]. [“Dictée de la pensée...”].

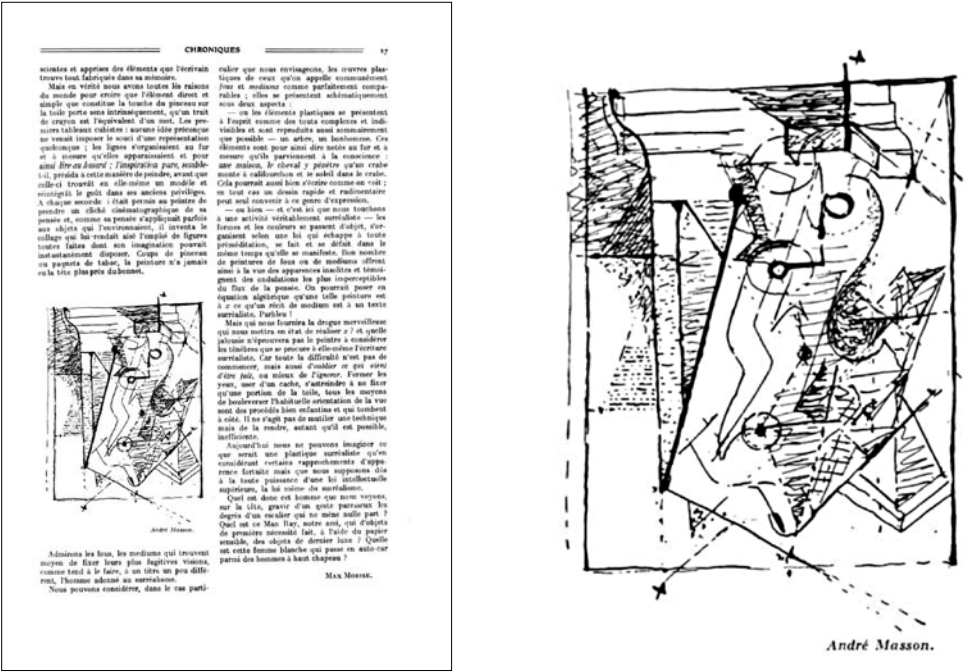
¿Cuál podría ser, en lo visual, el equivalente de la escritura automática, que sigue el libre “dictado del pensamiento”? El mismo término “dictado” asocia el pensamiento a las palabras.

Aún no se había establecido con claridad la división entre el automatismo y el sueño en las artes plásticas, y se consideraba que el pensamiento se revelaba tanto en el sueño como en las ensoñaciones o en el pensamiento no dirigido. Por eso Morise entiende que es en el sueño donde el problema de la “representación” en el surrealismo se plantea con más intensidad:

“La confrontation du surréalisme avec le rêve ne nous apporte pas de très satisfaisantes indications. La peinture comme l’écriture sont aptes à raconter un rêve. Un simple effort de mémoire en vient assez facilement à bout. [...] d’étranges paysages sont apparus à de Chirico; il n’a eu qu’à les reproduire, à se fier à l’interprétation que lui fournissait sa mémoire. Mais cet effort de seconde intention qui déforme nécessairement les images en les faisant affleurer à la surface de la conscience nous montre bien qu’il faut renoncer à trouver ici la clef de la peinture

surréaliste. Tout autant certes, mais pas plus que le récit d’un rêve, un tableau de Chirico ne peut passer pour typique du surréalisme : les images sont surréalistes, leur expression n’est pas” [“La confrontación entre el surrealismo y el sueño no nos ofrece indicaciones muy satisfactorias. Tanto la pintura como la escritura son capaces de contar un sueño. Con un sencillo esfuerzo de memoria es relativamente fácil que [...] se le aparecieran a De Chirico extraños paisajes. Solo tenía que reproducirlos, confiar en la interpretación que le había aportado su memoria. Pero ese esfuerzo de segunda intención, que inevitablemente distorsiona las imágenes al hacerlas aflorar a la superficie de la conciencia, nos demuestra que hemos de renunciar a hallar aquí la clave de la pintura surrealista. En la misma medida sin duda, pero no más que el relato de un sueño, un cuadro de De Chirico no puede tenerse por característico del surrealismo: las imágenes son surrealistas, pero la expresión no lo es”].

Las reservas de Morise son aplicables tanto a los “relatos de sueño” o *récits de rêve* que ocupan un lugar tan destacado en *La Révolution Surréaliste* como a la pintura; el problema, a su juicio, es dónde hallar el equivalente del “texto surrealista”, de la escritura automática. Y no se puede encontrar ahí. En el “soñar despierto” que caracteriza al “estado surrealista”, el pensamiento se revela tanto en palabras como en imágenes visuales. Pero, sostiene, mientras que las palabras



[FIG. 16] Dibujo de André Masson ilustrando un texto de Max Morise en la página 17 del primer número de *La Révolution Surréaliste* (diciembre de 1924)

14 Morise 1924, p. 26.

se escriben en unos segundos, las pinceladas solo traducen, en un proceso de mediación, las imágenes mentales. Pero –y aquí empieza a defender el *dictée de la pensée* por medios visuales– “nous avons toutes les raisons du monde pour croire que l’élément direct et simple qui constitue la touche du pinceau sur la toile porte un sens intrinsèquement, qu’un trait de crayon est l’équivalent d’un mot” [“tenemos todos los motivos del mundo para creer que el elemento directo y simple que es la pincelada sobre el lienzo tiene intrínsecamente un sentido, que el trazo del lápiz es el equivalente de una palabra”]. Propone el ejemplo de los cuadros cubistas. Curiosamente, Bretón también iniciará con ellos al año siguiente su gran defensa de la pintura: *El surrealismo y la pintura* [*Le Surréalisme et la peinture*]. En los cuadros cubistas, escribe Morise, no había ninguna idea preconcebida, ningún afán por representar algo: “les lignes s’organisaient au fur et à mesure qu’elles apparaissaient et pour ainsi dire au hasard. [...] A chaque second il était permis au peintre de prendre un cliché cinématographique de sa pensée [...]” [“las líneas se organizaban a medida que iban apareciendo, al azar por así decirlo. [...] A cada instante al pintor le estaba permitido tomar una instantánea cinematográfica de su pensamiento (...)”]. Y sugiere a continuación dos posibles vías para el surrealismo visual: la representación más rudimentaria de un objeto o una persona, o –y aquí “nous touchons une activité véritablement surréaliste - les formes et les couleurs se passent d’objet, s’organisent selon une loi qui échappe à toute préméditation, se fait et se défait dans le même temps qu’elle se manifeste [...]” [“nos acercamos a una actividad auténticamente surrealista– las formas y colores ignoran el objeto, se organizan según una ley que escapa a toda premeditación, una ley que se hace y se deshace a medida que se manifiesta (...)”].

Como ilustración, se reproduce uno de los dibujos automáticos de Masson (invertido en sentido vertical) [FIG. 16], que no solo es uno de los más abstractos de su producción sino también uno de los más cubistas. Dada la naturaleza de su argumento, llama la atención que el dibujo automático elegido por Morise para ilustrar este artículo sea uno de los más abstractos creados por Masson.

El texto de Morise expone con agudeza los debates sobre los sueños y las artes plásticas que se estaban dando en el seno del surrealismo, así como el sesgo en contra de la pintura. Que el surrealismo visual podría ser completamente ajeno al arte fue el argumento de la sección “Les Beaux-Arts” de Naville incluida en el tercer número de *La Révolution Surréaliste* (1925), donde la pintura y los dibujos se descartaban en favor de las películas, la calle, los periódicos... En este punto, Breton volvía a tomar las riendas y ratificaba la pintura como actividad netamente surrealista. Este, 1925, fue el año en el que se pintó *Foto...*

Morise echó por tierra durante un tiempo la idea de que las pinturas de De Chirico o de Max Ernst ofrecían un posible modelo para la expresión de los “sueños” y la de que estos admitían, de hecho, expresión alguna en el sentido surrealista. Una imagen dependiente de los esfuerzos de la memoria y de la destreza en la representación no era a este efecto surrealista. La distinción que él hacía entre el automatismo y el sueño debió de parecerles a muchos de los surrealistas, en especial a los artistas, excesivamente rígida y restrictiva.

Aparte de las obras de los niños y los locos, cuya rudimentaria creación de imágenes estaba para Morise más cerca del “método surrealista”, la principal excepción a sus reservas eran los cuadros y los dibujos de Robert Desnos, que de un modo también muy rudimentario captaban episodios de los intercambios que se producían cuando el artista se sometía a un trance hipnótico [FIG. 17]. Aunque Morise buscaba una solución para los artistas –cómo los trazos del lápiz o las pinceladas podían ser una forma de surrealismo–, a lo largo del artículo se sugiere que tal vez sean la fotografía y el cine los verdaderos medios surrealistas, y esta es su metáfora del cubismo: “un cliché cinématographique de la pensée”. También menciona las “fotografías sin cámara” de Man Ray, *Champs délicieux* (1922) [FIGS. 18 Y 19].



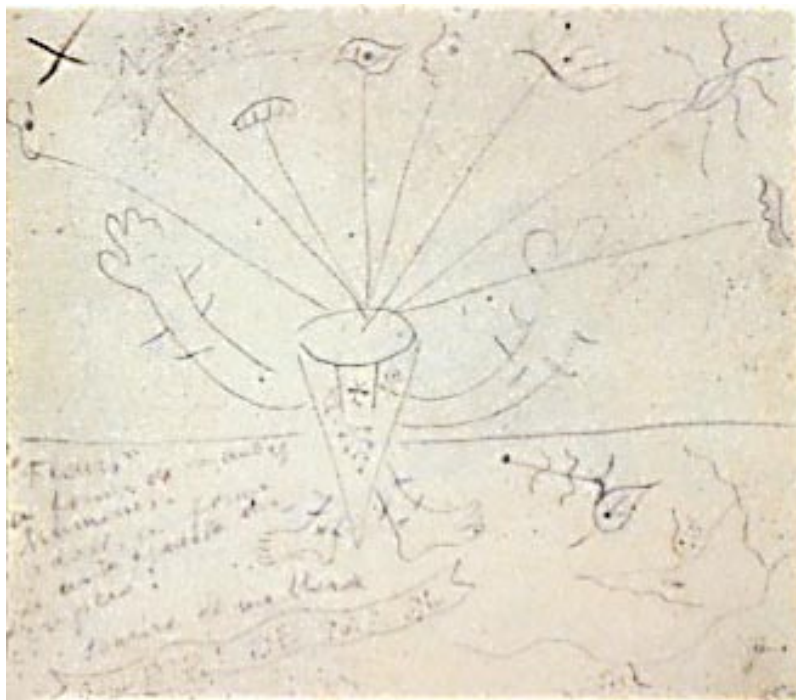
[FIG. 17] Robert Desnos, *Muerte de Aragon*, dibujo reproducido en *Écrits sur les peintres*



[FIG. 18] Man Ray, rayograma reproducido en *Les Champs délicieux*, 1922

[FIG. 19] Artículo titulado “A New Method of Realizing the Artistic Possibilities of Photography”, publicado en *Vanity Fair*, noviembre de 1922, p. 50





“Una foto”, escribe Miró, “del color de mis sueños”.

La conclusión de Morise de que las marcas espontáneas del pincel y las formas y los colores que van surgiendo están más cerca del fluir del pensamiento que las pinturas de “sueño” de De Chirico debió de surtir efecto: la mancha de pigmento azul difícilmente podría estar más lejos de la imagen premeditada y preexistente que critica Morise.

Miró ya había empezado a simplificar sus lienzos al máximo antes de crear *Foto: Este es el color de mis sueños*; en agosto de 1924 escribió a su amigo Michel Leiris: “La destrucción más o menos total de todo lo que dejé atrás el verano pasado, [...] ¡todavía demasiado real! Me estoy alejando de todas las convenciones pictóricas (que envenenan). Al extender mis lienzos me di cuenta de que los que estaban pintados tocaban menos directamente al espíritu que los simplemente dibujados (o en los que hacía un mínimo uso del color) [...]. No hay duda de que mis lienzos que se basan solo en el dibujo, con unos cuantos puntos de color, un arco iris, producen una emoción más profunda”¹⁵.

Miró tenía la costumbre de garabatear palabras, nombres de colores, en los dibujos que hacía en sus cuadernos, a veces simplemente la palabra “sí” cuando decidía que iba a trabajar en una idea. La práctica de incluir palabras en los propios lienzos comenzó en el verano de 1924, más o menos en la época en que escribió a Leiris. La escritura [*écriture*] visible en el lienzo de *Photo* tiene una caligrafía más cuidada que la de las otras “pinturas-poema”, lo que tiene el paradójico efecto de subrayar por un lado su naturaleza formal y visual, y realzar, por el otro, el divorcio entre el conjunto línea/palabra y el color. Se diría que Miró está meditando sobre la tendencia surrealista de dar a la palabra primacía sobre la imagen.

Este fue, afirmaba Miró, el único periodo en el que primero surgían en su mente las palabras. Estas “pinturas-poema”, como él las llamaba, que se iniciaron con *Ramo de flores (Sourire de ma blonde)* [FIG. 20], pueden de hecho ser un resultado de su estrecha relación con los escritores surrealistas. El apasionado rechazo del realismo por parte de Miró coincide con el cuestionamiento surrealista de lo que se entiende por “real”, un cuestionamiento en el que ocupan un lugar destacado los sueños. Como escribió Aragon, a la mayoría de las personas “nada les hará entender la verdadera naturaleza de lo real, que no es más que una relación como cualquier otra, que la esencia de las cosas no está ligada en absoluto a su realidad, que hay otras relaciones distintas de lo real que el espíritu puede captar y que son también primordiales, como el azar, la ilusión, lo fantástico, el sueño. Esas diversas experiencias se reúnen y concilian en un género que es la surrealidad”¹⁶.

¹⁵ Miró 1986, p. 86.

¹⁶ Aragon (1924) 2004, p. 55.

[FIG. 20] Joan Miró, dibujo preparatorio y pintura-poema *Ramo de flores (Sourire de ma blonde)*, 1924. Óleo, cera de color e inscripción sobre lienzo, 89 x 116 cm. Colección privada, París



[FIG. 21] Joan Miró, *Pintura (Azul)*, julio-septiembre de 1925. Óleo sobre lienzo, 62 x 92 cm. Galerie Maeght, París

En 1925 Miró inició la serie de pinturas sobre fondo azul [FIG. 21], el “sol azul de los sueños”, como dijo Aragon. En *Una ola de sueños*, Aragon, como haría Breton en el *Manifiesto* y en otros textos posteriores, insiste en la primacía del lenguaje. Describe la “identidad de las alteraciones provocadas por el surrealismo, por el cansancio físico, por los estupefactos, su semejanza con el sueño, las visiones místicas, la semiología de las enfermedades mentales”, todo lo cual “nos conduce a una hipótesis que, por sí sola, puede responder a ese conjunto de hechos y relacionarlos entre sí: la existencia de una materia mental”¹⁷. Y prosigue: “Al final descubrimos que esa materia mental a la que me refería era el vocabulario mismo. *No hay pensamiento fuera de las palabras*: todo el surrealismo apoya esta proposición [...]”¹⁸.

En el primer *Manifiesto*, Breton menciona una frase insistente que se le venía repentinamente a la cabeza. Él lo describía diciendo que “cognait à la vitre”, llamaba a la ventana. No recordaba con exactitud la frase, pero era algo como “Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre” [“Hay un hombre cortado en dos por la ventana”]. Y añade una nota a pie de página que no

¹⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸ *Ibid.*

carece de importancia: “Peintre, cette représentation visuelle eût pour moi sans doute primé l’autre. Ce sont assurément mes dispositions préalables qui en décidèrent” [“Si yo fuera pintor, esta representación visual habría primado sin duda para mí sobre la otra. Era con seguridad mi disposición previa lo que decidía”]¹⁹. Se centra a continuación en otras apariciones visuales similares, tan claras para él como las auditivas: un árbol, una ola, un instrumento musical, cuyos contornos podía seguir con facilidad porque no se trataba de dibujar, sino de “calquer”, calcar. Este término reaparecerá en el contexto de la concepción daliniana del cuadro de sueño pintado a mano.

Tanto en el psicoanálisis como en el surrealismo hay un sesgo hacia lo verbal. “La psychanalyse –como escribe Marguerite Bonnet– met l’accent sur la parole” [“El psicoanálisis pone el acento sobre la palabra”]²⁰. Al mismo tiempo, los sueños son “básicamente una experiencia visual”²¹. Para Freud, la traducción a la palabra de la experiencia visual del sueño, tal y como la recuerda el paciente, es una fuente de información crucial para el psicoanalista. Las imágenes poéticas que Breton tenía en mente surgían de la imaginación y hablaban a la imaginación al margen del mundo exterior. Breton vuelve al problema de lo visual en “Le Message automatique”. Habla sobre la relación existente entre la escritura automática surrealista y la de los médiums y sobre la que se da entre las percepciones auditivas o visuales respectivas.

“Creo que las inspiraciones verbales son infinitamente más ricas en contenido visual, infinitamente más resistentes a la vista, que las imágenes visuales propiamente dichas. [...] Siempre, en poesía, me ha parecido que el automatismo verbal-auditivo consigue en la lectura las imágenes visuales más exaltantes, y que el automatismo verbal-visual no consigue nunca en la lectura imágenes visuales ni de lejos comparables a ellas. Baste decir que hoy, al igual que hace diez años, estoy totalmente dedicado al triunfo de lo auditivo sobre lo visual no verificable, y que seguiré creyendo ciegamente en ello (ciegamente [...] con una ceguera que abarca al mismo tiempo todas las cosas visuales). Ahora que he expresado mi punto de vista, no hace falta añadir que hay que darles la palabra a los pintores [...]”²².

Hay que hacer una distinción importante entre las imágenes visuales que tanto denigra aquí Breton y lo que Martin Jay denominaba “la muy moderna ética de lo puramente óptico”²³.

Siendo fundamentalmente una experiencia visual pero no óptica, los sueños constituían un amarradero natural para los artistas surrealistas. Pese al sesgo hacia lo verbal, el uso libre e independiente que el surrealismo hacía de las ideas de Freud dio pie paradójicamente –como en el caso de Miró– a formas de expresión visual de una gran originalidad.

¹⁹ Breton (1924) 1969, p. 39.

²⁰ Bonnet 1988, p. 108.

²¹ Flanders 1993, p. 67.

²² Breton 1933, p. 63.

²³ Jay 1993, p. 246.

La siguiente cita, procedente de “Le Message automatique” de Breton, resulta esclarecedora en este sentido. Hace una interesante concesión sobre las imágenes sin palabras, a las que él llama primitivas: “No solo creo que casi siempre hay una complejidad en los sonidos imaginarios –la unidad y velocidad del dictado siguen siendo preocupaciones activas–, sino que además tengo la certeza de que las imágenes visuales o táctiles (primitivas, como la representación de la blancura o de la elasticidad, sin intervención previa ni concomitante o posterior de palabras que las expresen o se deriven de ellas) operan libremente en la región, de superficie incalculable,

que se extiende entre lo consciente y lo inconsciente”²⁴. En el contexto de los largos debates sobre la percepción y la representación en el seno del surrealismo, en los que lo visual tiende a considerarse inferior, este comentario resulta interesante. En *Foto*, Miró anticipa esta idea, aquí no con la representación de lo blanco, sino con la de lo azul. El “azul” es una presencia sin palabras en esa “región de superficie incalculable”, entre lo consciente y lo inconsciente, que seguía siendo el terreno de caza de los surrealistas.

²⁴ Breton 1933, p. 63.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ades 1978
Dawn Ades: *Dada and Surrealism Reviewed*. Londres, Arts Council of Great Britain, 1978.
- Ades 1984
Dawn Ades: “Between Dada and Surrealism: Painting in the *Mouvement flou*”. En Terry Ann R. Neff (ed.): *In the Mind’s Eye: Dada and Surrealism*. Chicago, Museum of Contemporary Art, 1984.
- Aragon (1924) 2004
Louis Aragon: “Une vague de rêves”. En *Commerce*, París, 1924 [Ed. esp.: *Una ola de sueños*. (Trad. de Ricardo Ibarlucía.) Buenos Aires, Biblos, 2004.]
- Bonnet 1988
Marguerite Bonnet: *André Breton et la naissance de l’aventure surréaliste*. París, Librairie José Corti, 1988.
- Breton (1924) 1925
André Breton: *Introduction au Discours sur le peu de réalité* (1924). En *Commerce*, París, invierno de 1925.
- Breton (1924) 1969
André Breton: *Manifeste du Surréalisme*. París, 1924 [Ed. esp.: Andrés Bosch (ed. y trad.): *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1969.]
- Breton (1928) 1973
André Breton: *Le Surréalisme et la peinture*. París, 1928 [Ed. esp.: *Antología* (1913-1966). (Trad. de Tomás Segovia.) México, Siglo XXI, 1973].
- Breton (1932) 2005
André Breton: *Les Vases communicants*. París, 1932 [Ed. esp.: *Los vasos comunicantes*. (Trad. de Agustí Bartra.) Madrid, Siruela, 2005].
- Breton 1933
André Breton: “Le message automatique”. En *Minotaure*, ns. 3-4, diciembre de 1933.
- Breton 1938
André Breton: *Trajectoires du rêve, documents recueillis par André Breton*, n. 7, París, Cahiers G. L. M., septiembre de 1938.
- Breton (1952) 1972
André Breton: *Entretiens 1913-1952*. París, Gallimard, 1952 [Ed. esp.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. (Trad. de Jordi Marfà, rev. de Santos Torroella.) Barcelona, Barral, 1972.]
- Bureau des recherches (1924-1925) 1988
Bureau des recherches surréalistes, Cahier de la permanence, octubre de 1924-abril de 1925. París, Archives du surréalisme. (Ed. Paule Thévenin), 1988.
- Cixous 2003
Hélène Cixous: *Rêve je te dis*. París, Galilée, 2003.
- Dalí 1981
Salvador Dalí: *The Secret Life of Salvador Dalí* [Ed. esp.: *Vida secreta de Salvador Dalí*. Figueres, Dasa D. L., 1981].
- Delage 1919
Yves Delage: *Le Rêve*. París, Presses universitaires de France, 1919.
- Dupin 1962
Jacques Dupin: *Joan Miró Life and Work*. Nueva York, Abrams, 1962.
- Flanders 1993
Sara Flanders (ed.): “The Dream Discourse Today”. En: *The New Library of Psychoanalysis*, n. 17. Londres, Routledge, 1993.
- Freud (1900) 1967
Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, 1900 [Ed. Esp.: *La interpretación de los sueños*. En: *Obras Completas*, vol. I. (Trad. De Luis López-Ballesteros.) Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, pp. 230-584].
- Jay 1993
Martin Jay: *Downcast Eyes*. Berkeley, University of California Press, 1993.
- Krauss y Rowell 1972
Rosalind Krauss y Margit Rowell: *Joan Miró Magnetic Fields*. Nueva York, Solomon R. Guggenheim, 1972.
- Miró 1986
Joan Miró: *Selected Writings and Interviews* [Margit Rowell (ed.)]. Boston, G.K. Hall, 1986.
- Morise 1924
Max Morise: “Les Yeux enchantés”. En *La Révolution Surréaliste*, n. 1, diciembre de 1924.
- Pontalis 1974
Jean-Bertrand Pontalis: “Dream as an Object”. En: *The International review of Psycho-Analysis*, 1974. Repr. en Sara Flanders (ed.): *The Dream Discourse Today*. En: *The New Library of Psychoanalysis*, n. 17. Londres, Routledge, 1993.
- Pontalis 1981
Jean-Bertrand Pontalis: *Frontiers in Psychoanalysis, Between the Dream and Psychic Pain*. Londres, The Hogarth Press, 1981.
- Roudinesco 1990
Elisabeth Roudinesco: *Jacques Lacan & Co*. Chicago, University of Chicago Press, 1990.



CONGRESO INTERNACIONAL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO 8-9 OCTUBRE 2013

Los sueños maravillosos en Remedios Varo: un onirismo prodigioso

Fernando Martín

PROFESOR DE HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD DE SEVILLA

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen



A Walter Gruen y Alejandra

“Toda mi originalidad consiste, pues, en hacer vivir humanamente a los seres inverosímiles según las leyes de lo verosímil, poniendo, siempre y cuando sea posible, la copia de lo visible al servicio de lo invisible”.

Odilon Redon

“La pintura nos permite ver mundos que nunca han existido, pero que no por eso, dejan de ser reales y verdaderos para el intelecto y para la sensibilidad”.

Félix de Azúa

El estudio tiene como objeto el análisis de la obra de Remedios Varo, a través de un conjunto de apartados genéricos, a partir de los cuales se ofrece el desarrollo de su evolución pictórica en sus dos periodos vitales, hispano-francés y mexicano, incidiendo en sus más destacadas características estéticas e iconográficas contextualizadas analógicamente con autores del pasado y contemporáneos desde un punto de vista antológico⁴.

INTRODUCCIÓN

Maravilloso, onírico, prodigio, son tres conceptos que definen el arte de Remedios Varo (Anglés, Gerona, 1908 -México D.F., 1963). Sin duda, junto con Joan Miró, Salvador Dalí y Óscar Domínguez, es la aportación más importante que ha dado España al surrealismo internacional. Nadie como esta artista ha hecho realidad la frase de Breton: “Sólo lo maravilloso es bello, no hay belleza sin lo maravilloso”. Su pintura tiene la cualidad de emocionar, de hacer sentir antes que comprender. Enmarcada dentro del surrealismo de carácter fantástico y verista, su obra posee una enorme personalidad y entidad que la distingue. En su surrealismo, no existe la violencia, el horror, ni la pulsión sexual, temas tan característicos del movimiento fundado por Breton, apartándose de ellos, su obra posee un fascinante tono poético y de evocación, un arte de revelación, un espacio ocupado por historias y episodios descriptivos que crean un universo fantástico, misterioso, con indudable dimensión mágica y rico en referencias autobiográficas y culturales. Su arte lo concibe como un ejercicio de trascendencia, no solo como recurso estético, búsqueda de una verdad idealizada que se precipita hacia lo cósmico en interconexiones secretas.

Como bien dice Juliana González: “Remedios persigue la captación supraconsciente de una realidad superior. Remedios construye, intuye conscientemente un mundo idealizado en el que reina la armonía y lo sublime”⁵.

Extraordinarias visiones son representadas de forma detallada y minuciosa, siendo uno de sus rasgos más sobresalientes su perfecto

dominio de la técnica, manifestado tanto en el dibujo como en el uso del color, que son aplicados con verdadero oficio de miniaturista digno de una tabla flamenca. Esta depuración en el dibujo, que fija los perfiles, unida al carácter cercano al hacer de los iluminadores medievales, hacen que muchos de sus cuadros sean auténticas joyas en su sentido literal, sobre todo los de pequeño formato. Sus lienzos son consecuencia reflexiva y meditada, lejos de todo automatismo, aunque se valga de algunas técnicas que utilizan este proceso, como la mancha interpretada o la calcomanía. Por lo general, Remedios hacía bocetos de gran entidad plástica, estudios previos, antes de abordar la versión definitiva, algunos del tamaño de la tela de calco, que luego sobreponía en el lienzo o plancha de masonita, proceso minucioso que requiere una lenta y concentrada elaboración.

La figura humana es constante en toda su producción, sobre todo la femenina. Los distintos temas que aparecen en sus episodios e historias están tomados de una realidad que es metamorfoseada, así como del recuerdo, elevando a sus singulares protagonistas a una dimensión feérica.

Uno de los reproches frecuentes que se le ha hecho al surrealismo de Remedios es el carácter literario que buena parte de su pintura posee. Ciertamente su arte es sumamente descriptivo, además de simbólico, entre otros motivos porque se dedicó a dar apariencia a los sueños y narra historias fabulosas, con el mismo espíritu que inspiró al autor anónimo del bellissimo tapiz *La dama del unicornio*. Ante esta objeción se puede responder con las mismas palabras que Breton contestó al poeta Paul Valéry, al rechazar él “el argumento” en la obra de arte: “si existe en nuestros días un tema capaz por sí solo de dar la medida de quienes no la desdeñan es la de ridiculizar con el epíteto ‘literario’ toda pintura cuya ambición no se conforma con ofrecer la imagen del mundo exterior, o en su defecto, defienden en último término el placer de la vista. [...] A esta pintura (realista) de disertación ociosa sobre un mundo de puntillismo se opone absolutamente una pintura que quiere ser una recreación del mundo, en función de la necesidad interior sentida por el artista. No se concede ya la primicia a la sensación, sino a los más profundos deseos del espíritu y el corazón”⁶.

⁴ Transcripción ligeramente retocada de la ponencia tal como se pronunció en el salón de actos de la Fundación Thyssen-Bornemisza de Madrid el día 8 de octubre de 2013, con motivo del Congreso Internacional organizado paralelamente a la exposición *El surrealismo y el sueño*.

⁵ González 1966, p. 166.

⁶ Philippe 1972, p. 19.



[FIG. 1] Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799

[FIG. 3] Odilon Redon, *Ojos cerrados*, 1890



[FIG. 2] Francisco de Goya, *Disparate volante*, 1819

[FIG. 4] René Magritte y Man Ray, Portada de *La Révolution Surréaliste*. París, 15 de diciembre 1929



EL SUEÑO PINTADO

A)

FRANCISCO DE GOYA: *Capricho y Disparate*. MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRID

Como adelantado de la modernidad y genial en su creatividad, dentro de su polifacética obra, algunas de sus estampas pertenecientes a la serie denominada *Caprichos*, y sus *Disparates*, bien como certeras sátiras a una sociedad decadente en el primer caso, bien como expresión fantástica y visionaria en el otro, podemos encontrar ejemplos visuales, afines a la plasmación de un sueño. *El sueño de la razón produce monstruos* (1799) [FIG. 1] ilustra bien el carácter onírico de su sentido, donde aparece la figura del propio artista adormecido sobre la mesa de trabajo, mientras a su alrededor, como auténtica pesadilla, revolotean y acosan animales de la noche, como búhos, murciélagos o un gato-lince de mirada hipnótica. En el caso de *Disparate volante* (1819) [FIG. 2], una mujer es raptada por un hombre a lomos de un monstruo alado, la imagen parece traducir el miedo de una obsesión, cuya expresividad inquietante recuerda a los fantásticos y turbadores dibujos de Alfred Kubin.

B)

ODILON REDON: *Ojos cerrados*, 1890. MUSÉE DU LOUVRE, PARÍS [FIG. 3]

Pintor de ensoñaciones y de un mundo poético, el simbolista Odilon Redon, claro eslabón entre el romanticismo finisecular y la vanguardia histórica, como precedente inequívoco en algunas de sus obras del surrealismo, con esta monumental cabeza de mujer emergiendo de un espacio sin referencias, con los ojos cerrados, nos ofrece una representación cargada de significado, dando a entender que es durante el estado inconsciente propio del sueño, cuando una realidad oculta aparece, realidad sin ningún tipo de censura y en la más completa arbitrariedad de la razón.

C)

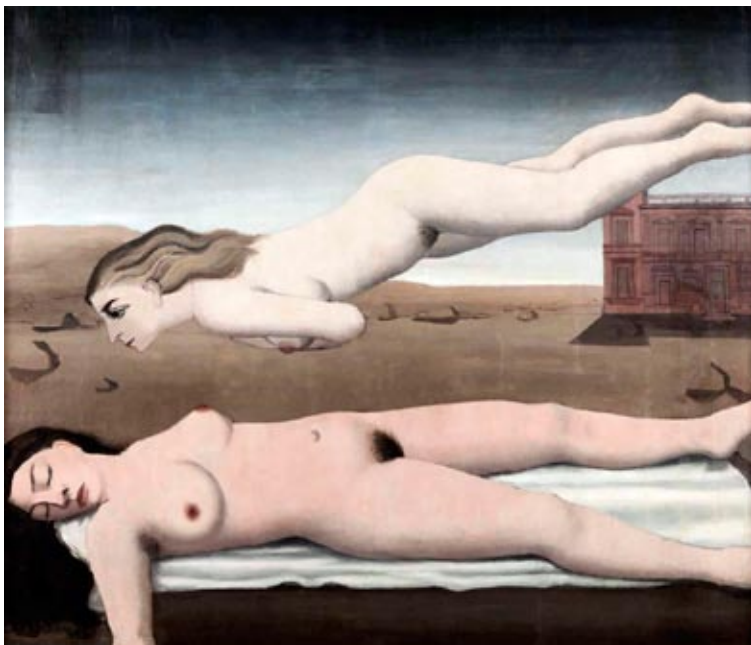
MAN RAY Y RENÉ MAGRITTE: ILUSTRACIÓN PUBLICADA EN EL NÚMERO 12 DE LA REVISTA *La Révolution Surréaliste*, PARÍS, 15 DE DICIEMBRE DE 1929 [FIG. 4]

La composición de Man Ray, auténtico “reportero” gráfico de los surrealistas, junto con René Magritte y su jeroglífica obra *La mujer escondida*, sirvió de ilustración para la publicación del movimiento, testificando una vez más, cómo el estado del sueño es el idóneo para la recepción de una realidad velada y secreta existente en las personas. El gran fotógrafo norteamericano ha realizado un ingenioso *passe-partout* enmarcando la imagen de Magritte con algunos componentes del grupo surrealista, sean escritores como Breton, Éluard, Desnos, o pintores como Max Ernst, Dalí, Tanguy, entre otros, sin olvidar a Luis Buñuel, videntes en trance, que participan con Magritte en ese juego visual, entre el deseo y el sujeto anhelado, es decir, la mujer desnuda escondida en el bosque.



[FIG. 5] Roland Penrose, *Durmientes*, 1937. Leonora Carrington, Lee Miller, Andy Fidelin y Nusch Éluard

[FIG. 6] Joan Miró, *Photo: este es el color de mis sueños*, 1925



[FIG. 7] Paul Delvaux, *El sueño*, 1935

D)

ROLAND PENROSE: *Durmientes* (LEONORA CARRINGTON, LEE MILLER, ADY FIDELIN Y NUSCH ÉLUARD), 1937 [FIG. 5]

El crítico y pintor surrealista inglés Roland Penrose también reitera la idea del sueño, donde habita el inconsciente a través del retrato de estas cuatro bellas mujeres tan vinculadas a los surrealistas, como la pintora Leonora Carrington, la fotógrafa Lee Miller, la bailarina y musa de Man Ray, Ady Fidelin, o Nusch Éluard, modelo de Picasso y mujer del poeta Paul Éluard. Aparecen en profundo sueño como si la bebida ingerida de las tazas que portan hubiese sido el medio inductor a su profundo estado.

E)

JOAN MIRÓ: *Photo: este es el color de mis sueños*, 1925. MOMA, NUEVA YORK

[FIG. 6]

Sin duda, hay pocas imágenes tan fascinantes y, a la vez, elocuentes de una representación poética del sueño. Mediante este cuadro-poema, Joan Miró hizo realidad el automatismo plástico y verbal con un resultado que difícilmente encuentra comparación con otras obras similares de otros autores, o incluso, dentro del mismo repertorio del pintor. Es interesante observar el letrismo pictóricamente conseguido a la manera de la caligrafía a plumilla de forma clara y precisa, carácter este que apreciamos en otros cuadros. No es casual que André Breton, al visitar y ver los lienzos de Miró en la exposición de la galería Pierre de París en 1925, pensara que su entrada en el círculo surrealista tuvo un impacto tumultuoso, pero sobre todo, afirmara con convicción que al pintor español había que considerarle como “el más surrealista entre nosotros”. Con esta declaración afirmativa pintada y otras composiciones semejantes del fértil periodo de 1925-1926, Miró constituiría y produciría las bases de su vocabulario plástico esencial, únicamente igualado años atrás con su bellísima serie de las *Constelaciones* (1941).

F)

PAUL DELVAUX: *El sueño*, 1925. COLECCIÓN PRIVADA [FIG. 7]

Autor de una pintura casi exclusivamente protagonizada por jóvenes doncellas desnudas, y a veces vestidas, ambulantes, solitarias, como autómatas ensimismadas por calles despobladas o escenarios anacrónicos, Paul Delvaux, artista que en palabras del crítico David Larkin, constituye “un placer para los freudianos”, nos muestra una de las mejores representaciones oníricas a través de un personaje femenino abandonado, tendido en la tierra, en un paraje desolado, únicamente compartido por una casona burguesa, a la manera que gusta poner al pintor belga en sus escenarios urbanos. Sobre el cuerpo de ella, paralela a su cuerpo y en gravitación, su misma imagen despierta contemplándola fijamente como si con ello se quisiera visualizar el doble estado sueño-vigilia.



[FIG. 8] René Magritte, *El durmiente imprudente*, 1928



[FIG. 9] Salvador Dalí, *El sueño*, 1937

[FIG. 10] Buñuel y Dalí, fotograma de *Un perro andaluz*, 1929



G)

RENÉ MAGRITTE: *El durmiente imprudente*, 1928. TATE, LONDRES [FIG. 8]

Como si literalmente se tratara de visualizar un sueño, René Magritte con su habitual juego de desplazamientos entre objetos y personajes inconexos reunidos en un mismo contexto, todo en extraña convivencia, pinta dos registros de imágenes distintas. En la parte superior, un hombre dormido aparece dentro de una especie de cajón, y en la inferior, en un espacio más amplio, una serie de objetos heteróclitos –espejo, pájaro, vela, bombín– incrustados sobre una superficie blanda a la manera de pared asimétrica, erguida, sobre un fondo oscuro. El repertorio de objetos, frecuente en la imaginería del autor belga, es una nómina simbólica sin hilación que de alguna forma tiene que ver con el yacente y su aparición en su subconsciente de manera inesperada.

H)

SALVADOR DALÍ: *El sueño*, 1937. CENTRE POMPIDOU, PARÍS. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE/CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE [FIG. 9]

En la inmensidad de un paisaje de horizonte infinito, una monstruosa y delicuescente cabeza de perfil con los ojos cerrados se alza guardando un difícil equilibrio de su voluminosa estructura blanda gracias al apoyo de finas muletas, elemento iconográfico destacado en los cuadros de Dalí, que adquiere distintos significados que van desde símbolo de la muerte a la resurrección. En el caso en que nos encontramos, y atendiendo a las propias declaraciones del artista, “La caída de una de estas muletas conduciría a la pesadilla”. Una vez más, Dalí se autorretrata de forma estilizada, como es frecuente en este periodo pictórico, llamando la atención ese paño adherido al cuello de modo absurdo cuya referencia iconográfica la encontraremos en la espalda del personaje sedente de *Seis apariciones de Lenin sobre un piano* (1931), motivo cuyo origen tenemos que buscarlo como precedente en uno de los protagonistas de *Un perro andaluz* (1929).

I)

LUIS BUÑUEL Y SALVADOR DALÍ: FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA *Un perro andaluz*, 1929 [FIG. 10]

Este fotograma pertenece a la película *Un perro andaluz*, concretamente a una de sus últimas secuencias, cuando el protagonista, al ser abatido por su sosias, cae, no en el interior donde se han producido los hechos, una habitación, sino en el exterior de un parque, no sin antes, al desplomarse lentamente, rozar con su brazo la espalda desnuda de una mujer sentada en la hierba cuyo rostro no percibimos. La propia imagen de este episodio es de por sí surrealista, no en vano, muchos de sus fotogramas constituyeron una fuente innegable de inspiración para bastantes cuadros de Salvador Dalí realizados con posterioridad al estreno de la película. Como es sabido, tanto *Un perro andaluz* como la *La edad de oro* (1930) forman el mejor dúo surrealista que ha dado el cine, existiendo una diferencia notable entre ambas; mientras la primera posee un mayor grado de onirismo y de poesía, hasta el punto de que se puede



[FIG. 11] Remedios Varo a principios de 1920

[FIG. 12] Remedios Varo, 1943



[FIG. 13] Remedios Varo a principios de 1950



afirmar que toda ella es una muestra del inconsciente filmado, la segunda posee una mayor coherencia narrativa y una gran carga provocativa⁴.

FISONOMÍA DE REMEDIOS

Soy de los que piensan que cuando se estudia a una artista, sea de cualquier área de expresión, es interesante conocer su semblante físico, una curiosidad que en gran medida viene suscitada por su trabajo, pues nos preguntamos cómo es aquella persona que admiramos intuitivamente que quizás la excelencia de su quehacer se corresponde con su forma de ser, una equivalencia que lamentablemente no siempre es así, lo cual no deja de ser un tanto desilusionante. En el caso de Remedios, los documentos fotográficos que se poseen reflejan bastante bien tanto sus características fisionómicas como psicológicas o manera de ser, una personalidad que se hace evidente en no pocas obras dejándonos entrever su veleidoso cambio anímico.

1)

Esta imagen inicial corresponde a sus primeros años de estancia en la Real Academia de San Fernando de Madrid, con quince o dieciséis años, pudiéndose observar en su rostro juvenil sus grandes ojos, la mirada inteligente y observadora y los cabellos claros y recogidos, elemento este último que es uno de los distintivos más llamativos de su apariencia, pelo abundante y pelirrojo [FIG. 11].

2)

La segunda imagen, de frente y actitud atenta, está realizada dos años después de su ubicación en México, tiene 35 años y su aspecto físico apenas cambiará con el paso del tiempo, destacándose su abundante cabello, sus labios finos, así como su prominente nariz [FIGS. 12 Y 13].

3)

Mujer que, sin ser bella, poseía un indudable atractivo y personalidad. Inteligente, callada, muy observadora, como suele acontecer a todas aquellas personas de una vida interior inquieta e intensa. Persona que, según los testimonios de los que la conocieron, coinciden en su carácter vital, pero también en ocasiones retraída y absorta en su mundo. Amante de la naturaleza, las plantas, animales (en especial los gatos, como veremos); fiel a un grupo íntimo de amistades, mostrando un sincero afecto y fidelidad con aquellas personas con las que había mantenido una relación sentimental, como fueron su primer marido, el también pintor navarro Gerardo Lizárraga, Benjamín Peret, el piloto francés Jean Nicolle o Walter Gruen. Gran lectora, interesada por las ciencias ocultas, la alquimia, la astronomía, escritora de breves narraciones, algunas estrechamente relacionadas con sus cuadros, autora de textos como *Consejos y recetas* o su ingenioso y fantástico *De Homo Rodans* [FIG. 102, PÁG. 28].

⁴ Martín 1983.



[FIG. 14] Remedios Varo, *Autorretrato a lápiz*, 1951



[FIG. 15] Remedios Varo, *Encuentro*, 1959



[FIG. 16] Remedios Varo, *Visita inesperada*, 1958

Juliana González, amiga, profesora de filosofía mexicana y gran conocedora de la obra, nos dejó uno de los más lúcidos retratos de la pintora española, donde se transparenta y descubre un conjunto de claves que dejan entrever el binomio de personalidad y entidad de su trabajo:

Como un insecto vibrátil, siempre despierto, vivía en la exploración perpetua de las claves, de revelaciones, desplegando su inteligencia y su intuición para comprender significados ocultos del ser y de la vida. En un estado de alerta constante. [...] Había en ella un excepcional amor por lo sensible, su tacto pasaba y repasaba la superficie cálida de la madera o la frescura y solidez de la piedra, era capaz de regocijarse horas enteras con el tejido de una tela o con los juegos de luz de un cristal. [...] Llena de contrastes en sus expresiones, sugería a veces el más total desamparo o la más completa serenidad, fuerza, sensatez; era tímida, incomunicada, evasiva y la vez, tierna, alegre, vivaz, generosa y cálida. Quizás su misma excesiva sensibilidad, su intensa capacidad de sentir hasta los más leves movimientos del mundo exterior, trastornaba su íntimo equilibrio y la hacía tan frágil y temerosa, viviendo en ciertas zonas de su intimidad sacudida por angustias, alucinaciones, terrores, desolación y culpabilidades profundas, que solo su libertad creadora lograba trascender⁵.

AUTORRETRATOS

Muchas de las características citadas anteriormente son fácilmente visibles en sus cuadros, empezando porque gran parte de las protagonistas femeninas que aparecen en los diversos episodios son claros trasuntos de Remedios, alter ego, no solo como auténticos autorretratos físicos, sino también reflejos inequívocos de un estado de ánimo.

1)

Si tomamos como ejemplo *Autorretrato a lápiz* (1951) [FIG. 14], advertimos que está relacionado con *Encuentro* (1959) [FIG. 15], donde la expresión melancólica y de ensimismamiento de la protagonista es paralela o réplica del dibujo, en el que la propia artista nos describe –como va a hacer con numerosas obras, a modo de explicación de su intención y sentir– el estado de aflicción del personaje al descubrir que al abrir el cofre entre aquellos dispuestos y tomados del anaquel, ve que lejos de encontrar la revelación que esperaba, halla su rostro triste y apesadumbrado. Obsérvense las manos y la extraña vestimenta deshilachada que envuelve el cuerpo.

2)

Es una de sus más interesantes composiciones de la que más tarde volveremos a hacer mención, *Visita inesperada* (1958) [FIG. 16]. La protagonista, con copiosa cabellera que se desliza por

⁵ Martín 1988, p. 19.



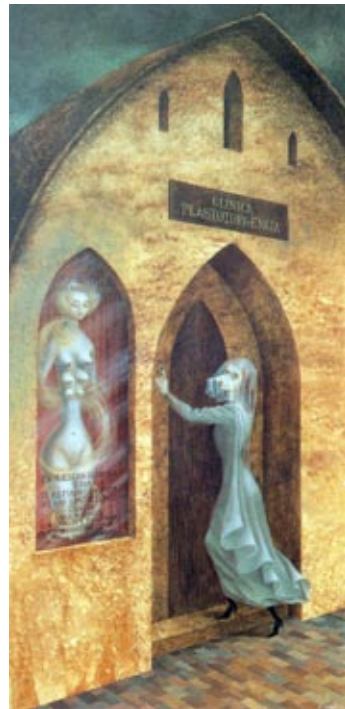
[FIG. 17] Remedios Varo, *La huida*, 1962



[FIG. 19] Remedios Varo, 1960



[FIG. 20] Remedios Varo, *Retrato de la abuela doña Josefa Zejalvo*, 1923



[FIG. 18] Remedios Varo, *Visita al cirujano plástico*, 1960

[FIG. 21] Remedios Varo, *Retrato de doña Ignacia Uranga*, 1923



todo el cuerpo, con expresión apacible pero de sorpresa ante la extraña presencia de un personaje inesperado con el que no contaba, reacciona aferrándose con la mano a algo, cosa que mágicamente logra al sentir que es acogida por otra mano que surge de la pared como acto de protección.

3)

La huida, 1962 [FIG. 17], es una de sus obras de carácter autobiográfico dentro de la secuencia tríptica del relato al que pertenece, pareciendo rememorar su anhelo de fuga durante su estancia en una institución religiosa, de ahí su atuendo de colegiala. Aquí el autorretrato tiene una impronta ideal y juvenil, con el cabello ígneo y flotante en su precipitada marcha con su amante, se encaminan ambos por una senda magmática hacia un destino incierto. Obsérvese que ese magma vaporoso es una vía que conduce a una gruta, elemento este de gran simbolismo.

4)

Visita al cirujano plástico, 1960 [FIG. 18]. Frente al retrato idealizado anterior, se da paso al testimonio de preocupación de Remedios por su prominente nariz, de ahí que a modo de exorcismo en clave irónica, el personaje acuda presuroso a los servicios quirúrgicos para subsanar su complejo de Cyrano de Bergerac. Obsérvese que en la fachada de la clínica, a modo de reclamo publicitario, como remedio a los deseos y aspiraciones a una conformidad de belleza, aparece en el escaparate una dama de múltiples pechos a la manera de la conocida escultura helenística *Diana de Éfeso*, como muestrario de elección a las futuras clientas. La foto de perfil de Remedios, señalándose con su índice la nariz, es una buena prueba de lo expuesto

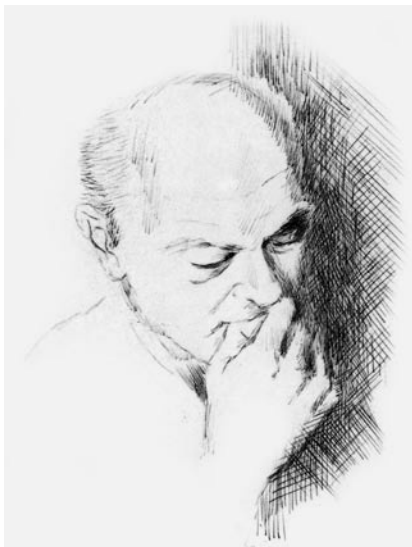
[FIG. 19].

PERIODO HISPANO-FRANCÉS 1923-1941

RETRATOS

Como es frecuente, muchos artistas velan sus primeras armas plásticas a través del retrato, teniendo como modelos a sus familiares más próximos y amigos; tal es el caso de Remedios, cuyas primeras obras nos dejan el retrato, entre otros, de su abuela materna *Doña Josefa Zejalvo* (1923) [FIG. 20], captada de frente, rostro de mirada expresiva, color cálido y considerable apéndice nasal, rasgo que heredará la nieta. Retrato también, este de perfil a lápiz, es el realizado a su madre *Doña Ignacia Uranga* (1923) [FIG. 21], donde se pone de relieve sus notables cualidades como dibujante. Por otra parte, estas obras corresponden a su etapa de formación en la Academia de San Fernando de Madrid, donde el retrato era una de las disciplinas que el alumno debía dominar.

Del periodo mexicano, aunque los retratos son escasos, la mayoría de ellos, como suele suceder, los realizó por encargo –por ejemplo el de *Los niños Andrés y Lorenzo Villaseñor* (1957)–. Cabe destacar, por su significado, el realizado a tinta a de *Walter Gruen* (1954) [FIG. 22], su último



[FIG. 22] Remedios Varo, *Walter Gruen*, 1954



[FIG. 23] Remedios Varo, *Retrato de Juan Martín*, 1960

compañero sentimental, refugiado austríaco y hombre emprendedor e importantísimo para Remedios, como impulsor y sostén en el desarrollo de su obra. También es importante el efectuado a *Juan Martín* (1960) [FIG. 23], galerista de su segunda exposición individual en la ciudad de México en 1962, donde el marchante aparece elegantemente ataviado a la manera de cortesano renacentista, en el que la artista se ha recreado en el diseño de las ricas telas.

TRES SURREALISTAS: MARUJA MALLO (VIVERO, LUGO, 1902-1995), ÁNGELES SANTOS (PORTBOU, GERONA, 1911-MADRID, 2013), DELHY TEJERO (ZAMORA, 1904-MADRID, 1968)

El surrealismo en España fue cultivado solo por tres mujeres, de manera fundamental y mientras no se demuestre lo contrario, cuya producción fue desigual dentro de este ámbito, a excepción de Remedios Varo, tres mujeres pertenecientes a la vanguardia histórica española desarrollada desde la época de los años veinte hasta la Guerra Civil, y entre las cuales solo la gallega Maruja Mallo alcanzó reconocimiento fuera de nuestras fronteras. Permaneció durante un año en la capital francesa y llegó a exponer individualmente en la galería Pierre Loeb de París en 1925, y a quien llegó a adquirir una obra André Bretón⁶.

En cuanto a la precoz Ángeles Santos, su exposición en el Salón de Otoño en Madrid en 1929, con obras como la impresionante *Un mundo* –realizada cuando tenía diecisiete años y actualmente en el Museo Nacional Centro Reina Sofía–, causó verdadera sensación y excelente acogida dentro de la crítica especializada, así como la admiración incondicional de Ramón Gómez de la Serna, el cual con anterioridad a la celebración de la muestra en la prestigiosa institución madrileña, se trasladó expresamente a Valladolid para conocer a su autora y su obra. Con posterioridad, la artista catalana dirigió su trabajo hacia el expresionismo y a la Nueva Objetividad para proseguir después una línea personal de carácter menos innovador.

Por lo que respecta a Delhy Tejero, se trata de una artista todavía no lo suficientemente reconocida, desafortunadamente, pese a algunas exposiciones realizadas en su homenaje. Se sabe que estuvo en París y que allí conoció a Bretón, Domínguez, Esteban Francés y a Remedios, llegando incluso a participar en la exposición surrealista organizada por el autor de *Nadja*. La verdad es que testimonios plásticos de su adhesión al surrealismo de un modo claro han desaparecido, teniendo solo referencias textuales, siendo mucho mayor su renombre por su faceta como ilustradora de publicaciones, del mismo modo que su amiga Pitti Bartolozzi, y por su temprana vinculación en los años cincuenta a la abstracción y su trabajo como muralista⁷.

6 García de Carpi 1968, p. 165. Véase asimismo Ferris 2004.

7 Casamartina 2003.



[FIG. 24] Ángeles Santos,
La Tierra, 1929



[FIG. 26] Delhy Tejero, *Pitocha*. 1932



[FIG. 25] Maruja Mallo, *Espantapeces*, 1931

La diferencia notable entre las tres artistas citadas con respecto a Remedios Varo es que su adscripción al surrealismo fue temporal y esporádica, dirigiendo pronto su atención hacia otros lenguajes, que siendo personales en su singularidad plástica, tuvieron que ver ya poco con el surrealismo.

1)

Ángeles Santos: *La Tierra*, 1929. Colección privada [FIG. 24]. Como posteriormente veremos, fue realizada el mismo año que su conocida composición titulada *Un mundo* [FIG. 87 PÁG. 25], siendo presentadas a la vez en su exposición del Salón de Otoño, constituyendo una especie de *pendant* conceptual de aquella, pues ambas poseen una visión semejante, una referida al planeta Tierra, la otra, más ambiciosa y filosófica, como el propio título indica *Un mundo*. Asimismo, la resolución plástica es distinta. *La Tierra* tiene cierto aire de ilustración infantil, mostrando un lugar poblado por parejas que parece que deambulan por entre rotundas construcciones esféricas, ocupadas en distintos menesteres –pasean, se besan, cogen fruta de los árboles, se ubican alrededor de un lago–, todo ello fundamentalmente expresado de manera esquemática y sin el poderoso carácter fantástico y maravilloso de su obra más representativa de esos años, *Un mundo*.

2)

Maruja Mallo: *Espantapeces*, 1932. Colección privada [FIG. 25]. Junto con obras como *Antro de fósiles*, *Huellas* y *Excrementos*, pertenece a la desaseada e inquietante serie denominada *Cloacas* y *campanarios*, presentada en París. Composiciones representativas de un mundo sombrío, sórdido y desesperanzado, alegóricamente recogido por la presencia de esqueletos, putrefacción, muerte, etc. que se representan esparcidos por parajes desolados. Junto al despojo de atuendos –que parecen aludir a seres desaparecidos, cuya impronta ha quedado reducida a harapos que revolotean agitados por un misterioso viento–, reina un clima fantasmal y de pesadilla, que es acentuado por la sobriedad cromática y textural de los lienzos, cuyas fuentes tuvieron que ver mucho con las experiencias vividas por la artista en sus “excursiones” por los descampados suburbanos, donde se acumulan desordenadamente desperdicios, animales en descomposición y el detritus de la sociedad.

3)

Dehly Tejero: *Pitocha*, 1932 [FIG. 26]. Como anteriormente apuntamos, es la información teórica la que nos da la noticia de su “pertenencia” temporal al surrealismo y su aceptación en los círculos bretonianos, dada su participación en la muestra de París de esta tendencia celebrada en 1930 en la Galerie Contemporaine organizada por Frédéric Delanglade bajo el título *Le Reve dans l'art et la literature. De l'Antiquité au Surrealisme*. No obstante, y teniendo presente la obra conservada del periodo de entreguerras, es la serie de las *Brujas* la que nos ofrece la pauta de su acercamiento al surrealismo. Un surrealismo difuso, contaminado por rasgos magicistas e ingenuistas, y en el que experimenta con técnicas como la decalcomanía, inventada por su amigo Óscar Domínguez. Emplea la decalcomanía como fondo de sus composiciones, del mismo modo que hacen algunos surrealistas, como la propia Remedios Varo. La serie antes aludida la protagonizan diminutos duendes que habitan en lugares extraños, como en



[FIG. 27] Remedios Varo, *Modernidad*, 1936



[FIG. 28] Remedios Varo, *Composición*, 1935

[FIG. 29] Artur Carbonell, *Paisaje*, 1936



este caso la bruja *Pitocha*, cuyo hogar está en una burbuja de cristal en un ámbito como sideral. En otra obra de la misma serie, *Rabina*, la bruja preferirá las oquedades rupestres de una gruta, espacios propicios para este tipo de seres. Con posterioridad, terminada la Guerra Civil, Tejero se adhirió a la abstracción en los años cincuenta, estando presente en la importante muestra de este movimiento organizada en Santander en 1953, justificando así su permanencia dentro de los lenguajes lejanos al quehacer convencional⁸.

ORTODOXIA SURREAL

Bajo este epígrafe profundizo en dos cosas que me parecen importantes en el análisis y trayectoria de Remedios Varo. Por una parte, su temprana adhesión al surrealismo español a partir de principios de los años treinta, con la consiguiente apropiación lingüística y técnica del movimiento, haciéndose explícita con su participación en la emblemática exposición *Lógicofobista* en la Llibreria Catalònia de Barcelona, en mayo de 1936 –por citar el evento más importante de esta tendencia en España–, una adhesión que, de la mano de Benjamín Peret, significó su introducción oficial en los círculos parisinos. Por otro lado, las obras realizadas tanto en España como en Francia, hasta su marcha a México a finales de 1941, no revelan todavía la identidad plástica que le hará destacar como autora.

1)

Modernidad, 1936. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [FIG. 27]. La presente obra, una de las pocas del artista actualmente en el MNCARS, manifiesta bien su incorporación tanto formalmente como temáticamente a ese “arte nuevo”, que de algún modo certificaba la renovación asumida por la vanguardia española. *Modernidad*, como su título indica, es una exaltación del progreso a través de algunos de sus iconos más representativos, como son el ferrocarril y el rascacielos. Desde el punto de vista plástico, es interesante cómo ha expresado el cinetismo del tren por la disposición en diagonal del puente, así como la lograda fusión del humo con la arquitectura.

2)

Composición, 1935. Colección privada [FIG. 28]. Es uno de sus dibujos más reproducidos. Fue presentado en su día en la exposición organizada por la Unión Española de Dibujantes de Madrid. Tiene interés por cuanto acredita lo anteriormente expuesto, en el sentido de haber asumido el repertorio de elementos surrealistas, aquí representados por ese orgánico y vigoroso árbol nudoso. De una de sus frágiles ramas sobresalen estilizados individuos; están presentes, además, personajes antropomorfos, cuya cabeza está constituida por alas, o esa mano, que emerge de la tierra en un árido y solitario paisaje. En cierto modo, es semejante a la obra efectuada por Artur Carbonell con el título *Paisaje*, 1936, colección privada [FIG. 29], en la que se representan unos cercenados troncos de árbol entrelazados, cuyas inquietantes raíces parecen tener vida propia y poseen algo de orgánico, pues son como conductos venosos; está ubicado también en un paisaje desértico, sin referencias ambientales y horizonte infinito, recurso este

⁸ Alcaide y Pérez Rojas 2005, pp. 15-18; Cabañas 2005, p. 39; véanse asimismo Lozano 1999; y Fuentes 1998.



[FIG. 30] Remedios Varo, *Ojos sobre la mesa*, 1935

frecuente en los escenarios surrealistas, que parecen enfatizar el vacío y la desubicación de los hechos.

3)

Ojos sobre la mesa, 1935, Colección privada [FIG. 30]. Paradójica y prodigiosa representación, en la que las órbitas de unos ojos aparecen frente a una montura de gafas con pestañas, situadas sobre un tablero que gravita en un ambiguo espacio cerrado, en el que, sin embargo y de modo incongruente, crece la hierba como en plena naturaleza. Sorprendente y contradictoria visión que toma al ojo, auténtico icono del surrealismo, como representación simultánea de visibilidad exterior e interior, de lo subjetivo y objetivo, símbolo del conocimiento interior, los ojos cerrados como en estado de reflexión y en trance. Esta obra se relaciona con otras, como el objeto surrealista desprovisto de utilidad *Imposible de encontrar*, 1937, del belga Marcel Marien [FIG. 31], o la creatividad de Joan Brossa en sus siempre sugestivos “poemas visuales”, por ejemplo *Nocturno* (1967) [FIG. 32].

[FIG. 31] Marcel Marien, *Lo imposible de encontrar*, 1937



[FIG. 33] Remedios Varo, *Agente doble*, 1936



[FIG. 32] Joan Brossa, *Nocturno I*, 1967



[FIG. 34] Remedios Varo, *El mensaje*, 1935. Fotomontaje



4)

Agente doble, 1936. Colección Filipacci [FIG. 33]. Es sin duda una de las composiciones arquetípicas que mejor ilustran ese surrealismo ortodoxo, que no refleja todavía la personalidad del artista, pero que sí posee un elemento excepcional y distintivo en su pintura, como es la presencia de la agresividad, aquí representada en ese personaje de naturaleza ambigua de cara a la pared, cuya cabeza es cercenada por una monstruosa avispa. La imagen suscita, junto con otros incongruentes motivos existentes –la cabeza emergente de una grieta, el brazo y mano flácidas que sujetan un objeto extraño de forma esférica, etc.–, una atmósfera de pesadilla y angustia.

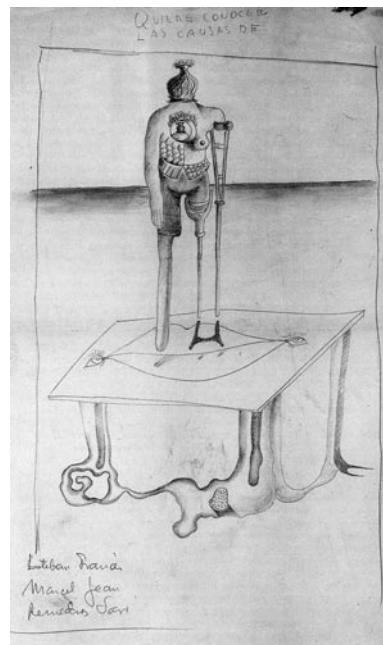
TÉCNICAS SURREALISTAS

La pluralidad creativa de Remedios la llevó a servirse y a utilizar el variado repertorio de técnicas surrealistas practicadas tanto en España como en Francia. Técnicas que en sus distintivos métodos y procesos hacían realidad y propiciaban lo maravilloso a través del azar, uno de los postulados más queridos por el surrealismo expresado por el automatismo, ejercicio liberador de imágenes exentas de toda lógica convencional generadora de una poesía que posibilitaba un imaginario desconocido y fantástico a la vez que proponía una realidad más profunda e inédita.

1)

El mensaje, 1935. Colección privada [FIG. 34]. Ilustrando lo expuesto tenemos este “collage-fotomontaje” que, como es habitual en este tipo de técnicas, la imagen obtenida tiene su fuente en recortes de revistas cuya fusión con otras cobra una nueva y sorprendente lectura y sentido.

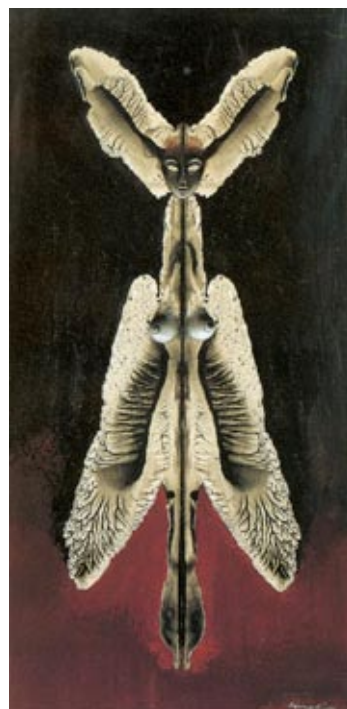
[FIG. 35] Remedios Varo, *Quiere conocer las causas de*, 1935. Cadáver exquisito. Esteban Francés, Marcel Jean y Remedios Varo



[FIG. 36] Remedios Varo, *Títeres vegetales*, 1938



[FIG. 37] Wolfgang Paalen, *Tempestades magnéticas*, 1938. *Fumagge*



2)

Quiere conocer las causas, 1935. Colección privada [FIG. 35]. La muy practicada técnica denominada “cadáver exquisito” tiene aquí un buen ejemplo. En esta ocasión se trata de un trabajo compartido con Esteban Francés, amigo y compañero de Remedios, y con el artista e historiador del surrealismo Marcel Jean, dando como resultado un ecléctico personaje de difícil definición, producto de la intervención desconocida de cada uno de los que han participado en el juego, donde la arbitrariedad representativa es acompañada del no menos arbitrario título de la obra, ajeno a la imagen representada. En este tipo de ejercicios de colaboración se une el automatismo de lo verbal con lo visual.

3)

Títeres vegetales, 1938. Colección privada [FIG. 36]. Esta es una obra de experimentación próxima al procedimiento del *frottage*, en este caso vertiendo sobre una superficie de madera cera, dejándola caer caprichosamente a la manera del *dripping* o goteo. Se obtiene así una trama de apariencia vegetal, que con posterioridad la artista ha intervenido, dando rostro a algunas de las formas, haciendo figurativo lo que en principio es abstracto. Este procedimiento de añadido sobre la pintura tiene el valor de ser un precedente que cultivará con más asiduidad en su etapa mexicana. La composición aquí reproducida nos recuerda a los famosos *fumagge* de Wolfgang Paalen y a sus creaciones a través de humo, que daban como resultado paisajes fantásticos e imaginarios, como *Tempestades magnéticas* (1938) [FIG. 37], cuya apariencia es similar también a algunos trabajos de Henri Michaux.

4)

Mujer o El espíritu de la noche, 1952. Colección privada [FIG. 38]. Aun siendo una obra realizada ya en México, tiene justificación traerla aquí para ilustrar el apartado de técnicas surrealistas. Con el nombre de “mancha interpretada” se identifica una técnica que tiene en el azar su origen, producida por la utilización de tinta o pintura muy diluida derramada sobre un papel o lienzo, que después se dobla en dos partes iguales. Al abrir la hoja, aparece a ambos lados del doblez una mancha perfectamente simétrica, cuya forma, idéntica en su composición, es regular y extensiva por los bordes, y sugiere y estimula la imaginación de quien la contempla, asociándola a elementos de la realidad. Esta experiencia o técnica fue comentada ya por Leonardo da Vinci y otros artistas, y se relaciona estrechamente con el conocido Test de Roschach [FIG. 39], utilizado con fines terapéuticos dentro del psicoanálisis. La mancha interpretada tiene en la



IZQUIERDA [FIG. 38] Remedios Varo, *Mujer o el espíritu de la noche*, 1952. *Mancha interpretada*

[FIG. 39] Test de Rorschach



[ARRIBA A LA IZQUIERDA, FIG. 40] Óscar Domínguez, *León-bicicleta*, 1937. Decalcomanía



[FIG. 42] Remedios Varo, *Gato-hombre*, 1943



[FIG. 43] Remedios Varo, finales de 1950's



[ARRIBA A LA DERECHA, FIG. 41] Óscar Domínguez, 1936. Decalcomanía

[FIG. 44] Remedios Varo, *Gato de helecho*, 1959



decalcomanía inventada por Óscar Domínguez su realidad plástica más poética y precisa, constituyendo auténticos sueños de tinta, sueños, por seguir la metáfora, “sin objeto preconcebido”, si empleamos el término del pintor canario, o calcomanía del deseo, es decir, cuando esa mácula es intervenida creando imágenes figurativas. De esta segunda manera se creó *Mujer o El espíritu de la noche* de Remedios Varo y *León-bicicleta* (1937) de Óscar Domínguez [FIG. 40], que ilustran bien lo expuesto. *Decalcomanía* (1936), de Domínguez [FIG. 41], es el resultado de materialidad misma de la tinta sin intervenir, la que, por ejemplo, se puede asociar al interior de una gruta fantástica, cuyas paredes están llenas de protuberancias a modo de estalactitas y estalagmitas.

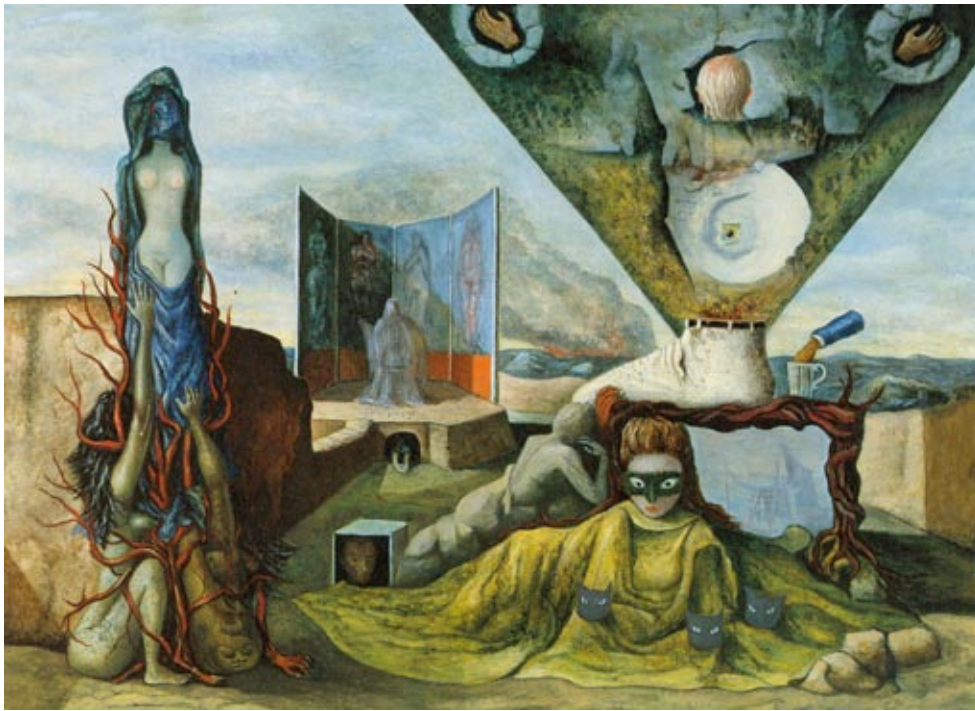
5)

Gato-hombre, 1943. Colección privada [FIG. 42]. Es una obra equivalente en su técnica y propósito a la aludida *Mujer o El espíritu de la noche*, pero el comentarla tiene su razón aquí no en cuanto ejemplo de su proceso técnico, sino por su valor iconográfico dentro de la obra de Remedios, así entre gran parte de las artistas surrealistas, adquiriendo un grado de significación tan grande que hace que podamos referirnos a “gatomaquias surrealistas”. La importancia de la representación del gato como tema se justifica, por otro lado, porque este animal fue la mascota de no pocas artistas [FIG. 43], y de hecho no fue rara tampoco, la coexistencia de varios de estos animales bajo un mismo techo. El gato es un felino y, al contrario que el animal doméstico por antonomasia que es el perro, como tal, tiene libertad e independencia inherente en su carácter, poseyendo un importante papel simbólico en muchas religiones –recuérdese que el gato era sagrado para los egipcios–. Así pues, la presencia del gato en los cuadros de

Varo es frecuente y, en ocasiones, su representación no es realista, sino que asume una apariencia de naturaleza fantástica, como en *Gato de helecho* [FIG. 44], cuya extraordinaria configuración vegetal es comparable a la *Silla de hiedra* de Wolfgang Paalen [FIG. 45], en su mutación de objeto funcional a orgánico, privándole de su utilidad ergonómica. En *Visita inesperada*, 1958 [VÉASE FIG. 16], se asiste perplejo a la creación mágica de un gato, a través de hojas procedentes de las ramas de los árboles de un bosque que divisamos desde la abertura exterior del recinto donde acontecen otros hechos prodigiosos.



[FIG. 45] Wolfgang Paalen, *Silla de hiedra*, 1937



[FIG. 46] Gunther Gerzso, *Los días de la calle de Gabino Barreda*, 1944



[FIG. 47] Boda de Leonora Carrington y Weisz, México, 1946

PERIODO MEXICANO 1941-1963

EUROPEOS EN MÉXICO

Como he dicho anteriormente, es en su etapa mexicana cuando su obra adquiere verdadera entidad, creando un vocabulario iconográfico y plástico inconfundible y distinto de cuanto había realizado hasta entonces. Desde su llegada al país azteca a finales de 1941, junto al poeta Benjamín Peret y hasta su fallecimiento en 1963, Remedios, partiendo de su sólida formación europea y experiencias en el círculo surrealista, desarrolló su maravilloso universo, siendo en este país hispanoamericano donde no solo produjo su mejor arte, sino donde se encuentra la mayoría de su obra, siendo considerada como artista mexicana de adopción, y a la cual se aprecia de manera semejante a Frida Kahlo, no en vano está incluida dentro del Patrimonio Nacional mexicano.

Como trágica consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, durante la década de los cuarenta México se convirtió en el país receptor de gran cantidad de artistas europeos, siendo en esta tierra evocada por André Breton como el país surrealista por excelencia donde rehicieron sus vidas y realizaron buena parte de su obra.

En sus primeros años de estancia, Remedios se relacionó con algunos exiliados españoles, entre ellos, su antiguo marido Gerardo Lizárraga o el diseñador y escultor José Horna, casado con la fotógrafa española de ascendencia húngara Kati Horna. No obstante, el círculo de amistades con quien mantuvo un trato más frecuente fue el grupo de artistas centroeuropeo, entre otros con Eva Sulzer, Wolfgang Paalen y su mujer Alice Rahon, Gordon Onslow Ford, Walter Gruen y, de modo particular, con Leonora Carrington. Con frecuencia, el nombre de la artista inglesa y la pintura de Varo aparecen asociados, y ello no debe sorprender en absoluto, pues constituyen un ejemplo de vidas paralelas, lo que no significa iguales. Se conocieron ya en los tiempos parisienses, pero su reencuentro en México se transformó en poco tiempo en una amistad inseparable, hasta el punto que muchos años después la propia Leonora confesaría a la historiadora Whitney Chadwick que la presencia de Remedios cambió su vida. La casa de Carrington se encontraba cerca de donde vivían Remedios y Peret, convirtiéndose en centro de reunión de amigos comunes, la mayor parte extranjeros, como el mexicano de ascendencia húngara Gunter Gerzo. Entre Remedios y Leonora existió una auténtica “hermandad espiritual”, compartiendo tanto situaciones y afinidades de carácter intelectual como su atracción por todos aquellos temas relacionados con las ciencias ocultas, la magia, la astrología, el esoterismo. Ambas sentían admiración y leían a los rusos G. I. Gurdjieff y P. D. Ouspensky, y las dos cultivaban la expresión literaria –recuérdese textos como *La dama oval* (1939) o *El mundo mágico de los mayas*, por parte de la inglesa, y *De Homo Rodans* (1959) o *Consejos y recetas* de la española, publicado de 1965–. Desde el punto de vista plástico, dada la compenetración espiritual e intelectual, existen también semejanzas, sobre todo en los primeros años, hallándose en sus obras analogías de orden formal e incluso iconográfico al participar en mayor o menor grado del misterio que encierra la pintura de carácter fantástico. Estas similitudes pueden a su vez establecer cierto parentesco con la obra de la argentina Leonor Fini, aunque



[FIG. 48] Remedios Varo, 1958 pintando *La despedida*

[FIG. 50] Leonora Carrington, *Exorcismo*, 1958



[FIG. 49] Leonora Carrington pintando *Las tentaciones de San Antonio*

[FIG. 51] Remedios Varo, *Mimetismo*, 1960



en menor grado, e incluso también con algunas composiciones de la norteamericana Dorotea Tanning. Sin embargo, y a pesar de las similitudes que puedan encontrarse entre Remedios y Leonora, su pintura es distinta, pues parten de dos formas distintas de sentir e interpretar el mundo, como diferentes eran sus personalidades y carácter⁹.

1)

Gunter Gerzo: *Los días de la calle de Gabino Barreda*, 1944. Colección privada [FIG. 46]. Esta pintura, realizada por el polifacético Gunter Gerzo, posee, independientemente de sus valores como expresión surrealista, el interés de insertar dentro de un singular e impreciso escenario pleno de imágenes y objetos heteróclitos los retratos camuflados de Leonora y Remedios, además de otros personajes, como el propio pintor, cuya cabeza sale de una caja. Leonora es representada formando parte de una amalgama de raíces junto a extraños seres, mientras Remedios aparece a la manera de esfinge con antifaz rodeada de gatos, que más parecen máscaras, todo ello formando parte de un insólito paisaje por el que pululan cabezas, manos, jarras de cerveza, etc.

2)

Kati Horna: fotografía de la boda de Leonora Carrington con Emérico Weiss, 1946 [FIG. 47]. La imagen tiene el valor de ser un testimonio documental de los amigos de Remedios Varo, reunidos con ocasión del enlace de su amiga con el reportero fotográfico Weiss, conocido como Chiki. De izquierda a derecha, aparecen Remedios, Gerzo, Peret y Miriam Wolf. Asimismo, se conservan otras fotografías de Remedios y Leonora pintando [FIGS. 48 Y 49].

3)

Leonora Carrington: *Exorcismo*, 1958. Colección privada [FIG. 50]. Independientemente de su valor plástico, el lienzo tiene el interés de mostrarnos, entre los personajes representados de un modo un tanto espectral y encima de una elegante mansión, el retrato de Remedios gesticulante con un atuendo de época, algo nada novedoso puesto que la española tenía una gran afición por los disfraces.

4)

Remedios Varo: *Mimetismo*, 1960; Leonora Carrington: *La silla*, 1955; Remedios Varo: *Robo de sustancias*, 1955; Leonora Carrington: *La danza circular*, 1968. Todas en colecciones privadas [FIGS. 51-54]. Como he apuntado anteriormente, aunque las obras de ambas pintoras son diferentes es indudable su interrelación, pese a la existencia de elementos distintos enmarcados en lo que Louis Vax denomina “maravilloso rosa” y “maravilloso negro”, evidenciados respectivamente. Así, frente a un mundo encantado en que el sueño y la fábula coexisten a través de relatos fantásticos, dónde la alegoría se acompaña a veces de un sentimiento poético, el universo de Leonora es mucho más hermético y complejo, obedeciendo a conflictos personales ocultos. Tras ellos hay un código simbólico de difícil desciframiento, así como un mundo inspirado en el mito céltico, poblado de hechiceros, brujas y criaturas fantásticas que a veces remiten a

9 Chadwick 1985, pp. 151-161, 190, 396-401; Andrade 1987.



[FIG. 52] Leonora Carrington, *La silla*, 1955



[FIG. 54] Leonora Carrington, *La danza circular*, 1968

[FIG. 53] Remedios Varo, *Robo de sustancia*, 1955



culturas pretéritas extraídas de leyendas, sin olvidar las referencias alquímicas, a la cábala, y la reiterada presencia de animales, en especial caballos y gatos. En general, hay un mundo siniestro e inquietante, e incluso de terror, ausente en Remedios. Los personajes de la española, a pesar de las apariencias, pocas veces pierden su condición humana, contrariamente a los de Carrington, donde predomina lo antropomorfo y zoomorfo.

5)

Leonor Fini: *Presencia*, 1958; Dorotea Tanning: *Una noche de música para las pequeñas*, 1946. Ambas en colecciones privadas [FIGS. 55 Y 56]. Tanto Fini como Tanning también participan de esa misma atmósfera onírica y de ensoñación que observamos en ciertos cuadros de Remedios, si bien, en la argentina, casi siempre hay un punto visionario y erótico, inexistente en Remedios, mientras en Tanning, sus conexiones no son tan precisas, pues la norteamericana en parte de su obra pone su atención en adolescentes de gran sensualidad, en situaciones confusas y ambiguas, no exentas a veces de una velada agresividad, como en el presente cuadro, donde dos chicas, situadas en un largo corredor, diríase de un hotel, aparecen en un estado de laxitud y abandono producido por el acoso de un girasol gigante, cuya imagen recuerda a una secuencia de película de terror.



[FIG. 55] Leonor Fini, *Presencia*, 1958



[FIG. 56] Dorothea Tanning, *Una noche de música para las pequeñas*, 1946



[FIG. 57] Remedios Varo, *Insomnio*, 1947

[FIG. 59] Remedios Varo, *Paludismo*, 1947



[FIG. 58] Paul Nougé y René Magritte, Catálogo para *Maison Samuel*, 1927



[FIG. 60] Salvador Dalí, cartel para *Ferrocarriles franceses*, 1969

PUBLICIDAD

El género publicitario ha sido asistido desde su nacimiento, en su evolución y diseño, por artistas relevantes pertenecientes a los distintos movimientos de vanguardia, artistas que han dejado en sus trabajos su impronta personal. Remedios Varo, durante los años cuarenta, realizó varios carteles para los laboratorios de la casa Bayer, encargos comerciales y “alimenticios” en los que no por estar condicionados a una temática determinada, se alejan de su afiliación plástica surrealista, como podemos ver en los siguientes ejemplos:

1)

Remedios Varo: *Insomnio*, 1947 [FIG. 57]. Unos ojos flotantes aparecen por habitaciones vacías de una casa como símbolo de vigilia forzada, siendo acompañados por insectos que han penetrado por una ventana, llamados por la luz de una vela encendida en una mesa, vela que indica que la acción transcurre por la noche.

2)

Paul Nougé y René Magritte: Catálogo para *Maison Samuel*, 1927 [FIG. 58]. La famosa casa de modas parisina solicitó para su difusión comercial la colaboración del poeta y escritor belga Nougé y la de su amigo y compatriota Magritte, donde se fusionan palabra e imagen, esta última de la mano del pintor, representando a una elegante mujer con abrigo de pieles frente a una puerta abierta, ubicada extrañamente en una cueva.

3)

Remedios Varo: *Paludismo*, 1947 [FIG. 59]. Realizado también como trabajo publicitario, su origen se encuentra en su estancia en Venezuela, acompañando a su hermano Rodrigo que era jefe de una expedición francesa en este país, una experiencia que, entre otras cosas, motivó la realización de una obra que tiene como objetivo la prevención de enfermedades transmitidas por insectos, representado aquí por la imagen de un gigantesco *anopheles* sobrevolando un lugar pantanoso.

4)

Salvador Dalí: Cartel para *Ferrocarriles franceses*, 1969 [FIG. 60]. Dentro del conjunto de artistas españoles, Dalí ha sido uno de los que mayor cantidad de carteles ha realizado, en este caso para el país vecino, publicitando sus ferrocarriles. Para ello tomó como referencia iconográfica su conocida obra *La estación de Perpignan*, de 1965, estación que para el pintor era el centro del mundo, donde recurre fragmentariamente a una de sus versiones del *Ángelus* de Millet.



[FIG. 61] Remedios Varo, *Mujer sedente*, 1950



[FIG. 62] Remedios Varo, *Retrato del barón Angelo Milfastos de niño*, 1952

[FIG. 63] Remedios Varo, *El relojero*, 1955



INICIOS DE IDENTIDAD

Si bien es cierto que la llegada de la artista a México no supuso una ruptura con el tipo de pintura que había realizado hasta entonces, no será hasta los años cincuenta cuando se transforme de una manera más intensa y continua, definiendo así claramente su estilo e iconografía. En este sentido, como ejemplos de esta nueva y decisiva singladura en su trayectoria podemos tomar dos obras de principios de la década: *Mujer sedente* (1950) y *Retrato del barón Angelo Milfastos de niño* (1952) [FIGS. 61 Y 62]. La primera de ellas es una mancha interpretada, cuya técnica le sirve para representar una suerte de espectro femenino traslúcido en una habitación fantasmagórica. Gracias al virtuosismo de los toques del pincel logra con acierto regular los contornos y matices cromáticos de algunas de las partes de la representación, siendo al mismo tiempo llamativo el contraste del pavimento geométrico dibujado y esa especie de éter o magma que rodea a la figura dotándola de un aura difusa, algo que aparece frecuentemente en otras obras. En cuanto al *Retrato*, se trata de una felicitación para su amigo el pintor mexicano Juan Soriano, en la que realizó un dibujo a pluma en cuyo reverso Remedios escribió la desgraciada historia de este aristócrata inventor de un nuevo aparato para afilar cuchillos y cercenar cabezas, lo cual le valió su condena a muerte. Remedios era muy aficionada a este tipo de relatos, y a veces tenían su complemento ilustrado, como esta pequeña obra, en la que nos representa al joven barón subido en una leve embarcación junto a una cabeza cortada y detrás de él el instrumento delator de su penalizada acción¹⁰.

ESTUDIOS

Bajo el epígrafe genérico de estudios, analizo una selección de obras que tienen como denominador común que son todas representaciones de interiores donde acontecen distintos argumentos.

Remedios nos descubre frecuentemente su faceta literaria mediante narraciones cortas que acompañan a algunos de sus cuadros, a modo de explicaciones, que asimismo acostumbraba a mandar en las cartas a su hermano el doctor Rodrigo Varo. Estos escritos que poseen el valor inestimable de ser un complemento a su obra plástica, y gracias a ellos, podemos obtener una interpretación mucho más acorde con lo que la artista quiso expresar. No sabemos qué fue primero, si la imagen o la palabra, pero lo verdaderamente importante son los resultados, por lo que podemos considerar sus escritos como una creación literaria visualizada. El poder descriptivo es tan grande que, por sí solo, posee la capacidad de despertar la imaginación a la manera de los cuentos, cuentos que reflejan a veces un pensamiento profundo y trascendental.

¹⁰ Kaplan 1988, p. 136.



[FIG. 64] Vittore Carpaccio, *San Agustín en su estudio*, siglo XV



[FIG. 65] Remedios Varo, *Armonía*, 1956



[FIG. 66] Antonello da Messina, *San Jerónimo en su estudio*, siglo XV



[FIG. 67] Remedios Varo, *La creación de las aves*, 1957

1)

Remedios Varo: *La revelación o El relojero*, 1955. Colección privada [FIG. 63]. El tema abordado es el tiempo, representado por la figura de un relojero que es sorprendido mientras trabaja por “una revelación” que entra en forma de disco traslúcido por la ventana, que, en palabras del artesano, le hace comprender muchas cosas. En el taller donde se encuentra trabajando aparecen gran cantidad de relojes de pared, en cuyo interior habitan personajes que por sus vestiduras indican la pertenencia a una época distinta. Asimismo, estos relojes sirven como elementos sustentantes del techo, que en realidad es una carpa o una gran tienda de campaña, por lo que la imagen muestra un contraste constructivo entre el sólido pavimento y la flexible carpa de lona. Su imagen recuerda a *San Agustín en su estudio*, de Vittore Carpaccio [FIG. 64], donde el pintor veneciano representa al padre de la iglesia en su estudio, rodeado de objetos científicos y libros, y al igual que en el lienzo del relojero y su inesperada aparición, con sus reflexiones sobre el tiempo, san Agustín mira también al exterior de la ventana, donde se encuentra esperando que la luz divina inspire su trabajo.

2)

Remedios Varo: *Armonía*, 1956. Colección privada [FIG. 66]. La búsqueda de la armonía se representa en la figura de este personaje que está en su fantástico estudio, donde trata de hallar, como dice la artista “el hecho invisible de todas las cosas en un pentagrama de hilos de metal insertando distintos objetos”, con el fin de alcanzar ese equilibrio que es capaz de conducir a la conformidad y a la paz interior. No es casual que la música sea representada aquí de forma alegórica por el pentagrama como uno de los medios para lograr dicho objetivo. Es interesante observar cómo la mágica tarea del protagonista es asistida y acompañada por otros personajes que se aparecen como exudados de las paredes. Aunque buena parte de las protagonistas de las historias representadas son mujeres, en cuyo caso adoptan una tipología física de cuerpo estilizado, abundante cabellera y rostro de grandes ojos, rasgos propios de la autora, los personajes masculinos, como en el caso de esta obra, tienen la misma complexión delgada que los femeninos, prestando a veces una mayor variedad expresiva, con una apariencia asexual o andrógina, a la manera de los cuadros del prerrafaelista Edward Burne-Jones.

3)

Si en la anterior obra, *Armonía*, reparábamos en el entorno, en *El relojero*, a través de múltiples detalles, se nos muestra un interior poblado de objetos y muebles singulares, como es, por ejemplo, esa cama litera que forma parte del aparador donde se comparten los anaqueles, libros y probetas. Imagen que asociamos a otro estudio, como el representado de Antonello de Messina, dedicado a *San Jerónimo* [FIG. 66], donde se nos muestran, en un mismo espacio, distintos ámbitos arquitectónicos, mezclando espacio religioso con doméstico, así como gran cantidad de objetos y animales, como el pavo real –símbolo de la inmortalidad– o la perdiz –de la felicidad–, de ahí el conocido final de los cuentos clásicos: “fueron felices y comieron perdices”.

4)

Remedios Varo: *La creación de las aves*, 1957. Colección privada [FIG. 67]. Es una de las obras más conseguidas y bellas, tanto por su rico contenido iconológico como por su conexión alquímica,



[FIG. 68] Remedios Varo, *El alquimista*, 1955



[FIG. 69] Remedios Varo, *Au bonheur des dames*, 1956

[FIG. 70] Remedios Varo, *Tailleur pour dames*, 1957



presentando como protagonista a una mujer-lechuza, símbolo de sabiduría. El personaje aparece como un demiurgo capaz de dar vida a los pájaros mediante una sustancia generativa, producida por un alambique de recipientes ovoides –no se olvide el símbolo del huevo como representación de creación y génesis del mundo–. Obsérvense detalles como el hecho de que el extremo del pincel del personaje toma el impulso a partir del roce de una cuerda de un pequeño violín, que a modo de collar pende del cuello, una referencia del poder del sonido defendido por los sufíes, tal como nos dice su admirado y leído Gurdjieff, del que era seguidor. No menos interesante, es el pormenor de la sustancia cromática obtenida por la retorta, siendo los tres colores primarios los que nutren la paleta, o el hecho de que la lupa que sostiene entre sus manos es triangular, como el triángulo divino, que filtra luz y da vida.

5)

Remedios Varo: *Ciencia inútil o el alquimista*, 1958. Colección privada [FIG. 68]. La temática alquimista vuelve a ser citada en este cuadro, como metáfora de transformación, ejercicio espiritual y filosófico, visualizando el proceso de mutación. En una angosta buhardilla, de caprichosa arquitectura compuesta por numerosas torretas que dejan ver un complejo sistema de ruedas y poleas, aparece un personaje cubierto con el propio pavimento ajedrezado a modo de abrigo, en plena tarea de transformación de la materia, cuya manipulación hace girar un eje y a su vez mueve unas campanas, cuya vibración de sonidos consigue una disolución líquida de la atmósfera, que es recogida mediante filtros en unas botellas después de haber pasado por la consiguiente retorta. Según Mircea Eliade, el artista es un demiurgo, y como “el viejo sueño del *homo fabers*” su misión es colaborar al perfeccionamiento de la materia asegurando al mismo tiempo su propia perfección. Esta colaboración tiene en el caso de Remedios, como instrumento, la imaginación, la intuición, el deseo y la libertad, que aplicadas al lienzo contribuirán a conseguir la “obra maestra” a la par que la mejora espiritual¹¹.

HUMOR

El humor, como la ironía, no están tampoco ausentes en las obra de Remedios Varo, tal y como se aprecia en *Au bonheur des dames* (1956), en *Tailleur por dames* (1957) y en *Locomoción capilar* (1960), todas en colección privada [FIGS. 69-71], en las que se detectan trazos de “humor blanco”, nunca “negro”, empleado como fuerza liberadora, como contenedor de algo sublime, como apunta Freud.

En el primer cuadro [FIG. 69], como el propio título expresa, se nos afirma que la felicidad de las mujeres se encuentra en el consumo, y de modo específico, al parecer, en la compra de ropa, para lo cual corren veloces con un extraordinario medio de locomoción consistente en un insólito engranaje de ruedas que forma parte intrínseca de su propio cuerpo. Su apariencia “está próxima a pasar al estado de hormiga” nos dice Remedios, de ahí el particularísimo

¹¹ Eliade 1989, p. 149.



[FIG. 71] Remedios Varo, *Locomoción capilar*, 1959

atuendo que llevan los personajes, que parece pertenecer a una naturaleza orgánica vegetal. Es curioso que, frente al título oficial del cuadro, en la entrada de la tienda representada se puede leer en una cartela que dice “la dicha de los ciudadanos”, lo cual parece indicar que el impulso adquisitivo no es privativo solo de las damas.

En la explicación que da de *Tailleur por dames* [FIG. 70], Remedios empieza diciendo que “es un salón de un modisto de señoras”, comienzo semejante al inicio de los cuentos clásicos, “Érase una vez”. En él se representa a un conjunto de personajes, cada cual más curioso, como la modelo, cuyo traje tiene forma de barco, que en el caso de caerse de espaldas en el agua flotaría, según Remedios. Detrás de su cabeza se encuentra un pequeño timón y de su cuello pende una brújula para orientarse. Si nos fijamos, el modisto posee como gafas las tijeras de sastre, mientras detrás, a la manera de tela desplegada se erige su sombra. Otro personaje femenino asistente al desfile aparece sentado sin tener en realidad dónde apoyarse. Asimismo, en el tocado que forma parte de su indumentaria, existe una repisa con alimentos, de los cuales se sirve. Quizás, por la analogía formal que sugiere, hay que destacar el atuendo de la modelo que va a iniciar el pase, compuesto por múltiples capas de ropa, imagen que recuerda a algunas de las esculturas de Henry Moore de sus últimos años, como la titulada *Interna-Externa*, de 1982 [FIG. 72]. Las sucesivas capas superpuestas y concéntricas también nos recuerdan a la lúdica función de las célebres matrioskas o muñecas rusas. A propósito de la temática del atuendo, debe recordarse que Remedios trabajó para revistas de moda, como la mexicana *Femenidades*, y realizó, entre otros, el vestuario para el ballet de Mark Chagall *Aleko*, presentado en la capital mexicana en 1942.

[DETALLE DE FIG. 70] Remedios Varo, *Tailleur pour dames*, 1957

Las desmesuradas barbas y bigotes de los simpáticos personajes de *Locomoción capilar* [FIG. 71] han tomado milagrosamente dura consistencia, convirtiéndose en práctico modelo de traslación para ir de un lado a otro. A su vez han sustituido los sombreros por algodinosas nubes. No menos prodigiosa es la larga y ondulante pilosidad de un individuo de expresión sonriente asomado a una ventana, que es utilizada para raptar a su amada. Tanto la fisonomía del raptor, como la de ella se asemejan a la de Walter Gruen y a la propia Remedios.

INTERACCIÓN COSMOLÓGICA

A lo largo de la historia, la búsqueda de una supra realidad en el estudio del cosmos siempre ha suscitado interés por parte del hombre como posibles signos portadores de respuestas a sus inquietudes, siendo la representación de sus más emblemáticos elementos –estrellas, planetas, satélites– motivo iconográfico, más allá de un recurso estético, para convertirse en símbolo. Los surrealistas tampoco se sustrajeron de la seducción que ello comportaba como medio de conocimiento y expresión de sus deseos, como bien testimonia la obra de Remedios, cuya apelación en la representación de los cuerpos celestes, en especial de las estrellas y, sobre todo, del astro lunar, como veremos en los cuadros escogidos, es una constante en su deseo por las interconexiones ocultas con otros mundos.



[FIG. 72] Henry Moore, *Interna-externa*, 1982





[FIG. 73] Remedios Varo, *Nacer de nuevo*, 1960



[FIG. 74] Remedios Varo, *Cazadora de astros*, 1956



[FIG. 75] Remedios Varo, *Papilla estelar*, 1958

Nacer de nuevo (1960), *Cazadora de astros* (1956) y *Papilla estelar* (1958) se pueden tomar como ejemplo de lo dicho [FIGS. 73-75]. Si nos detenemos por el orden de aparición citado, obtendríamos una secuencia argumental donde la protagonista, siempre una mujer, parece tener como misión la búsqueda y la posesión de la luna como fuente de energía y luz interior. Así, en el primer “episodio”, asistimos al despertar psíquico de esa mujer que traspasa la pared a la manera de Alicia en el País de las Maravillas, encontrándose la luna reflejada en el agua de una gran copa alquímica, hallazgo inesperado y gozoso. Un segundo momento, siguiendo el hipotético argumento secuencial aludido, lo constituye el rapto de la luna, la cual ha sido capturada por un cazamariposas y encerrada en una jaula de pájaros. Esta obra que puede interpretarse como el deseo de poder alcanzar la luz y la revelación que esta lleva consigo. En el último episodio, la luna prisionera es alimentada para seguir produciendo su efecto benefactor, para lo cual necesita recibir un nutriente del exterior, que procede directamente del universo, cuya sustancia es pulverizada a través de una máquina de picar. La protagonista en este caso tiene un cierto sentido maternal.

TRÁNSITOS

El viaje es uno de los temas predilectos en la producción de Remedios, junto con el destino y la alquimia, teniendo como justificación causas personales, concretamente biográficas, puesto que tanto la profesión de ingeniero de caminos de su padre como las propias vicisitudes de la vida del artista hicieron que tuviera que trasladarse de un lado a otro, desde su infancia hasta su madurez, coincidente con la llegada a México. No obstante, la presencia del tema del viaje

en sus cuadros posee razones más profundas, que le impelen, a través de la representación de peregrinos, exploradores, navegantes, etc., a reflejar sus ansias de iniciación, pues la artista perseguía un nivel de conocimiento más elevado. La búsqueda de ese conocimiento superior es asumido simbólicamente, como he apuntado, por esos personajes que recorren caminos y senderos, produciéndose en el tránsito encuentros inesperados y descubrimientos maravillosos.

En particular *El vagabundo* (1957), de colección privada [FIG. 76], ilustra literalmente la idea de “llevar la casa a cuestas”, portando todo lo necesario para satisfacer las necesidades del protagonista. Su “traje/casa” posee útiles de cocina, sala de estar e, incluso, un gato, y puede trasladarse de un sitio a otro gracias al ingenioso sistema de ruedas impulsadas por hélices que permiten el movimiento. La imagen, como acontece en otras composiciones, nos remite y hace pensar directamente en los fantásticos individuos y extravagantes realizaciones de ese “visionario integral” que es El Bosco, como lo calificó André



[FIG. 76] Remedios Varo, *El vagabundo*, 1957

[FIG. 77] El Bosco, *Tentaciones de San Antonio*, siglo xv
DEBAJO [FIGS. 78 Y 79] El Bosco, *El jardín de las delicias* (detalles del Infierno), 1480-90

A LA DERECHA [FIG. 80] El Bosco, *El Juicio final*, c. 1482





[FIG. 81] Remedios Varo, *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, 1959



Breton. Un detenido examen de algunas de sus más conocidas obras, como son los trípticos de *Las tentaciones de san Antonio*, Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, *El Jardín de las Delicias*, del Museo del Prado, o *El Juicio final* del Kunsthistorisches Museum de Viena [FIGS. 77-80], nos descubren un auténtico “almacén” de seres, criaturas y personajes quiméricos, producto de una imaginación portentosa e impar. Es en los detalles pertenecientes a los trípticos citados donde comprobamos una antropomorfización arquitectónica que tiene ciertas analogías con la obra aquí estudiada, como en el detalle de la anciana emergente de un lago en *Las tentaciones*, cuyo cuerpo es en realidad una casa habitable¹².

Exploración de las fuentes del río Orinoco (1959) [FIG. 81], es una obra fruto de la experiencia vivida, como ya indiqué, en Venezuela, como miembro acompañante de la expedición científica realizada con su hermano Rodrigo, cumpliéndose en este caso, como bien diría Octavio Paz, la máxima de que “Remedios no inventa, recuerda”, como hará en tantas otras ocasiones en su pintura. El mencionado periplo y vivencia inolvidable tuvo como consecuencia el servir de inspiración para la creación de cuadros como el presente, donde una elegante joven con gabardina navega sobre un barco-chaleco a través de un bosque encantado del que sobresalen poderosos troncos de árbol, uno de los cuales contiene la mítica “agua de la vida o de la juventud”, ese elixir tan anhelado a través de los tiempos.

Trasmundo (1954) [FIG. 82] es una de las obras más fascinantes y misteriosas. Un solitario barco, diríase sin rumbo o a la deriva, es impulsado como es costumbre en los medios de locomoción representados por Remedios, es decir, de manera natural a través de aspas movidas por la corriente del viento. Un navío fantasma, sin tripulación, cuyo último vestigio lo constituye un traje dispuesto sobre una silla en cubierta, una suerte de hombre deshabitado, mientras que en la parte de la proa, se presenta la silueta de una sombra de una persona. Esta ausencia de vida parece tener su explicación en el fondo del mar, en la que aparecen de manera fragmentaria, en remolinos de agua, partes de una anatomía humana, como manos o brazos, como testimonio de un suceso fatal.

¹² Ramírez 2003.



[FIG. 82] Remedios Varo, *Trasmundo*, 1955 (y detalles)



[FIG. 83] Remedios Varo, *El visitante*, 1959



[FIG. 84] El Bosco, *El jardín de las delicias* (detalle del Infierno), 1480-90

[FIG. 85] Remedios Varo, *Hacia la torre*, 1961



[FIG. 86] Remedios Varo, *Bordando el manto terrestre*, 1961

[FIG. 87] Ángeles Santos, *Un mundo*, 1929

En *El visitante* (1959) [FIG. 83], el grotesco y fabuloso personaje cobra ahora protagonismo individual, después de aparecer *Visita inesperada*, 1958 [VÉASE FIG. 16]. Su extravagante e insólita configuración se asocia, como ocurre en otras obras, con los personajes de El Bosco, concretamente esta vez al existente en *El Juicio Final* del museo de Viena antes citado. La desbordante fantasía del pintor holandés nos ofrece abundantes ejemplos de analogías, tal es el caso también de ese personaje desnudo que se desliza por el hielo con un gigantesco patín, del mismo modo, y de la manera más natural, una especie de ornotorinco cazador¹³ [FIG. 84].

ARQUITECTURAS

Una de las creaciones de mayor atractivo e inventiva por parte de Remedios Varo son sus arquitecturas, que contextualizan y forman parte como escenarios o recintos donde se desarrollan las prodigiosas historias. A semejanza de Giorgio de Chirico, autor del que existen algunas referencias claras, Remedios ofrece toda una relectura tipológica edilicia. Esta tiene en los modelos del Renacimiento, pero sobre todo en los medievales, su inspiración, tanto de estilo románico como gótico, consistentes en edificios de gruesos muros a la manera de fortalezas o torres de planta centrada poligonal. Otras veces, la arquitectura es una recreación de otro tipo de estructuras existentes en la naturaleza, como son las orgánicas celdillas de los paneles elaborados por las abejas, como se puede observar en *Hacia la torre* (1961) [FIG. 85], composición que pertenece al importante tríptico de claras reminiscencias autobiográficas, uno de cuyos capítulos lo constituyó su paso por un colegio de monjas. Relativo al mismo tríptico, concretamente a su parte central, en *Bordando el manto terrestre* (1961) [FIG. 86] apreciamos cómo desde un alto torreón, a cuyos pies se ven distintas casas de un poblado, unas aplicadas colegiadas uniformadas realizan la prodigiosa y mágica tarea de coser la orografía de la tierra, bajo la mirada vigilante de una institutriz. En cierto sentido podemos asociar esta obra, por su carácter fantástico, con *Un mundo* de Ángeles Santos [FIG. 87], sin duda una de las obras más personales

¹³ Koldewei, Vandenbroeck y Vermet 2005.





[FIG. 88] Remedios Varo, *El flautista*, 1955



[FIG. 89] Remedios Varo, *El malabarista*, 1956



[FIG. 90] Duccio di Buoninsegna, *Curación del ciego*, 1308

[FIG. 91] Giorgio de Chirico, *El viaje angustiado*, 1914

[FIG. 92] Remedios Varo, *La despedida*, 1958

del surrealismo español. En ella vemos que el planeta Tierra ha adoptado la forma cúbica, ofreciendo en cada uno de sus lados ciudades con sus casas que, a la manera de “diablo cojuelo”, dejan ver sus interiores, mientras que por las calles y espacios observamos diminutas personas que realizan sus tareas. En el exterior, una serie de seres alados tienen el prodigioso cometido de recoger la luz del sol y transformarla en brillantes cometas, estando acompañados en su extraordinaria misión por un grupo musical de madres con sus hijos.

En *El flautista* (1955) [FIG. 90], de manera maravillosa, la música emitida por esta suerte de juglar posee el poder de elevar piedras milenarias –fósiles– y construir con ellas una torre octogonal formada por cuerpos decrecientes a la manera de un zigurat. El hecho de que la torre sea octogonal, como nos dice la propia artista, está relacionado con la magia de los números, creencia procedente de las teorías esotéricas. Estas piedras fósiles actúan como singular anastilosis de un proyecto preconcebido. Entre las cosas que destacaríamos en esta obra está el curioso empleo de nácar incrustado para elaborar el rostro del flautista, una elección de material singular que igualmente sucede en otras composiciones como *El ermitaño*, *Lady Godiva*, o *El malabarista*, todas de 1956, elección preciosista que nos remite al fino arte de los “enconchados” de tanta tradición en el mundo hispanoamericano.

Remedios Varo: *El malabarista* (1956) y Duccio di Buoninsegna: *Curación del ciego* (1308) [FIGS. 89 Y 90]. Como anteriormente advertimos, muchos escenarios urbanos que sirven de fondo a las historias representadas poseen claras referencias a la pintura medieval, ofreciendo claras analogías tipológicas, sobre todo en el uso de estilizados pórticos y vanos, como se puede advertir en la obra del cuatrocentista primitivo Buoninsegna y las arquitecturas que aparecen en *El malabarista*. Otras veces será la imaginería moderna del metafísico Giorgio de Chirico, por ejemplo en *El viaje angustiado* (1914) [FIG. 91], las que pudieron servir de inspiración en el empleo de vacías y rítmicas arcadas, como en *La despedida* (1958) [FIG. 92].





[FIG. 93] Remedios Varo, *Arquitectura vegetal*, 1962



[FIG. 94] M. C. Escher, *Relatividad*, 1953

Remedios Varo: *Arquitectura vegetal* (1953) y Maurits Cornelis Escher: *Relatividad* (1953) [FIGS. 93 Y 94]. En la obra de Remedios la piedra ha sido sustituida por la madera y la ciudad es lignaria, está construida aprovechando los altos y gruesos troncos de un tupido bosque convertido en lugar de residencia de fácil comunicación entre las distintas estructuras. Esto último a través de pasarelas que hacen las veces de puentes, a la manera de vasos comunicantes, y de vías de uso reversible, tanto de descendencia como de ascendencia. La imagen nos remite a los famosos juegos visuales del grabador y dibujante holandés Escher y sus ilusionistas “figuras imposibles”, espacios paradójicos propios de urbes futuribles a la manera de las ciudades que ilustran las historias de ciencia ficción.

Remedios Varo: *Tránsito en espiral* (1962) y una ilustración de la *Atlántida* de Platón [FIGS. 95 Y 96]. Podemos afirmar que la primera es sin duda una de las obras más brillantes y logradas de cuantas realizó Varo a lo largo de su trayectoria. En ella se representa una ciudad configurada a modo de laberinto helicoidal, flanqueada de manera continua por torres de estructura cuadrangular, donde sus calles son canales por donde navegan fantásticas embarcaciones tripuladas por personajes que las recorren ordenadamente. Si bien este tipo de urbe nos hace pensar en una posible ciudad “del deseo” o “de la memoria” descritas por Italo Calvino en su admirable texto dedicado a las *Ciudades invisibles*, asimismo es fácil la analogía de tránsito en espiral con la mítica ciudad-isla de la Atlántida, descrita por Platón, formada también por canales concéntricos, cuyo anillo central estaba coronado por una espléndida acrópolis, lo cual hace más pertinente la comparación, tanto por su mimético proyecto en espiral cargado de simbolismo, como por el grado de idealismo y utopía. Igualmente, pero en otro sentido, exclusivamente formal y atendiendo a la ilustración aludida, nos recuerda a la famosa *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970).



[FIG. 95] Atlántida de Platón

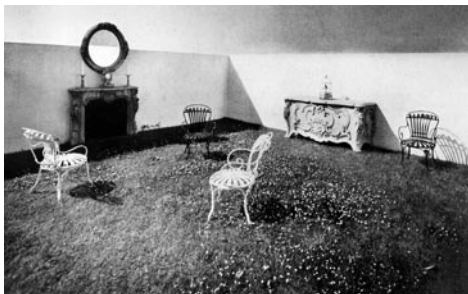


[FIG. 96] Remedios Varo, *Tránsito en espiral*, 1962



Remedios Varo: *Las hojas muertas* (1956) y Le Corbusier y Salvador Dalí: *Terraza jardín de la casa Carlos Bestegui* (París, 1930) [FIGS. 97 Y 98]. Un fantasmagórico interior de una casa abandonada donde crece la hierba por las paredes y suelo sirve de marco en el que se lleva a cabo un hecho extraño. Una mujer de expresión ensimismada aparece formando un ovillo de hilo, procedente de un pecho de un homínido, que en realidad es una silueta a modo de sombra. El interés de esta obra radica en su analogía con un proyecto surrealista. El deseo de llevar la naturaleza a la arquitectura ha sido una constante por parte

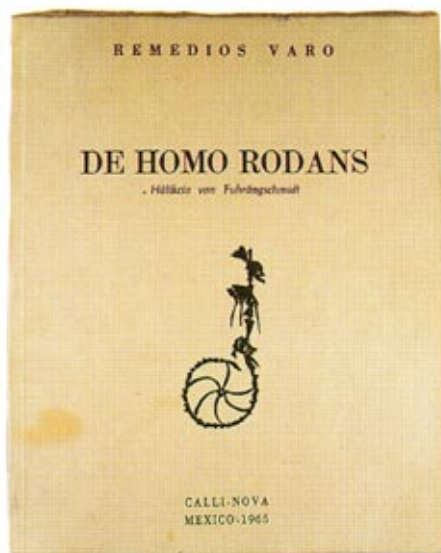
[FIG. 97] Remedios Varo, *Las hojas muertas*, 1956



[FIG. 98] Le Corbusier y Salvador Dalí, Terraza-jardín de la casa de Carlos Beistegui. París, 1930



[FIG. 99] René Magritte, *El tiempo perforado*, 1935



[FIG. 100] Remedios Varo, *De Homo Rodans*, 1959



[FIG. 101] Wolfgang Paalen, *El genio de las especies*, 1938

del hombre; baste recordar los emblemáticos Jardines de Babilonia, dispuestos, según parece, por amplias terrazas escalonadas. Coexistencia menos ambiciosa y factible es la práctica usual en los interiores domésticos, con la grata presencia de las plantas. Le Corbusier, en sus famosos cinco puntos para una nueva arquitectura racional, contempló desde el principio la posibilidad de que la casa, concretamente la terraza, dejase de ser un espacio neutro y se convirtiera en un posible jardín, una idea que fue llevada a la práctica en París en 1930 por encargo del filántropo y millonario de ascendencia vasca Carlos Beistegui, que contó con la colaboración de Salvador Dalí. Este último convirtió el ático en un confortable salón burgués con aparador, sillas, chimeneas y espejo oval dispuestos en medio de una variopinta vegetación. La imagen de la chimenea, decorada con reloj, candelabro y espejo –en realidad es solo una moldura– nos remite asimismo a Magritte, por ejemplo a *El tiempo perforado* (1935) [FIG. 99], en la que oquedad de la chimenea carece de función, convirtiéndose en “virtual túnel” de donde surge una locomotora humeante¹⁴.

OBJETOS ORGÁNICOS

Remedios Varo: *De Homo Rodans* (1959) y Wolfgang Paalen: *El genio de las especies* (1938) [FIGS. 100 Y 101]. Probablemente dentro de la producción literaria de Remedios la obra de mayor entidad y que refleja mejor su faceta como escritora es *De Homo Rodans*, texto escrito a finales de los cincuenta y que tiene la escultura del mismo nombre su excepcional singularidad plástica, siendo a su vez motivo de la creación de dos cuadros relacionados. En *De Homo Rodans* se nos cuenta la historia narrada por un tal Halikcio von Furangschneit acerca de los sorprendentes hallazgos en unas excavaciones realizadas en Mesopotamia, en donde hallan un paraguas que resulta ser un ala de un ave prehistórica –*Pterodactilo*, 1959 [FIG. 102]–, cuya morfología hacía las veces de bastón o paraguas, en los tiempos en que el hombre empezaba a caminar con dos extremidades, así como el encuentro de cincuenta vértebras lumbares, pertenecientes a una nueva especie llamada *Homo Rodans*, anterior al *Homo Sapiens*. El texto es un relato lleno de humor y espíritu científico, en el que se intercalan párrafos en latín y máximas, así como consejos para trascender.

La escultura con idéntico título [FIG. 103] es en realidad un singular objeto surrealista, el único –que sepamos– realizado por la artista, objeto configurado con pequeños huesos de pollo, pavo y espinas de pescado que forman una fantástica criatura cuya apariencia recuerda al esqueleto de un caballito de mar antropomorfo. Este “hombre rueda” es una transposición tridimensional de algunos de los personajes de sus cuadros, que deambulan ayudados por similares sistemas mecánicos. En este caso, una rueda hace la función de extremidad, al igual que ponemos ver en *Animal fantástico* (1959) [FIG. 104] y en *Au bonheur des dames* (1956). Independientemente de suponer una novedad iconográfica dentro de la producción artística

14 Álvarez-Álvarez 2007, pp. 280-281. De forma más ambiciosa y con un concepto más extensivo y totalizador surrealista se puso en marcha el proyecto del coleccionista y financiero inglés, Edward James, el cual, en medio de la selva mexicana, hizo construir en “Las pozas”, Xilitla, San Luis de Potosí (México), el mayor complejo de estructuras y esculturas surrealistas existentes.



[FIG. 102] Remedios Varo, *Pterodáctilo*, 1959



[FIG. 103] Remedios Varo, *De Homo Rodans*, 1959



[FIG. 105] Wolfgang Paalen, *El genio de las especies*, 1938

de Remedios, es la realización del objeto lo que lo hace destacar enormemente, pues existe en un excepcional paralelismo entre la materialidad orgánica ósea y el igualmente objeto surrealista en forma de pistola titulado *El genio de las especies* de su amigo Wolfgang Paalen, una auténtica y simbólica sinécdoque visual alusiva a la muerte, pues los huesos son el testimonio residual de un ser inexistente, cuya muerte ha sido causada en este caso por una pistola. Este último toma realidad en la película de ciencia ficción *Existenz* (1999), del director canadiense David Cronenberg, en el que sus protagonistas llevan como armas pistolas orgánicas confeccionadas con partes cartilaginosa¹⁵ [FIG. 105].

BODEGONES INSUMISOS

Remedios Varo: *Naturaleza muerta resucitando* (1973), de colección privada, y Salvador Dalí: *Naturaleza muerta viviente* (1956), Dalí Museum (St Petersburg, Florida) [FIGS. 106 Y 107]. *Naturaleza muerta resucitando* es la última obra realizada por la artista antes de fallecer, en plena madurez creativa y física, excelente en cuanto a calidad plástica y por su excepcional carácter iconológico autobiográfico. En ella, y de modo inusual, no hay ningún personaje o figura humana, y sin embargo la presencia invisible de un ser se deja sentir de manera sutil, es más, este ser no es otro que ella misma bajo la metáfora de retrato espiritual. Respondiendo a su irónico y paradójico título de *Naturaleza muerta viviente*, este ha abandonado su estado de inanimación permanente por una movilidad frenética. Ubicado en una estancia de planta poligonal y paredes de estructura goticista, se nos muestra una mesa con mantel y platos, presidida en su centro por una vela encendida, girando en torno a ella una serie de frutas –granadas, fresas, manzanas–, etc., algunas de las cuales han chocado entre sí despidiendo por los aires sus semillas, que, al caer en el suelo, germinan en plantas. Estamos ante la representación del cosmos en clave analógica, donde la vela luminosa, símbolo de vida, es el Sol, alrededor del cual dan vueltas los planetas, bajo la forma de platos. Como en toda cosmogonía, a la fase creativa le precede el caos, no hay vida sin muerte. Esta idea de regeneración parece expresada en esos frutos, que una vez pasada la destrucción producida por el impacto, sus semillas, a la manera de gotas de sacrificio, renacen otra vez en forma de plantas, cumpliendo así el rito cíclico de la vida. La interpretación simbólica de este cuadro en su significado de renacimiento se identifica con la esperanza de lo infinito que tenía Remedios, pues ella creía en la metempsicosis. Pues gran parte de su existencia transcurrió en un solitario y continuo afán de búsqueda de ese nivel superior espiritual, varias veces encarnado por sus personajes, que le permitían alcanzar, mediante el conocimiento, la ansiada fusión con el cosmos en una armonía y equilibrio eterno.

La clásica temática, tiene su referencia en la composición daliniana *Naturaleza muerta viviente*, bodegón en el que heterogéneos objetos pierden su gravedad natural, elevándose sobre una mesa, cobrando una inusitada energía. Al margen de compartir la idea –aunque sin

[FIG. 104] Remedios Varo, *Animal fantástico*, 1959

¹⁵ Varo 1965; Varo 1986.



[FIG. 106] Remedios Varo, *Naturaleza muerta resucitando*, 1963



[FIG. 107] Salvador Dalí, *Naturaleza muerta viviente*, 1956

la trascendencia simbólica existente en la obra anterior–, Dalí cumple la ortodoxia de fusión surrealista de reinos en imágenes antitéticas, expresadas con sus iconografías habituales, como la presencia del mar sereno de Cadaqués, el cuerno afrodisíaco del rinoceronte, o el erizo, símbolo contradictorio a su vez de atracción y repulsa, etc., algunos de los cuales ya aparecieron como particulares atributos en la famosa composición *La Madonna de Port Lligat* (1950), Museo de Fukuoka (Japón).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcaide y Pérez Rojas 2005
 José Luis Alcaide y Francisco Javier Pérez Rojas: “Delhy Tejero, una artista de los años treinta”. En Eduardo Alaminos (ed.): *Delhy Tejero (1904-1968). Ciento once dibujos*. [Cat. exp.] Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2005.
- Álvarez-Álvarez 2007
 Darío Álvarez-Álvarez: *El jardín en la arquitectura del siglo XX (Naturaleza artificial en la cultura moderna)*. Madrid, Reverte, 2007.
- Andrade 1987
 Lourdes Andrade: “Le mythe du histoire, l’histoire du mythe: le feme et surrealism au Mexique”. En *La Femme et le Surréalisme*. [Cat. exp.]. Lausana, Musée des Beaux Arts, 1987, pp. 85-89.
- Andrade 1991
 Lourdes Andrade: “Los tiempos maravillosos y aquellos que lo habitaron”. En *Remedios Varo. Arte y Literatura*. Museo de Teruel, Teruel, 1991
- Del Conde 1994
 Teresa del Conde: *Remedios Varo (1908-1963)*. México D. F., Editorial Museo de Arte Moderno, 1994.
- AA.VV. 1991
 AA.VV.: *Remedios Varo. Arte y literatura*. [Cat. exp.]. Teruel Museo de Teruel, 1991.
- AA.VV. 1999
 AA.VV.: *Remedios Varo. Catálogo razonado*. México, Era, 1999.
- AA.VV. 1988
 AA.VV.: *Remedios Varo*. [Cat. exp. noviembre de 1988-enero de 1989]. Fundación Banco Exterior de España, Madrid, 1988.
- Cabañas 2005
 Miguel Cabañas Bravo: “Delhy Tejero. Una imaginación ensimismada”. En Eduardo Alaminos (ed.): *Delhy Tejero (1904-1968). Ciento once dibujos*. [Cat. exp.] Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2005, pp. 27-54.
- Casamartina 2003
 Josep Casamartina i Passarol: “Dos historias de ángeles”. En Josep Casamartina i Passarol (ed.): *Angeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*. [Cat. exp. Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2003]. Valladolid, 2003, pp. 13-79.
- Chadwick 1985
 Whitney Chadwick: *Women Artists and the Surrealist Movement*. Londres, Thames and Hudson, 1985.
- De Diego 2007
 Estrella de Diego: *Remedios Varo*. Madrid, Fundación Mapfre. Instituto de Cultura, 2007.



Eliade 1989

Mircea Eliade: *Herreros y alquimistas*. Madrid, Alianza, 1989.

Ferris 2004

José Luis Ferris: *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*. Madrid, Temas de Hoy, 2004.

Fuentes 1998

Isabel Fuentes González: *Delhy Tejero entre la tradición y la modernidad*. Zamora, Diputación de Zamora, Ayuntamiento de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo 1998.

García de Carpi 1968

Lucía García de Carpi: *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid, Istmos, 1968.

González 1966

Juliana González: "El mundo y trasmundo de Remedios Varo". En *Remedios Varo*. México D.F., Era, 1966.

Kaplan 1988

Janet A. Kaplan: *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

Koldewei, Vandenbroeck y Vermet 2005

J. Koldewei, P. Vandenbroeck y B. Vermet: *Hieronymus Bosch: El Bosco. Obra completa*. Barcelona, Polígrafa, 2005.

Lozano 1999

María del Mar Lozano Bartolozzi: "Artistas plásticas entre las dos guerras europeas: Pitti Bartolozzi, Delhy Tejero y Remedios Varo". En *Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer*. Málaga, Universidad de Málaga, 1999.

Martín 1983

Fernando Martín Martín: "Un perro andaluz: el subconsciente filmado y su incidencia plástica en la obra de Salvador Dalí". En *Revista Figura*, n. 1, Sevilla, 1983, pp. 1-23.

Martín 1988

Fernando Martín Martín: "A una artista desconocida". En AA.VV.: *Remedios Varo* [Cat. exp. Banco Exterior]. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, pp. 13-31.

Paz, Callois y González 1994

Octavio Paz, Roger Callois y Juliana González: *Remedios Varo*. México D.F., Era, 1994.

Philippe 1972

Jullian Philippe: "Los surrealistas franceses". En *El simbolismo en la pintura francesa*. [Cat. exp. Museo Español de Arte Contemporáneo, 1972]. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1972.

Ramírez 2003

Juan Antonio Ramírez: *Edificios cuerpos*. Madrid, Siruela, 2003.

Varo 1965

Remedios Varo: *De Homo Rodans*. México D. F., Calli-Nova, 1965.

Varo 1986

Remedios Varo: *Consejos y recetas*. México D. F., Museo Biblioteca Pape, 1986.



CONGRESO INTERNACIONAL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO 8-9 OCTUBRE 2013

Joan Miró. Soñar despierto

Rosa Maria Malet

DIRECTORA DE LA FUNDACIÓN JOAN MIRÓ

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen



[FIG. 1] Man-Ray, *Séance de rêve éveillé*

[PÁGINA ANTERIOR, DETALLE] *El bello pájaro descifra lo desconocido a una pareja de enamorados*, 1941. Gouache, óleo y pastel sobre papel, 46 x 38 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido mediante el legado de Lillie Bliss

Joan Miró, cuya carrera artística se desarrolló, prácticamente, a lo largo de todo el siglo XX, si bien quiso encontrar –y lo consiguió– su propio lenguaje plástico y no le pasaron desapercibidas las distintas tendencias de las vanguardias artísticas de inicios de siglo, de todos los -ISMOS, fue sin duda con el surrealismo con el que mantuvo una relación más estrecha. Sin embargo, ¿podemos considerar a Joan Miró como un artista surrealista? La manera de trabajar de Miró y sus intenciones nos despiertan ciertas dudas. Por ello, en el momento de plantearnos cuál es la relación entre “el surrealismo y el sueño” y Joan Miró, quizá debamos valorar, ante todo, cuál es la relación de Joan Miró con el surrealismo, puesto que, si bien el artista mantuvo toda su vida una estrecha relación con los distintos miembros del grupo, ni las declaraciones de Miró, ni su actitud nos llevan a pensar que este se sintiera, a todos los efectos, como uno más de ellos.

Es cierto que, a través de André Masson, de quien era vecino en la rue Blomet, en París, Miró hacia 1922 inició su amistad con Michel Leiris, Antonin Artaud y Robert Desnos entre otros. El interés de Miró por la poesía y la literatura siempre le mantuvo muy cerca de los poetas. No fue hasta dos años más tarde, antes de la aparición del primer manifiesto del surrealismo, en 1924, cuando conoció a André Breton, Paul Éluard y Louis Aragon. No es menos cierto que con todos ellos, y de manera muy especial con Leiris y con Desnos nunca perdió el contacto y

colaboró y trabajó en distintos proyectos bibliográficos. Pero ¿hasta qué punto Miró se sentía –o no– próximo al grupo o identificado con todos sus objetivos?

A través de los testimonios fotográficos de la época que nos han llegado, nos damos cuenta de que estos rara vez dejan constancia de la presencia de Miró.

Por otra parte, las declaraciones de Miró a Denis Chevalier son suficientemente explícitas, respecto a su actitud: “[...] mi relación con el grupo era de amistad. Sin embargo, no les seguía al pie de la letra en su toma de posición. En general, estaba de acuerdo con ellos, pero yo seguía siendo un pintor, únicamente un pintor”¹. Este posicionamiento queda reafirmado asimismo en una entrevista de 1931 con Francisco Melgar, en cuyo artículo recoge: “De la misma manera como se ha encasillado a Picasso entre los cubistas, a mí se me ha etiquetado como surrealista. Sin embargo, ante todo y por encima de todo, me interesa conservar mi independencia rigurosa, absoluta, total. Considero el surrealismo como una manifestación intelectual

extremadamente interesante, un valor positivo; pero yo no acepto someterme a sus reglas rigurosas. [...] Ellos formaban una especie de batallón, o de compañía si así lo prefiere, y sus actividades eran muy disciplinadas. Yo quiero mantener mi independencia”².

Resulta evidente que Miró evitaba todo aquello que pudiera amenazar su libertad. No firmó ninguno de los manifiestos. Sin embargo, esta postura coherente y firme, lejos de apartarle del grupo surrealista, más bien despertó el respeto de todos sus integrantes. Cuando Joan Miró tuvo su primera exposición individual en París, en la Galerie Pierre, entre el 12 y el 27 de junio de 1925, firmaban la tarjeta de invitación todos los miembros del grupo. La tarjeta reproducía asimismo un texto de Benjamin Péret (*Les Cheveux dans les yeux*), en el que enumeraba los distintos tipos de árboles que conocía, desde el árbol de los húsares de la muerte, hasta el árbol de las gafas, pasando por el árbol de los pañuelos que se agitan en señal de adiós o el árbol de los curas, en un intento por encontrar el árbol de las sardinas de Miró. No es preciso decir que el contenido del texto y su fuerza visual encajan de lleno en el contexto.

¹ Denis Chevalier: “Miró”. En *Aujourd'hui: Art et Architecture*. Bolonia, noviembre de 1962. Repr. en Rowell 1995, p. 283.

² Francisco Melgar: “Artistas españoles en París: Joan Miró”. En *Ahora*, Madrid, 24 de enero de 1931. Repr. en Rowell 1995, pp. 126-127.



[FIG. 2] Man-Ray, El grupo surrealista (Paul Éluard, Hans Arp, Yves Tanguy, René Crevel, Tristan Tzara, André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst y Man Ray)



[FIG. 3] *La Révolution Surréaliste*, n. 12, 15 de diciembre de 1929



[FIG. 4] Invitación a la exposición *Joan Miró* en la Galerie Pierre de París, del 12 al 27 de junio de 1925



[FIG. 5] *Siurana, el sendero*, 1917. Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm. Colección privada



[FIG. 6] *La mesa (Naturaleza muerta del conejo)*, 1920. Óleo sobre lienzo, 130 x 110 cm. Colección privada

Qué duda cabe de que la obra de Miró despertó el interés de Breton y de su entorno. El personal lenguaje de Miró, los temas que le interesaban y su manera de tratarlos, su capacidad para provocar la sorpresa no dejó indiferente a Breton. Ello le llevó a manifestar: “[...] en Miró no existe otro deseo que el de librarse a la pintura y solo a la pintura (lo que para él significa ceñirse al terreno en el cual sabemos que dispone de todos los recursos) a este puro automatismo al cual, por mi parte, nunca he dejado de referirme, pero del que, me temo, Miró solo ha verificado su valor y su razón profunda de manera muy sumaria. Es posiblemente por ello por lo que puede pasar por ser el más surrealista de todos nosotros”³.

Sin duda, la obra de Miró causó sorpresa entre el círculo de Breton. Su lenguaje plástico no tenía precedentes. El hecho de que, a la mañana siguiente de la inauguración en la Galerie Pierre, Michel Leiris quisiera mostrar las obras expuestas a Raymond Roussel, demuestra este interés. Este manifestó: “Esto va más allá de la pintura”. La definición de Roussel, transmitida por Leiris a Miró, fue considerada por el artista como el mejor elogio recibido. Así lo afirmaba en las declaraciones recogidas por Georges Raillard en *Miró. Ceci est la couleur de mes rêves*⁴. Lo que apreció Miró fue la coincidencia entre sus propias intenciones con la valoración que hacía acerca de su obra el autor de *Impréssions d’Afrique*, personaje excéntrico, que tenía merecida fama por su acertada crítica. Eso era exactamente lo que quería Miró: ir más allá de la pintura.

Lo que es importante del surrealismo para Miró es el hecho de haberle permitido conseguir ir más allá del hecho estrictamente plástico. En declaraciones a Dora Vallier, recogidas en 1960, Miró manifestó: “La pintura surrealista en sí misma no me ha interesado especialmente. Sentía que había algo más, que la pintura podía ser algo más. Si debo decir en qué he estado influenciado por los surrealistas, diría que en el hecho de ir más allá del hecho plástico”⁵. A Miró le interesa establecer un vínculo entre el artista y su obra que no deba pasar necesariamente por el filtro de la razón. En el momento en que consiga alcanzar este nivel que le sitúa en un terreno más cercano a la poesía que a la pintura, Miró sentirá que inicia el camino que estaba buscando.

En muy poco tiempo, Miró se desprenderá de las influencias que detectamos en su obra inicial, realizada antes de su llegada a París, en 1920, y de quedarse allí en 1921. Me refiero, concretamente, a cierta influencia *fauve*, así como, durante un muy breve periodo, cierta influencia cubista.

En su camino de búsqueda para encontrar su propia manera de expresarse, Miró manifestó su intención de no seguir ningún camino fácil por haber sido ya explorado por otros. Escribe en una carta a Josep F. Ràfols, el 18 de noviembre de 1920: “Prefiero a un hombre que fracase en su búsqueda, que dé cabezazos contra la pared, a otro que haga tranquilamente lo que otros han conseguido sudando sangre”⁶. Aunque no sea abiertamente explícita, la alusión a Picasso es clara. El cubismo no ocupa un lugar en los proyectos de Miró. Es un camino abierto por otros. En su intención de definir y consolidar un lenguaje propio, pueden detectarse diversos signos de plena confianza en sí mismo y en una

³ Breton 1928.

⁴ Raillard 1977, p. 23.

⁵ Vallier 1960, pp. 161-174.

⁶ Carta de Joan Miró a Josep F. Ràfols, Barcelona, 11 de noviembre de 1920. Repr. en Minguet, Montaner y Santanach 2009, p. 46.



[FIG. 7] *La masía*, 1921-1922. Óleo sobre lienzo, 132 x 147 cm. National Gallery of Art, Washington D. C. Donación de Mary Hemingway

[FIG. 8] *La tierra labrada*, 1923-1924. Óleo sobre lienzo, 66 x 94 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York



determinada manera de expresarse, en la que lo que podríamos llamar “autenticidad” del entorno más próximo ocupa un lugar privilegiado. Sin duda, Miró debería estar convencido de lo que quería aprehender y de lo que quería transmitir cuando pintaba *La masía* [FIG. 7]. De no ser así, resulta difícil imaginar cómo podía encajar el realismo rural de *La masía* en el contexto parisiense, donde triunfaba el neoplasticismo de Theo van Doesburg y el cubismo de Picasso.

Sin lugar a dudas, si Miró no hubiera estado convencido de la importancia de *La masía*, no la habría mostrado a coleccionistas y a marchantes, muchos de los cuales pasaron indiferentes frente a la tela e incluso alguno de ellos, como Rosenberg, llegó a sugerirle de cortarla en diversos recuadros de pequeño formato para hacerla más comercial.

Miró había iniciado un camino que tomaría una dirección sorprendente para el público, difícil de catalogar para la crítica y, sin ningún tipo de maniobra forzada o preconcebida, muy afín a lo que sería el surrealismo.

Vemos como en *La tierra labrada* [FIG. 8] persisten las referencias al universo familiar. Se mantiene la visualización del trabajo en el mundo rural, la presencia de los animales domésticos así como de los que viven en libertad. Sin embargo, la esquematización, la alteración de proporciones, la presencia de símbolos como el ojo o la oreja en el árbol nos remiten a un nivel distinto de realismo con relación al que encontrábamos en *La masía*. El realismo ha dado paso a un lenguaje ideográfico. Ello le permite a Miró transmitir su profundo sentimiento de fidelidad a la tierra, como algo muy propio pero también, al mismo tiempo, como muy universal. Su toma de contacto con el entorno surrealista le descubrió cómo es posible desprenderse del realismo, sin alejarse de la realidad. Por otra parte, la no-existencia de condicionantes formales o de un, por decirlo de algún modo, “estilo surrealista” no supone ningún límite respecto a la libertad personal del artista. Tal vez, sin ser consciente de ello, sin tan siquiera buscarlo, Miró encontró determinadas formulaciones en el surrealismo que resultaron ser muy valiosas para él. Sin embargo, no podemos olvidar que estas premisas se sitúan siempre, en el caso de Miró, en el terreno literario.

En 1948, Miró manifestaba a James Johnson Sweeney: “Los poetas que me presentó Masson me interesaban más que los pintores que encontré en París. Estaba entusiasmado con las nuevas ideas que aportaban y, sobre todo, con la poesía acerca de la cual discutían”⁷.

Este horizonte dibujado por los textos literarios y las inquietudes de sus amigos poetas siempre acompañará a Miró. Por ello resulta discutible hasta qué punto la definición estricta de surrealismo, como automatismo psíquico puro, y el sueño, como manifestación más auténtica de este automatismo, pueden aplicarse a Miró. Es el propio Miró quien contesta a la pregunta cuando, en 1969, es entrevistado por Bruno Friedman. A la pregunta de si se ha inspirado alguna vez en sus propios sueños, Miró contesta “No sueño nunca... ¡Ah! Sí, sí que sueño,

⁷ James Johnson Sweeney: “Joan Miró: Comment and Interview”. En *Partisan Review*. Nueva York, febrero de 1948, vol. 15, n. 2. Repr. en Rowell 1995, p. 230.

sueño cuando voy andando por la calle, sueño todo el tiempo, pero estos sueños no son sueños freudianos. Se trata de sueños despiertos [éveillés]. Siempre estoy en estado de soñar despierto. ¡Eso sí! Pero los sueños del dormir, no”⁸.

Este aparente contrasentido, entre el permanente estado de vigilia de Miró y la exaltación del sueño, por parte de André Breton, no comporta ningún tipo de conflicto. Nos consta que Miró conocía bien la obra de Sigmund Freud y sus estudios sobre el sueño, puesto que en la biblioteca personal de Miró, actualmente depositada en la Fundació Joan Miró, en Barcelona, se encuentra, entre otras obras de Freud, *La interpretación de los sueños*. Por otra parte, este mismo fondo bibliográfico contiene un amplísimo apartado con las obras de André Breton que Miró conocía perfectamente. Sin duda, Miró era consciente de que el interés de Freud por el sueño tenía un objetivo completamente distinto al de Breton. Mientras el primero buscaba en los sueños una explicación para comprender determinados problemas psíquicos y ciertas alteraciones del comportamiento, el segundo se interesaba por todo aquello inesperado y sorprendente que pudiera esconder la imagen onírica. Miró inicia su propio camino para conseguir manifestar determinadas situaciones puntuales, próximas a él y a su entorno personal y cultural, de manera inesperada y sorprendente. Es el ejemplo de sus amigos escritores y poetas lo que le impulsa. Miró escribe a Michel Leiris el 10 de agosto de 1924 y le comenta: “Trabajo enfurecidamente; los literatos, todos vosotros mis amigos me habéis ayudado mucho y me habéis facilitado la comprensión de muchas cosas. Pienso en nuestra conversación, en la que me decías que vosotros partís de una palabra, la que sea, para ver lo que puede dar. He hecho algunas pequeñas cosas sobre madera, en las que he partido de una forma facilitada por el propio soporte. Este punto de partida de algo artificial es, para mí, equivalente a lo que los literatos podrían obtener partiendo de cualquier sonido”⁹.

⁸ Friedman 1969, vol. 19, n. 4, pp. 392.

⁹ Carta de Joan Miró a Michel Leiris, Montroig, 10 de agosto de 1924. Repr. en Rowell 1995, p. 97.



[FIG. 9] Dibujo preparatorio de *Carnaval de Arlequín*, 1924-1925. Lápis grafito y lápiz de color sobre papel, 165 x 191 mm. Fundació Joan Miró, Barcelona

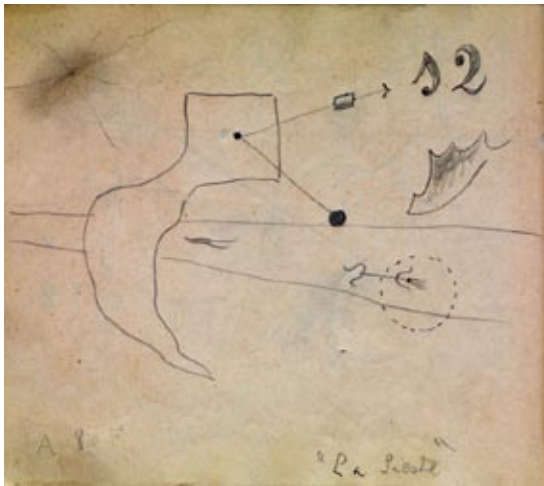
[FIG. 10] *Carnaval de Arlequín*, 1924-1925. Óleo sobre lienzo, 66 x 93 cm. Albright-Knox Art Gallery, Búfalo

No será, por tanto, el sueño lo que ofrezca a Miró posibles puntos de partida para su obra, ni el sueño inducido, ni las drogas, ni el alcohol, sino el permanente estado de alerta que hará que el accidente imprevisto en la tela desencadene una pintura, o la situación insólita leída en un texto literario, o la evocación secreta de la enamorada, o una tradición que por repetida parece algo común, cuando no lo es... Lo que si busca siempre Miró es transmitir su versión particular de cada tema, igual a cómo el poeta transmite el suyo.

A Miró le resulta mucho más interesante el camino que, de manera sutil aunque con contundencia, le permite plasmar imágenes con notable contenido erótico, pongamos por caso, o con alusiones a la política o a la religión, que la provocación descarnada y cruda, tan buscada por otros surrealistas. El interés de Miró no está tanto en el deseo de ridiculizar o de provocar, como en el de aludir a un tema que, a partir de la realidad, pudiera presentarse como el contenido de un sueño. Hay situaciones que solo se pueden dar en los sueños. Los podemos soñar pero no son posibles.

Así es como al centenar largo de pinturas que Miró realiza entre 1925 y 1927 se las conoce, según la terminología establecida por Jacques Dupin, poeta y biógrafo de Miró, como “pinturas de sueño”. Estas obras aparecen en el momento en que Miró abandona la figuración fantástica,





que reproducía, con un lenguaje ideográfico y poético, el universo familiar del artista. El contrapunto entre *Carnaval de Arlequín* (1924-1925) [FIG. 10] y *La siesta* (1925) [FIG. 12] nos ofrece una visión clara de las diferencias entre lo que podemos considerar figuración fantástica y las “pinturas de sueño”.

En *Carnaval de Arlequin* nos encontramos con una situación no real, según el propio Miró provocada por las alucinaciones consecuencia del hambre, en la que vemos evocado el taller de Miró en la rue Blomet con gran profusión de detalles, todos ellos descritos por el artista (Ventana/torre Eiffel, globo terráqueo, gatos, alucinaciones, hambre...)

En las “pinturas de sueño”, el artista sitúa el motivo representado, muy esquemático, sobre un fondo monocromo. Este espacio sin referencias reconocibles contribuye de manera esencial a crear la atmósfera onírica que caracteriza la serie.

A través de los cuadernos de trabajo del artista, que contienen todos los dibujos preparatorios de sus pinturas, actualmente conservados en la Fundación Joan Miró, podemos seguir el proceso de reducción y depuración, hasta llegar al estadio definitivo. Esta valiosa documentación, además de la información que aporta acerca del proceso creativo, pone en evidencia cuán alejada está la obra de Miró del automatismo y del inconsciente.

La coincidencia en la manera de formalizar las “pinturas de sueño” no impide que el trasfondo de cada una de ellas tenga una motivación totalmente distinta una de la otra. Desde la evocación del entorno naturalista, hasta la situación inspirada por una lectura, el contenido puede variar notablemente. Es la voluntad del artista de “ir más allá de la pintura” y de alcanzar la expresividad de la poesía lo que da coherencia a estas obras.

En una obra como *La siesta* descubrimos los referentes característicos del paisaje, tan familiar para Miró, de Montroig: las montañas del trasfondo marino, la línea de horizonte, el reloj solar que indica el momento de descanso, la nadadora y el círculo de línea discontinua que sugiere sus movimientos...

Como si la mujer, que es un detalle dentro del contexto de esta obra, pero que es tan importante en toda la obra de Miró, se hubiera convertido en el tema principal, aparece con todo su esplendor en *La bañista*.

La fuerza de sugestión de esta mujer bañándose en la oscuridad de la noche, con su melena suelta, adquiere un aire de misterio y de magia pero no de inquietud. Siempre guardando las distancias, podría acercarse más a la placidez de Afrodita en el *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, que a la inquietud que provoca la Nadja de Breton.

La mujer puede ser también evocada por los símbolos poéticos que la definen (cabello, dientes, ojos, sexo...), como ocurre en *Ramo de flores*, sin que el artista nos desvele a quién se refiere. Percibimos como los atributos que Miró presenta como un ramillete de flores, definen a esta misteriosa mujer, que podría ser la transcripción en imágenes de la definición de Baudelaire “La mujer es el ser que proyecta la mayor oscuridad o la mayor luminosidad en nuestros sueños”¹⁰.

Pero, desde su actitud en estado de vigilia, los sueños de Miró pueden tener orígenes muy diversos y puede perfectamente ocurrir que un accidente imprevisto, en la superficie del papel o de la tela, sea el desencadenante de una obra, tal como hemos visto que le comentaba a Leiris,

¹⁰ Frase de Charles Baudelaire publicada en *La Révolution Surréaliste*. París, Librairie Gallimard, n. 1, año 1, 1 de diciembre de 1924, p. 17.



[FIG. 14] *La bañista*, 1924. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. Centre Georges Pompidou, París. Musée national d'art moderne/ Centre de Création Industrielle. Donación de Louise y Michel Leiris

refiriéndose a la superficie de unas obras pintadas sobre madera. Miró se ha manifestado en diversas ocasiones en este sentido. Miró precisa, en una entrevista de Dora Vallier, en 1960: “El accidente más imprevisto puede sugerirme las cosas más inesperadas. De inmediato, después de este primer momento, dejo la tela empezada a un lado, vuelta de cara a la pared, y sigo viviendo, pero noto como esto –trabaja– en mí”¹¹. Asimismo, Carolyn Lanchner constata como esta afirmación del artista resulta verificable a través del estudio detenido de las páginas de los cuadernos de trabajo del fondo de la Fundació Joan Miró. Es un claro ejemplo el cuaderno que contiene el dibujo preparatorio de *Pintura (El nacimiento del mundo)*¹². Ello no significa que el simple accidente pueda dar lugar a una obra, sino que, además del hecho inesperado o “inconsciente”, siempre existe en la obra de Miró una causa mucho más profunda y razonada.

¹¹ Vallier 1960, p. 162.

¹² Lanchner 1993, pp. 38-39.



[FIG. 15] *Ramo de flores (Sourire de ma blonde)*, 1924. Óleo y lápiz sobre lienzo, 89 x 116 cm. Colección privada, París

Veamos con detalle:

La huella de este dibujo [FIG. 16], ha dado lugar al que ocupa la página siguiente del cuaderno [FIG. 17], el cual, asimismo, da origen al que ocupa su reverso de la página [FIG. 18].

La observación de las páginas del cuaderno de trabajo nos permite seguir la mecánica del proceso. Si, por otra parte, queremos descubrir cuál puede ser el sentido del sugerente título *Pintura (El nacimiento del mundo)*, de esta obra extraordinaria que parece anticiparse a lo que bastante después conoceremos como *dripping*, debemos recurrir a otras deducciones.

No me parece descartable pensar en la posibilidad de que la idea que ha dado lugar a *Pintura (El nacimiento del mundo)* proceda de la formación si no religiosa, si que católica, en el sentido cultural tradicional de la época, recibida por Miró. No sería de extrañar que un momento tan

excepcional, con una carga visual tan relevante, como aquel en que se narra en la Biblia la creación de la mujer, pudiera mover a Miró a dar su personal visión de los hechos. ¿Qué puede haber de más sorprendente, y de menos automático, que la presentación de un tema conocido, bajo un prisma voluntariamente inhabitual, si se elimina su contenido religioso?

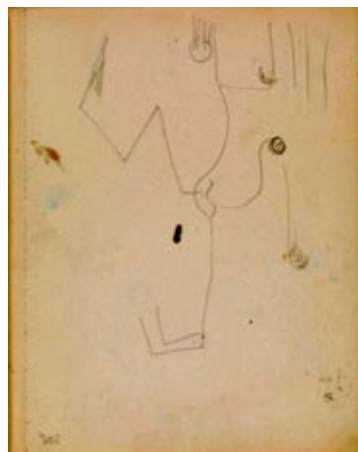
Así vemos como la mujer, tema prioritario en la iconografía mironiana, es sugerida por el círculo rojo –nota destacada en el conjunto– que surge o emana de otro personaje, aparentemente yacente, situado en la parte inferior de la obra. Podrían ser la representación de Eva tomando vida a partir de una costilla de Adán. La presencia de Dios Padre quedaría evocada por la forma triangular, que preside y dirige tan compleja operación. No nos consta que exista ningún comentario de Miró respecto a la incógnita que encierra esta obra. Tampoco parece que sea una hipótesis descartable. La obra de Miró es una constante demostración de cómo es posible transformar en excepcional aquello habitual y en insólito aquello conocido.



[FIG. 16] Dibujo preparatorio de *Pintura (El nacimiento del mundo)*, 1925. Lápiz grafito sobre papel, 26,4 x 20 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona



[FIG. 17] Dibujo preparatorio de *Pintura*, 1926. Lápiz grafito sobre papel, 26,4 x 20 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona



[FIG. 18] Dibujo preparatorio de *Pintura*, 1926. Lápiz grafito sobre papel, 26,4 x 20 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona



[FIG. 19] *Pintura (El nacimiento del mundo)*, 1925. Óleo y ténpera sobre lienzo, 251 x 200 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York

Puede ser ejemplo de ello [FIG. 20] en donde coinciden tradición, vanguardia y hechos políticos del momento, mediante unos recursos extremadamente esenciales.

Si nos remitimos al profesor Christopher Green y a su interesante artículo para el catálogo Joan Miró. *La escalera de la evasión*¹³, constatamos cómo las cinco obras de Miró sobre el tema del campesino catalán, de 1924-1925, coinciden con un momento de conflicto político que no deja indiferente a Miró. La dictadura de Primo de Rivera toma medidas represivas con respecto a Cataluña, en concreto establece la supresión oficial de la lengua catalana. El fascismo ascendente en Italia sirve de ejemplo a Primo de Rivera. Es en este momento cuando Miró pinta los cuatro *Cabeza de campesino catalán* y *Campesino catalán con guitarra*. Dentro de este contexto, Christopher Green observa que, probablemente, no es casualidad que Miró

hiciera el dibujo preparatorio de una de las *Cabeza de campesino catalán* en un fragmento de papel de periódico [FIG. 21], en donde se lee el titular de un artículo acerca de la celebración en Roma del sexto aniversario de la creación del fascio. No deja de ser una amenaza si la situación italiana del momento es adoptada como modelo en España. En un primer nivel de lectura, se puede interpretar que la representación del campesino catalán tiene, pues, un claro carácter reivindicativo. Regresemos ahora al *Campesino catalán con guitarra*, del Museo Thyssen-Bornemisza.

Observamos que esta obra no responde estrictamente al concepto “campesino catalán”. El primer motivo evidente de esta diferencia es la presencia de la guitarra. No deja de resultar curioso que este instrumento, extraño en el contexto rural catalán, aquí se asocie con él. Puede

¹³ Green 2011, pp. 61-68.



[FIG. 20] *Campesino catalán con guitarra*, 1924. Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



[FIG. 21] Dibujo preparatorio de *Cabeza de campesino catalán*, 1925. Lápiz grafito sobre papel, 19,1 x 16,5 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona



[FIG. 22] *Cabeza de campesino catalán*, 1925. Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm. Moderna Museet, Estocolmo

ser tal vez un encuentro tan chocante como la máquina de coser y el paraguas en la mesa de disección de Lautréamont. Por otra parte, aunque las diferencias son muy sutiles, vemos cómo el campesino de cuerpo entero difiere también de los demás, por la presencia de sus piernas y de una especie de bolsa en el centro de su cuerpo filiforme.

La explicación que podría resultar más plausible, tal como se planteó en un estudio precedente organizado por el propio Museo Thyssen y en la publicación correspondiente¹⁴, es la de que *Campesino catalán con guitarra* es la transposición sobre la tela de uno de los cuentos de Apollinaire, “L’Hérésiarque et Cie”. Este cuenta las andanzas de un personaje rudo y primitivo que, después de una pelea a cuchillazos, para conseguir los favores de una mujer, mata a su contrincante, le corta el brazo y se lo coloca como trofeo en el bolsillo central de su casaca. Con esta patética apariencia, escapa corriendo, rasgando su guitarra. Miró transforma al protagonista, prusiano en el cuento de Apollinaire, en catalán. Sin duda lo encuentra, por contraste, más pintoresco. Está claro que, como mínimo, resulta chocante el tocado rojo tradicional catalán, la barretina, ya en vías de extinción en aquel momento, en lugar del clásico sombrero o de una sencilla gorra.

¹⁴ Green y Malet 1997.

[FIG. 23]. *Paisaje* (*Paisaje a orillas del río Amur*), 1927. Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm. Gallery K. AG



Dentro del extenso contexto de las “pinturas de sueño”, aquellas que proceden de las fuentes literarias en las que bebe Miró, son las que poseen un vínculo más estrecho con lo fantástico. Si bien, ello no excluye la inclusión de elementos captados del entorno inmediato.

Paisaje a orillas del río Amur [FIG. 23] plantea una situación en la que, a partir de un cuento de Joseph Delteil, el artista hace una interpretación del texto que se presta a una doble lectura. Por una parte, alude a quien es el personaje protagonista de la historia narrada: Ludmilla Androff, joven comandante de un regimiento de mujeres del ejército zarista, nacida en la orilla del río Amur, de la cual se enamoran dos jóvenes oficiales del Ejército Rojo. Por otra, crea un juego de conceptos, con la doble interpretación a la que se presta el nombre del río: Amur, río de Rusia que marca la frontera entre este país y China, o Amour, como amor según la pronunciación francesa.



[FIG. 24] *Pintura* (*La suma*), 1925. Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. Centre Georges Pompidou, París. Musée national d'art moderne/ Centre de Création Industrielle

La historia de los personajes y los contrastes de situación tienen suficiente argumento como para crear una historia. Pero Miró prefiere ceñirse a quien es la protagonista, por una parte, y al paisaje, por otra, ambos conceptos descritos por Delteil con notables referencias visuales: “Ludmilla [...] mira la revolución rusa con grandes ojos, un poco legendarios, que asimilan los metales, los colores y las sustancias lapidarias. Dentro de un traje corto de tela de Vladivostok, cultiva un cuerpo moderno hecho de un vientre púber irreprochable, de piernas firmes y de unos senos con todos los atributos”. El paisaje queda descrito por los colores con los que el sol pinta el río Amur: ocre, gres etrusco, nitrato de plomo, según el texto literario.

Evocación del sueño pero no representación del mismo, vínculo con lo fantástico, trasfondo literario... Son conceptos estrechamente ligados a las “pinturas de sueño” de Miró, sin ser éstas transcripción literal de los sueños del artista. Son conceptos, por otra parte, que se mueven entre realidad y poesía, que no entre sueño y realidad.

Vemos, en cambio, cómo en todos aquellos momentos en que Miró quiso expresar su disconformidad con los momentos difíciles que le tocó vivir, es en la realidad donde encuentra su forma de expresión. Claro ejemplo de ello es *Naturaleza muerta del zapato viejo* [FIG. 25].

[FIG. 25] *Naturaleza muerta del zapato viejo*, 1937. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de James Thrall Soby



Será también la realidad, expresada con toda su fuerza poética, lo que llevará a Miró a encontrar su personal salida de la situación dramática y angustiosa de la Segunda Guerra Mundial. Es reflejo de ello los dibujos preparatorios de las cuatro telas de *El vuelo del pájaro sobre la llanura* [FIG. 26], esbozados en un pequeño fragmento de papel, durante un viaje en tren, desde París hasta Varengeville-sur-mer.

Este será el paso previo, antes de empezar la serie de las 23 *Constelaciones*, en donde el mundo si no soñado, si que deseado por Miró, parece inspirado por la poesía y la música, y tal vez el sueño [FIGS. 28-30].



[FIG. 26] Dibujo preparatorio de *El vuelo del pájaro sobre la llanura III*, 1939. Lápiz grafito sobre papel, 21,1 x 27 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona

[FIG. 27] *El vuelo del pájaro sobre la llanura III*, 1939. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Donación de Evelyn Sharp



Simultáneamente, las *Constelaciones* tendrán también su contrapunto, la serie *Barcelona*, en donde las formas agresivas, violentas, punzantes de la representación femenina nos recuerdan que la realidad puede ser mucho más terrible que el sueño o que la ficción.

En definitiva, en el imaginario de Miró las cosas son más lo que son que lo que parecen. Si *Pintura-poema* ("*Photo: ceci est la couleur de mes rêves*") [FIG. 31] nos está diciendo algo tan cierto como que el azul, color mironiano por excelencia, es el color que se reserva el artista para representar sus sueños, cuidado, no nos llevemos a engaño porque también nos está diciendo

que nos presenta una foto de este apreciado color. Pero, nos damos cuenta de que la foto no es tal foto. ¿Nos quiere confundir Miró, cuando nos presenta su pintura con el epígrafe "Photo", al contrario de lo que hará más tarde Magritte, cuando precise que lo que ha pintado no es una pipa? Más bien creo que lo que quiere Miró es advertirnos de que incluso aquello que no es lo que parece puede contener poesía. Igual como, aquello que, por próximo, doméstico y familiar aunque nos parezca intrascendente, puede ser también una fuente inagotable de sueños. Sólo hace falta mantener una actitud receptiva y los ojos abiertos para poder observar el mundo con la mirada bien despierta.

[FIG. 28] *La escalera de la evasión*, 1940. *Gouache*, óleo y pastel sobre papel, 38 x 46 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Legado de Helen Acheson



[FIG. 29] *La poetisa*, 1940. *Gouache*, óleo y pastel sobre papel, 38 x 46 cm. Colección privada



[FIG. 30] *El bello pájaro descifra lo desconocido a una pareja de enamorados*, 1941. *Gouache*, óleo y pastel sobre papel, 46 x 38 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido mediante el legado de Lillie Bliss





REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Breton 1928

André Breton: *Le Surréalisme et la peinture*. París, Librairie Gallimard, NRF, 1928.

Friedman 1969

Bruno Friedman: "L'Esprit créateur dans l'art et dans la science. Interview de Joan Miró". En *Impact, Science et Société*. París, octubre-diciembre de 1969, vol. 19, n. 4, pp. 392.

Green 2011

Christopher Green: "Els pagesos catalans de Miró". En Marko Daniel y Matthew Gale (eds.): *La escalera de la evasión*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 2011, p. 61-68.

Green y Malet 1997

Christopher Green y Rosa Maria Malet: *Joan Miró: Campesino catalán con guitarra, 1924*. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1997.

Lanchner 1993

Carolyn Lanchner: "Peinture-Poésie, its logic and logistics". En *Joan Miró*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1993, pp. 38-39.

Minguet, Montaner y Santanach 2009

Joan Minguet, Teresa Montaner y Joan Santanach (ed.): *Epistolari català: Joan Miró 1911-1945*. Barcelona, Barcino; Fundació Joan Miró, 2009, vol. 1.

Raillard 1977

Georges Raillard: *Miró. Ceci est la couleur de mes rêves*. París, Seuil, 1977.

Rowell 1995

Margit Rowell: *Joan Miró. Écrits et entretiens*. París, Daniel Lelong Éditeur, 1995.

Vallier 1960

Dora Vallier: "Avec Miró". En *Cahiers d'Art*. París, 1960, ns. 33-35, pp. 161-174.



CONGRESO INTERNACIONAL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO 8-9 OCTUBRE 2013

Cine, el burdel de los sueños

Agustín Sánchez Vidal

CATEDRÁTICO EMÉRITO DE HISTORIA DEL ARTE (CINE Y OTROS MEDIOS AUDIOVISUALES)
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen

INTRODUCCIÓN

Louis Aragon llamaba a las salas de cine el “burdel de los sueños”, mientras Paul Éluard quiso publicar una colección de sus sueños con el título de *Cine perfecto*. Como tantos otros, pensaba que el mecanismo del proyector cinematográfico opera en las salas oscuras de un modo similar al de los sueños, creando un trance hipnótico que desencadena lo más profundo del psiquismo humano.

Son innumerables las películas que contienen secuencias oníricas, dotadas a menudo de un aire surrealista. Y ese es el primer problema para acotar mi intervención: las dificultades a la hora de establecer una nómina fiable de esa tendencia. Las únicas que nadie cuestiona son *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, fruto de la colaboración de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Por lo que ellos dos, y sobre todo Buñuel, constituirán el núcleo de mi exposición.

Ahora bien, *Un perro andaluz* y *La edad de oro* no surgen de la nada. Por supuesto, utilizan técnicas procedentes del grupo de André Breton. Pero en el aspecto filmico derivan de otras corrientes y antecedentes.

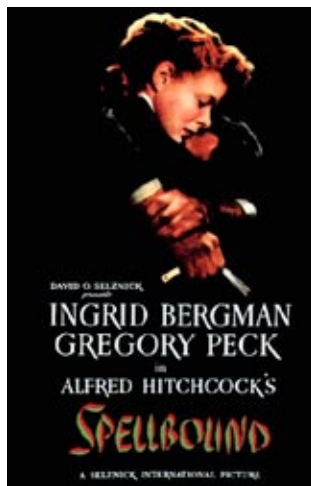
Por ejemplo, de la asimilación del expresionismo alemán y su subjetividad en conflicto, en cuyo seno un realizador como Wilhelm Pabst llevó a la pantalla en 1926 las teorías de Freud con su película *Misterios de un alma*. O el cine francés etiquetado por algunos como impresionismo filmico o realismo poético, donde cabe destacar a Jean Renoir y, en particular, su debut en 1925 con *La hija del agua*, que contiene una secuencia onírica muy admirada por Buñuel. O el modo en que el cineasta de origen polaco Jean Epstein adaptó a Edgar Allan Poe y reelaboró el simbolismo, sobrecargando los objetos de tensiones añadidas en una película como *La caída de la casa Usher*, en la que Buñuel fue ayudante de dirección.

Y si esos son algunos de los antecedentes más relevantes, tampoco cabe ignorar los consecuentes. Hay muchos, y buena parte de ellos se recogen en el ciclo de películas que acompañan al congreso y la exposición de este Museo. Por cuestión de tiempo, me ceñiré a un par de ellas, *Peter Ibbetson* y *El manuscrito encontrado en Zaragoza*.

Sin duda podrían añadirse muchas otras, pero a ninguna de las incluidas cabe regatearles credenciales más que sobradas para figurar en esta nómina.



[FIG. 1]



[FIG. 2]



[FIG. 3]



[FIG. 4] Wilhem Pabst, *Misterios de un alma*



[FIG. 5] Alfred Hitchcock, *Recuerda*



[FIG. 6] Luis Buñuel, *Un perro andaluz*

ANTECEDENTES

Misterios de un alma (WILHELM PABST, 1926) [FIG. 1]

El cine y el psicoanálisis nacen prácticamente a la vez. En 1895, año en que los hermanos Lumière presentan el cinematógrafo, Freud y Breuer publican sus *Estudios sobre la histeria*.

Desde muy pronto Hollywood quiso llevar el psicoanálisis a la pantalla. Y en 1925 el productor Samuel Goldwyn ofreció a Freud 100.000 dólares para que asesorase una película sobre Antonio y Cleopatra. Él se negó. Consideraba que el cine era poco más que una atracción de feria, incapaz de representar sus complejas doctrinas. Sin embargo, ese mismo año de 1925 una productora alemana pidió a dos de sus discípulos que colaborasen en la película de Wilhelm Pabst *Misterios de un alma*. Un drama psicoanalítico, donde se reconstruía un caso de perturbación mental y su cura.

A pesar de que Freud lo desautorizó, el proyecto siguió adelante, protagonizado por Werner Krauss, quien había interpretado el papel de psiquiatra en *El gabinete del doctor Caligari*. En el caso de *Misterios de un alma*, encarna a un bioquímico, el Dr. Fellman. Una mañana la vecina de enfrente grita pidiendo auxilio, porque una mujer ha sido asesinada a cuchilladas. Y a partir de este trauma el Dr. Fellman desarrolla una irracional fobia hacia los cuchillos. No se atreve a afeitarse ni a abrir la correspondencia con un estilete, por miedo a verse acometido por la pulsión de apuñalar a su esposa. Y decide ponerse en manos de un psicoanalista para desentrañar el misterio de su alma a través del significado de los sueños.

Hay una secuencia en la que está afilando la navaja de afeitar y su mujer le pide que le corte unos rizos sobre la nuca [FIG. 4]. Justo cuando él va a hacerlo, la vecina grita desde la casa donde han degollado a una mujer y Fellman, sobresaltado, hiere a su esposa. Inicio que se ha relacionado a menudo con las primeras imágenes de *Un perro andaluz* [FIG. 6], que Buñuel rodará tres años después. Ambos protagonizados por esa navaja de afeitar que en 1945 recuperará Hitchcock en *Recuerda* (película que contó con la colaboración de Dalí) [FIG. 5] y retomará diez años más tarde el propio Buñuel en *Ensayo de un crimen* (1955) [FIGS. 2-3].

Pero lo más memorable de *Misterios de un alma* es el sueño, que vertebró todo el sentido subyacente de la película. En especial la subida a un campanario, con imágenes de gran fuerza plástica que sirvieron para el cartel de la película [FIGS. 1 Y 7-10] y sobre las que volvería Alfred Hitchcock en *Vértigo* (1958) [FIG. 11]. Aunque ya la había redefinido cinco años antes Luis Buñuel en *Él* (1953) [FIGS. 12-13], con una escena de fuerte simbolismo sexual, protagonizada por un paranoico que intenta estrangular a su esposa. El propio Buñuel reutilizaría ese símbolo fálico del badajo en 1970 en su película *Tristana*, donde de forma muy consciente homenajeó este plano de *Misterios de un alma* en el que el protagonista llega a lo más alto de la torre de la iglesia y se encuentra con la cabeza de su mujer colgando junto a las campanas. Buñuel la convirtió en la imagen de *Tristana*, [FIGS. 14-16] donde Catherine Deneuve –en el único sueño de toda la película– sustituye el badajo de la campana por la cabeza del hombre que le arrebató su virginidad.



[FIGS. 7-10] Wilhem Pabst, *Misterios de un alma*



[FIG. 11] Alfred Hitchcock, *Vértigo*



[FIGS. 12-13] Luis Buñuel, *Él*



[FIGS. 14-16] Luis Buñuel, *Tristana*



[FIG. 17]



[FIG. 18]

[FIG. 19]



La hija del agua (JEAN RENOIR, 1924)

En su libro de memorias *Mi vida y mis películas*, Jean Renoir cuenta la extraordinaria importancia que tuvo para él *La hija del agua* [FIG. 17], la primera película que dirigió, en 1924. También la produjo, vendiendo los cuadros que le había dejado su padre, el famoso pintor, para impulsar la carrera de la mujer que amaba, la actriz Catherine Hessling. Una historia en la que se basa la reciente película *Renoir* (2012), de Gilles Bourdos, cuyo cartel se reproduce aquí [FIG. 18].

En su momento la película fue completamente ignorada, y Renoir pensó que el cine no era lo suyo, volviendo a su trabajo como ceramista. Hasta que el teatro Vieux Colombier, convertido en sala de cine vanguardista, decidió exhibir la secuencia del sueño de forma independiente, como si fuera un cortometraje. En un principio, Renoir se indignó: ¿con qué derecho habían mutilado su película? Pero cuando fue a verla y comprobó que aplaudían con delirio, decidió que aquello era demasiado hermoso para abandonarlo. En cierto modo, sentenció su vocación y decidió dedicarse al cine.

Renoir cuenta en sus memorias que la oferta más sorprendente tras este debut procedió de la propietaria de un circuito de burdeles sumamente prósperos que solía ofrecer a sus clientes películas picantes. Era una mujer muy culta a quien habían encantado sus imágenes (lo que vendría a confirmar la definición de Louis Aragon del cine como “burdel de los sueños”). Y ya planeaban hacer algo al estilo del Marqués de Sade cuando hubo de declinar el encargo, porque se embarcó en un proyecto comercial de mayor envergadura.

En cualquier caso, desde entonces la película es conocida por esta secuencia onírica, convertida en un paradigma del cine de vanguardia. Así fue como la consideró Luis Buñuel cuando decidió proyectarla el 21 de mayo de 1927 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, junto con *Rien que les heures* de Alberto Cavalcanti y *Entreacto* de René Clair.

En la reseña de la revista madrileña *La Gaceta Literaria*, se cuenta cómo explicó Buñuel esas imágenes a pie de pantalla, y se describe el sueño [FIG. 19]. De modo que voy a intercalar esas palabras con la reproducción de las imágenes, ya que en cierto modo nos permiten reconstruir aquella lectura que hacía Buñuel:

Mientras la protagonista sueña... su imagen se desdobra por sobreimpresión, un procedimiento al que luego, como veremos, recurrirá Buñuel en *Los olvidados* [FIGS. 20-35].

Camina por el bosque.

Un hombre, colgado de un árbol por el cuello...

Le sonríe, descendiendo a la altura de ella.

La cuerda es una serpiente...

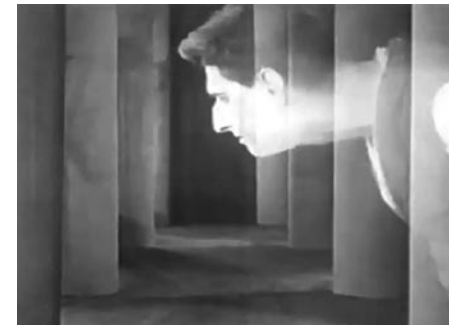
Luego, otro hombre. Después, los tres –ella y los dos–, en un tronco de árbol, sentados.

Más tarde, en un pasillo de columnas con una puerta al fondo.

Hacia ella otra vez los dos hombres, en uno solo, cambiándose.



[FIGS. 20-35]





[FIG. 36]

Caminan perpendiculares a la vertical del cuerpo de ella, por las columnas, como si anduviesen por toneles.

(O bien pasan de un lado a otro, como en las tramoyas de un teatro).

[Un lagarto desfila hasta alcanzar el primer plano].

Y, por último, ella, en un caballo... saltando paisajes.

[Hasta culminar en esa "caída" típica de los sueños en que se baja a tierra].

[FIG. 37]



[FIG. 38]

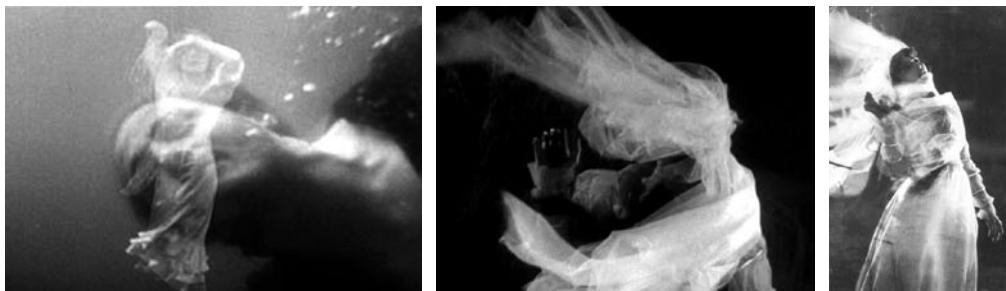


La caída de la casa Usher (JEAN EPSTEIN, 1928)

La caída (o *El hundimiento*) de la casa Usher de Jean Epstein, de 1928, [FIG. 37] está inspirada en varios relatos de Edgar Allan Poe, sobre todo el que lleva el título homónimo y *El retrato oval*, pero también *Morella*, *Ligeia*, *Berenice*, *El gato negro*, *Eleonora*, *Silencio* y *El hombre en la multitud*. De hecho, Epstein consideraba esta película su "lectura general de Poe". Y, como ya indiqué, Buñuel fue su ayudante de dirección. Aquí está, en la reproducción que acompaña, sosteniendo la claqueta muda que servía para numerar las tomas [FIG. 38].

La historia transcurre en la fantasmal mansión de Roderick Usher, quien está pintando un retrato de su esposa, Madeleine, que parece vampirizar la vida de ella. De tal modo que la modelo muere en el mismo momento en que él da la última pincelada al lienzo, mientras exclama al verlo: "En verdad, es la vida misma". Madeleine es enterrada en la cripta familiar, pero Roderick teme que no esté muerta. El caso es que ella aparece de noche, como un espectro, en medio de una gran tormenta, mientras alrededor se hunde la casa [FIGS. 39-41].

[FIGS. 39-41]



Es una escena fuertemente onírica, con el uso de sobreimpresiones y ralenti, que influirán en *Viridiana*, en la secuencia en la que Silvia Pinal se viste de novia [FIG. 42]. Y también, como veremos, en el sueño de otra película de Buñuel de su etapa mexicana, *Subida al cielo*.

[FIG. 42] Luis Buñuel, *Viridiana*



LUIS BUÑUEL

Un perro andaluz y *La edad de oro*

Pasando ya a Luis Buñuel, no voy a hablar de *Un perro andaluz* ni de *La edad de oro*, porque son muy conocidas y requerirían ponencia aparte cada una de ellas. Todavía sigue repitiéndose por ahí lo que dijo Buñuel una y otra vez a propósito de la primera, que había nacido de unir un sueño suyo y otro de Dalí: el corte del ojo con la navaja y la mano con hormigas. Sabemos perfectamente que no es así, incluso que lo del ojo cortado no estaba en el guión original y que fue añadido al final del rodaje. Pero eso no se contradice con que se buscara en ella una textura onírica, en particular en secuencias como la del ralenti en la que el protagonista se desdobra en él mismo más joven. Otro tanto podría decirse de la escena nuclear de *La edad de oro*, la del jardín, donde los protagonistas hablan con voz en off, como si estuvieran en un dormitorio. O la hermosa secuencia de la protagonista ante el espejo, en una especie de trance hipnótico.

Creo que es preferible dar un salto en la filmografía de Buñuel hasta su etapa mexicana, donde los sueños desempeñan un importantísimo papel, permitiendo el libre flujo de las imágenes y su asociación irracional, en la mejor tradición surrealista, frente al resto del metraje, más constreñido por la lógica comercial, el melodrama, el realismo e incluso el costumbrismo.

Estas secuencias oníricas son a menudo las mejores y las más recordadas, como sucede con el sueño de Pedro en *Los olvidados* [FIGS. 44-51].

SUEÑO DE *Los olvidados* (1950) [FIGS. 43]

La escena se basa en buena medida en lo que ha sucedido durante la vigilia. El hambriento Pedro (el muchacho de la derecha) es rechazado por su madre, que le niega la carne que acaba de traer a casa y está preparando en unos bocadillos para sus otros dos hijos. Eso origina esa noche un sueño en el que Pedro, mientras está dormido en su cama, se desdobra por sobreimpresión como en *La hija del agua* de Renoir. Mientras, una gallina desciende aleteando desde lo alto. Pedro siente algo debajo de su cama, mira y ve que entre un revoloteo de plumas aparece, ensangrentado y riendo, su amigo Julián, a quien ese mismo día ha matado un delincuente, el Jaibo, por creer que le había delatado a la policía.

Vuelto a la posición inicial, Pedro ve ahora, en lugar de la gallina, a su madre, que se alza de la cama al ralenti y evoluciona hasta llegar a su lado, donde le muestra las manos que tiene destrozadas de tanto trabajar. Entre tanto, se oye un fuerte viento, ruido de tormenta y rayos. Y a la luz de uno de ellos la madre le tiende un trozo de carne cruda. Pero cuando Pedro está a punto de recibirla sale de debajo de la cama el Jaibo y se la arrebat. Lo cual tiene un muy

[FIG. 43]



[FIGS. 44-51]



perturbador sentido añadido, pues se trata del peor enemigo de Pedro (hasta el punto de que termina matándolo) y poco después se acostará con la madre de Pedro, vestida en esta escena con la iconografía de una Virgen.

Esta secuencia es uno de los momentos más fragmentados de toda la película. Sus 17 planos se deben a los numerosos cambios de emplazamiento de la cámara, que no están determinados por las necesidades de la acción “externa” –relativamente simple– sino por su compleja lógica “interna”. Es en ella donde se entrecruzan los motivos más profundos e irracionales, y en particular las gallinas y la carne, al articularse sobre los vínculos edípicos y la imaginería religiosa. Pero también sobre el crimen ritual y la llamada tribal de la sangre. Es, por otro lado, uno de los momentos en los que más contrapuntística resulta la interacción de imagen y sonido, fuertemente asincrónicos.



[FIG. 52]

SUEÑO DE *Subida al cielo* (1952) [FIGS. 52]

Subida al cielo es una película rodada en 1952 por Luis Buñuel con bastante libertad, gracias a que el productor era su viejo amigo el poeta Manuel Altolaguirre. La acción comienza en el poblado mexicano de San Jeronimín, donde sus habitantes viven con desahogo gracias a la copra del cocotero, liberados del trabajo y al margen de la religión.

Un joven matrimonio, Albina y Oliverio, ven interrumpida su luna de miel por el aviso de los hermanos del novio, que lo reclaman a la cabecera de su anciana madre moribunda. El protagonista ha de emprender el viaje en un destartalado autobús de la compañía El Costeño, donde se le insinúa la exuberante Raquel, mostrándole la peladura de una manzana, que le da a morder [FIGS. 53-62].

Dado que esta escena tiene lugar durante el ascenso del autobús a un puerto de montaña llamado Subida al Cielo, estamos ante una mezcla de la emblemática manzana tentadora del Paraíso con esa antigua tradición según la cual si una mujer pela una manzana entera, sin que la piel se rompa, se casará con el primer hombre que aparezca ante ella. Esto provoca en Oliverio un conflicto con sus deberes nupciales y maternos, que estalla en la secuencia onírica. Durante su transcurso, exterioriza su deseo hacia Raquel acostándose con ella en la trasera del vehículo, convertida en una especie de jardín del Edén.

Pero mientras la está besando siente que algo tira de su boca. Se trata de una especie de “cordón umbilical” hecho con mondaduras de manzana, que Raquel trata de cortar a dentelladas. Y siguiendo el mismo Oliverio llega hasta lo que en el guión se llama el *monumento a la madre*, un pedestal desde lo alto del cual la suya va trenzando esas ataduras hechas de peladuras de manzanas.

Unos corderos pasan por encima de Raquel y Oliverio, como si fueran arreados por la mujer de este, Albina, que emerge del agua para besarlo de un modo parecido a la novia de *La caída de la casa Usher*, mientras por detrás pasa el conductor del autobús con una oveja negra al hombro, en la posición arquetípica del Buen Pastor. En ese momento, Oliverio despierta y se encuentra con un borrego en los brazos, mientras Raquel le pregunta si estaba pensando en ella.

En resumen, otro sueño repleto de pulsiones edípicas, donde la madre se interpone valiéndose de una imaginería religiosa y apelando al pecado original de la carne.



[FIGS. 53-62]



[FIG. 63]

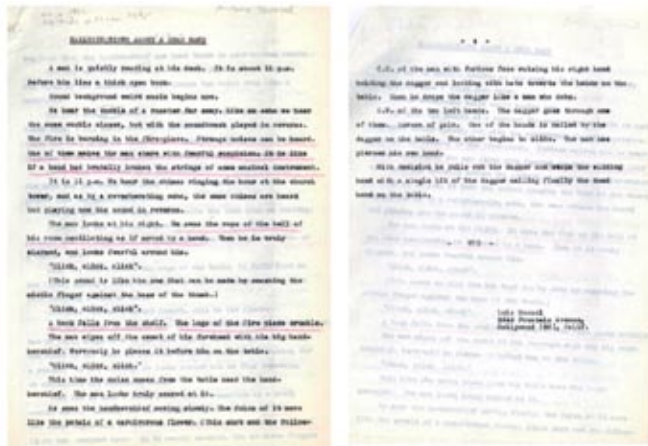
El ángel exterminador (1962) [FIG. 63]

El ángel exterminador se centra en un grupo de la alta sociedad que se ha reunido a cenar. Llegado el momento en que los invitados deberían despedirse tras haber escuchado una sonata de Paradisi, son incapaces de abandonar el salón, sin que medie aparentemente ninguna razón. Esto se prolonga durante varios días, mientras la convivencia va degradándose.

Uno de los fragmentos más significativos es una secuencia onírica, que le sirvió a Buñuel para recuperar la que había escrito en Hollywood en mayo de 1944, cuando estaba sin trabajo y trataba de ganarse la vida como guionista. Entonces concibió una escena de terror titulada *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, para la película de Robert Florey *La bestia de cinco dedos* (1947) [FIG. 65]. En ella una mano se arrastra por una biblioteca y amenaza con estrangular al protagonista, Peter Lorre. El guión fue rechazado por el productor. Sin embargo, más tarde, cuando Buñuel ya se había exiliado en México y vio la película allí, comprobó que habían incluido su escena entera.

Esta versión ha sido cuestionada por algunos historiadores del cine, como Brian Taves, biógrafo de Robert Florey, en un artículo publicado en la revista inglesa *Sight and Sound*. Este crítico cree que se trata de una baladronada de Buñuel, quien pudo oír algo sobre el proyecto durante su estancia en Hollywood y quiso apuntarse un tanto, incluyendo luego la secuencia en *El ángel exterminador* [FIG. 66].

Quizá Brian Taves hubiera pensado de otro modo si supiese que existe el correspondiente guión de *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, registrado en Screen Writers Guild de Los Ángeles el 14 de noviembre de 1945 con el número 30.454. Buñuel me regaló esta copia y la publiqué en 1980, pudiendo comprobarse su total coincidencia con la escena de *El ángel exterminador* [FIG. 64]. Con su inserción trataba de reivindicar, pues, una autoría que no le fue reconocida en los créditos de la película de Florey. También pretendía, seguramente, conectar con uno de los antecedentes más claros en el terreno fílmico, la mano cortada que él mismo había rodado en 1929 en *Un perro andaluz* [FIG. 67].



[FIG. 64]

[FIG. 65] Robert Florey, *La bestia de cinco dedos*



[FIG. 66] Luis Buñuel, *El ángel exterminador*



[FIG. 67] Luis Buñuel, *Un perro andaluz*



[FIG. 68] Luis Buñuel, *El ángel exterminador*





[FIG. 69]

El discreto encanto de la burguesía (1972) [FIG. 69]

Diez años después de *El ángel exterminador*, en 1972, Buñuel volvió a una temática similar con *El discreto encanto de la burguesía*, que se basa en la situación inversa: si en la primera los comensales no logran abandonar el recinto donde acaban de cenar, en *El discreto encanto* se muestra la frustración de un grupo de amigos que intentan una y otra vez comer juntos [FIG. 70].

En realidad es una nueva profanación de las liturgias burguesas de la mesa. Una especie de situación primordial buñuelesca, cuyo primer embrión se remonta a la secuencia de la fiesta de *La edad de oro* [FIG. 71]. Y que luego es caricaturizada a conciencia en el banquete de los mendigos de *Viridiana* [FIG. 72], prosigue en *El ángel exterminador* [FIG. 73] y alcanza su tratamiento más paródico en *El fantasma de la libertad*, donde los invitados son convocados a una defecación colectiva, mientras deben comer encerrados en estrechas cabinas, como si estuviesen realizando un acto vergonzante.

Lo más peculiar de *El discreto encanto* es que la película está llena de sueños. Es más, cabe pensar que quizá no sea sino un encadenado de ellos [FIGS. 74-82].

Uno de los más característicos es el del teniente. Tres de las mujeres protagonistas van a un salón de té y un militar les pide permiso para contarles un sueño sobre su infancia. Cuando el espectro de su madre se le aparece para confesarle que su padre no es tal, sino otro a quien él mató, y que también se presenta, con un ojo atravesado por el disparo de su padre putativo. A continuación, la madre le da instrucciones para que envenene a este último.

En otro momento, cuando el grupo de amigos se dispone a cenar, irrumpen en la casa un coronel y sus tropas, que están haciendo maniobras en las inmediaciones. Como compensación, el coronel los invita a su casa. Allí les recibe un criado malencarado, suenan tres golpes como los que se dan para indicar el comienzo de una función teatral, se abre la cortina del fondo y el grupo se halla en un escenario, delante del público, que silba impaciente. Un

[FIG. 70] Luis Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía*



[FIG. 71] Luis Buñuel, *La edad de oro*



[FIG. 72] Luis Buñuel, *Viridiana*



[FIG. 73] Luis Buñuel, *El ángel exterminador*





apuntador les *sopla* un diálogo del *Tenorio de Zorrilla*: “Y, para dar pruebas de su valor, ha invitado a cenar al espectro del Comendador...”.

Entonces la cámara nos muestra que todo eso no es sino el sueño, a su vez, de otro personaje, que se despierta bruscamente en su casa al sonar el teléfono a través del cual le recuerdan que han quedado a cenar en casa del coronel. Se reúnen allí, donde no paran de hacer preguntas inoportunas al embajador de Miranda, interpretado por Fernando Rey. Cuando el coronel se interesa por el récord mundial de homicidios que ostenta Miranda, el embajador lo desmiente y, ofendido por ello, le pega tres tiros.



En realidad se trata de una nueva pesadilla de otro personaje, quien se despierta para recordar que han quedado a cenar. Cuando ya están a punto de conseguirlo, aparece la policía y los detiene a todos. En la comisaría a la que son conducidos un agente cuenta la estremecedora historia del Brigadier Sangrante, un temible policía que torturaba estudiantes con un piano electrificado.

No tardamos en constatar que es otro sueño, esta vez del comisario de policía, quien recibe una llamada de teléfono del ministro del Interior para ordenarle la puesta en libertad de los detenidos. Estos intentan otra vez cenar juntos. Pero irrumpen unos *gangsters* y los ametrallan a todos, excepto al embajador de Miranda, que se esconde bajo una mesa, dispuesto a comer a toda costa. Cuando van a matarlo, despierta sobresaltado en su habitación y comprobamos que se trata de un sueño suyo.



La pregunta es: ¿desde cuándo ha estado soñando? Porque quizá toda la película haya salido de ahí, de soñar que otro soñaba que a su vez soñaba... Una especie de “empotramiento telescópico”, como en alguno de los relatos de Borges. O lo que Roger Caillois denominaba “sueños en cadena”.

En las otras tres películas que hemos visto, Buñuel mostraba indicios inequívocos de dónde acababa el plano “real” y empezaba el onírico. Pero en los sueños de *El discreto encanto* esas transiciones se realizan con gran sutileza, con la elegancia de una comedia. Están filmados sin previo aviso y en el mismo registro que lo sucedido durante la vigilia. De modo que se produce una interpenetración de los distintos niveles de la realidad, tal y como pedía el surrealismo.



[FIGS. 74-82]



[FIG. 83]

SALVADOR DALÍ

NUEVA YORK, 1939: *Sueño de Venus*

El caso de Dalí es bien distinto. Sus colaboraciones con Buñuel en *Un perro andaluz* y *La edad de oro* muestran las intensas afinidades a la hora de representar los procesos irracionales. Pero también mantenían fuertes discrepancias. En los sueños del cineasta alienta un trasfondo religioso y poético, mientras que Dalí era menos lírico y ajeno a ese sentido trascendente que impregna la obra de Buñuel. Por no hablar, claro está, de sus diferencias ideológicas, intensificadas a raíz de la Guerra Civil española.

Basta comparar la participación del cineasta aragonés en la Exposición Internacional de París en 1937 con la del pintor en la Feria Mundial de Nueva York dos años después, en 1939. En la de París, Buñuel proyecta su documental *Las Hurdes* y cuida de la programación cinematográfica en el Pabellón de la República, cuyo gran emblema era el *Guernica* de Picasso, mientras que Dalí monta en Nueva York su pabellón *Sueño de Venus* [FIGS. 83 Y 84].

Podría decirse que en esa feria neoyorquina de 1939 Sigmund Freud se injerta en Henry Ford y su cadena de montaje, en un primer esbozo de lo que andando el tiempo se denominará *sociedad de consumo*. Y no estoy hablando metafóricamente, porque ese evento fue en buena medida una creación del sobrino americano de Freud, Edward Bernays, por encargo de las grandes corporaciones, como General Motors o Westinghouse.

Pues bien, en esa feria hay un pabellón Dalí, donde divulga las iconografías surrealistas de mayor impacto. Y no solo recicló todas las ideas propias que logró encajar, sino que se apropió sin ningún pudor de las ajenas que sirviesen a sus propósitos.

Se accedía a su interior por entre unas piernas femeninas abiertas de par en par, y una vez dentro, el visitante se encontraba con una especie de útero primordial o gruta daliniana. Su tema principal, el sueño de Venus, se traducían en una cama de 10 metros de larga, donde una actriz encarnaba a la diosa [FIG. 85].



[FIG. 84]



[FIG. 85]



[FIG. 86]

Y como el nombre y la temática del pabellón permitían un clima onírico, cabían todas las libertades imaginables, recurriendo a sus pinturas de la década de 1930 y el que ya entonces era su cuadro más famoso, *La persistencia de la memoria*, con sus relojes blandos [FIG. 86].

Había, asimismo, un peculiar objeto surrealista, una especie de gramófono por cuyo cono acústico se entremeten unas piernas de mujer y que en vez de aguja tiene una mano y en vez de disco un pecho femenino [FIG. 87]. Es una cita literal del artista canario Óscar Domínguez.

Si se continuaba la visita aparecía la adaptación de otra idea propia, esa lámpara cuyo pie recuerda el mentón, labios y nariz de un rostro humano, y otra tomada de Magritte, ese maniquí cubierto de tela y sombrero, y en el lugar del pecho, una jaula con palomas [FIGS. 88 Y 89].

Obviamente, estamos hablando de sueños, aunque no de cine. Pero es que aquí se establece ya el *modus operandi* que Dalí va a trasladar a Hollywood en la década de 1940. Para abreviar, me centraré en dos trabajos. Uno que se quedó en mero proyecto, *Moontide*, y otro que se realizó, *Recuerda*.



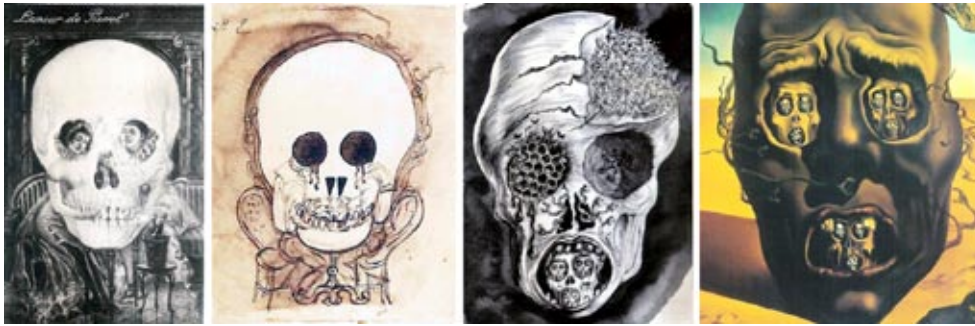
[FIG. 87]



[FIG. 88]



[FIG. 89]



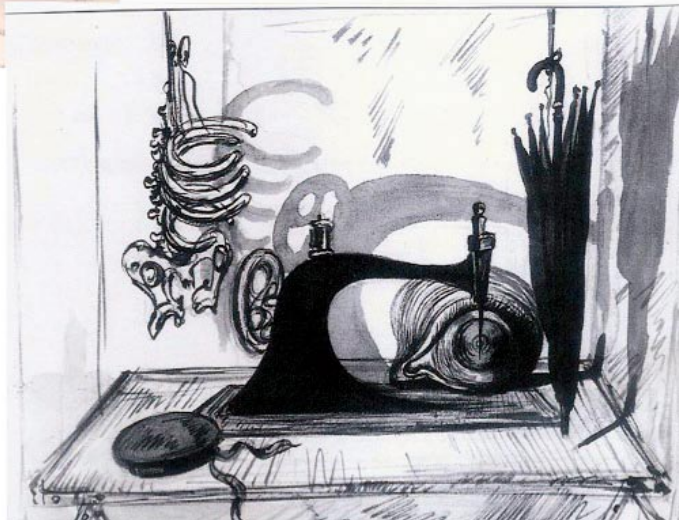
[FIG. 90]

[FIG. 91]

[FIG. 92]

[FIG. 93]

[FIG. 94]



[FIG. 95]

HOLLYWOOD, 1940-1945

Moontide (1941)

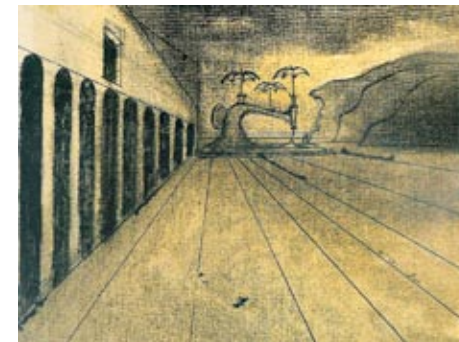
Moontide era una película protagonizada por Jean Gabin e Ida Lupino, y en un principio iba a dirigirla Fritz Lang. Pero al abandonarla este y pasar a otro director menos ambicioso, Archie Mayo, se excluyó la escena de Dalí. Los bocetos conservados permiten reconstruir dicha secuencia, la de la borrachera de Gabin en una taberna, durante la cual percibía de esta forma a dos marineros sentados a la mesa, que terminaban por convertirse en una calavera. Dalí la diseñó inspirándose en una postal modernista [FIG. 90] y debía desembocar en el boceto titulado *El rostro de la guerra*, a la izquierda, en blanco y negro, que posteriormente convirtió en el cuadro del mismo título, a la derecha [FIGS. 91-93].

Cuando Gabin sale a la calle, trastornado, empieza a llover, e intenta abrir su paraguas, con dificultad (símbolo de impotencia, según Freud). Se detiene ante el escaparate de un anticuario, y mira los objetos allí expuestos. Sobre una mesa de disección hay una gorra de marinero, una máquina de coser, un gran ojo anatómico de oculista, un paraguas y un fragmento de esqueleto balanceándose. Un homenaje a Lautréamont y su “bello como el encuentro de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección” [FIGS. 94 Y 95].

Ello nos lleva a la culminación de una secuencia onírica, con una gran plaza de perspectivas fugadas y pórticos a lo Giorgio de Chirico y una playa en la que una enorme máquina de coser perfora un ojo al ritmo de tres paraguas abriéndose y cerrándose, esbozo que Dalí transformó posteriormente en un cuadro [FIG. 96].

La pesadilla se resuelve cuando amanece, que Gabin despierta y el ojo se convierte en el sol elevándose sobre el horizonte, mientras los paraguas se transmutan en gaviotas [FIG. 97]. Imagen que reutilizó Dalí en *Recuerda*, la película de Alfred Hitchcock para la que diseñó también una secuencia onírica en 1945.

[FIG. 96]



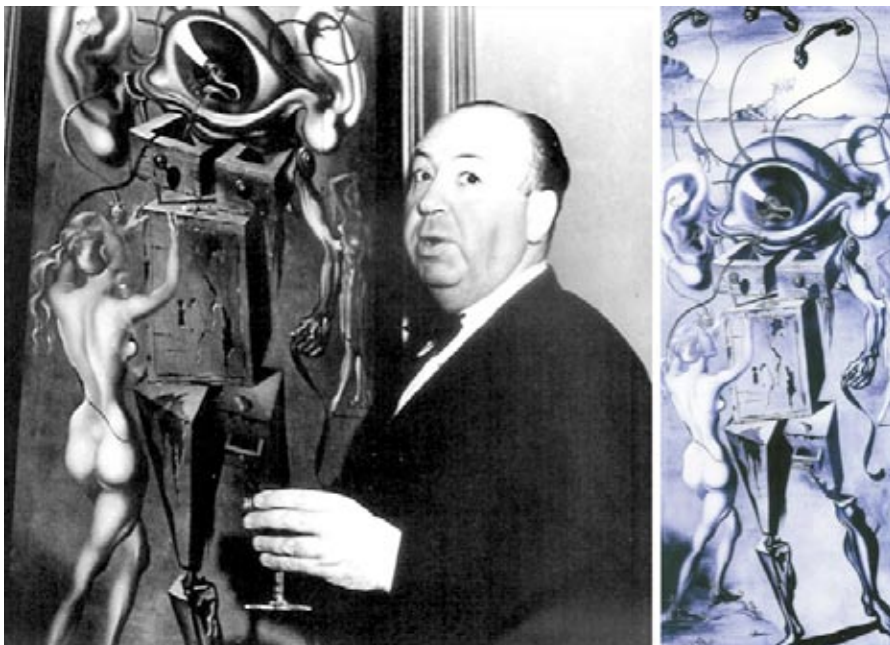
[FIG. 97]





[FIG. 98]

[FIGS. 99 Y 100]



[FIGS. 101 Y 102] Alfred Hitchcock, *Recuerda*





[FIG. 103]

Recuerda (ALFRED HITCHCOCK, 1945)

En ella se cortaba un ojo con unas tijeras, en prolongación de *Un perro andaluz*, película de la que era gran admirador Alfred Hitchcock, a quien vemos en la reproducción que acompaña junto a un cuadro de Dalí de la serie *Las siete artes vivas*, en la que se homenajeaba al cine [FIGS. 99 Y 100].

Otro de los colaboradores era el guionista Ben Hecht, que había sido en buena medida el creador del género policial en cine. Y esto le permite conectar con el esquema de *thriller* que ya había iniciado Pabst en *Misterios de un alma*.

En *Recuerda* [FIGS. 104-114] la secuencia está protagonizada por Gregory Peck, paciente de la psicoanalista interpretada por Ingrid Bergman. Y en ella aparecen elementos muy dalinianos como ese perfil de un rostro entre las rocas, similar al de cuadros como *El gran masturbador*. O un hombre enmascarado que reparte las cartas en una sala de juego y deja caer desde un tejado una rueda deformada, para terminar con el protagonista que corre por el plano inclinado de una pirámide.

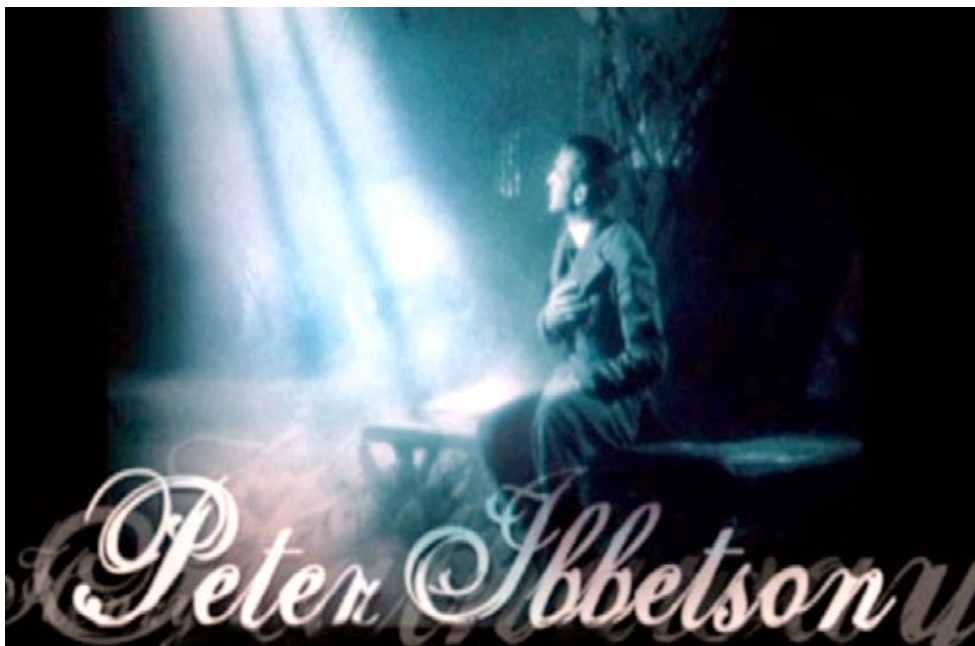
Originalmente, la secuencia era mucho más larga, cerca de 20 minutos, pero fue cortada, con gran disgusto por parte de Dalí, que vio como desaparecía un baile con un gran piano de cola colgado sobre los danzantes [FIG. 103]. U otra en la que Ingrid Bergman se convertía en una estatua clásica resquebrajada, por cuyas grietas salían hormigas.

Hitchcock declaró a François Truffaut que recurrió a un pintor como él porque quería transmitir el sueño con gran nitidez y claridad visual, incluso más aguda que la película en sí. Y la música la compuso Miklós Rózsa, quien utilizó un instrumento electrónico, el theremin, que le da un tono de misterio.

Ciertamente, el resultado era muy distinto de las convenciones oníricas de Hollywood, incluso de una película tan notable como *Peter Ibbetson*, realizada por Henry Hathaway diez años antes, en 1935.

[FIGS. 104-114]





[FIG. 115]

DOS CONSECUENTES

Peter Ibbetson (HENRY HATHAWAY, 1935) [FIG. 115]

Antes de centrarme en esta película, he de decir que, por muchos que sean sus méritos, se quedan muy atrás respecto a la novela de la que procede. Esta conoció una discreta acogida en el momento de su publicación en 1891 y hoy está completamente olvidada, al igual que su autor, George du Maurier. Es mucho más famosa su nieta, la también novelista Daphne du Maurier, sobre todo gracias a las versiones cinematográficas de sus narraciones que hizo Alfred Hitchcock, como *Posada Jamaica*, *Rebeca* o *Los pájaros*.

Y eso a pesar de que entre 1920 y 1930 *Peter Ibbetson*, la novela, conoció varias adaptaciones teatrales, otra operística y una versión radiofónica, nada menos que a cargo de Orson Welles. Todo ello sin contar las dos películas, una en 1921, con el título de *Forever*, y la de Henry Hathaway de 1935, de la que vamos a ocuparnos, protagonizada por Gary Cooper, Ann Harding e Ida Lupino y muy elogiada por los surrealistas.

El mayor problema que tiene la novela es que no arranca hasta la página 200 (o sea, a la mitad, porque tiene 408 páginas). Entonces, sí, es fantástica. Pero ese renqueante inicio desanima a cualquier lector poco curtido. En él se nos cuenta la felicísima infancia de Peter Ibbetson cerca de París, junto a su prima Mimsey. Lo interesante empieza cuando, tras haberse separado en la adolescencia, se reencuentran, ya adultos. Ella está casada con un lord inglés, a quien Peter mata involuntariamente al tratar de defenderse, por lo que es condenado a cadena perpetua. A pesar de esa separación física, durante 25 años, él y Mimsey van a encontrarse todas las noches en sueños. No el habitual, sino el denominado “soñar verdadero”, tan nítido como la propia realidad, aunque no se pueda interferir con ella.

Estos sueños “verdaderos” son incluso más vívidos e intensos que la vida “real”, ya que se producen desde el interior del propio ser, lo que permite a los protagonistas estar tan unidos como nunca lo habían estado dos seres humanos, ni siquiera los mayores amantes. Porque aquellos que comparten el mismo lecho no sueñan juntos.



[FIGS. 116-119]





[FIGS. 120 Y 121]



Cuando su compenetración está muy entrenada son capaces de retroceder hasta la infancia que vivieron juntos. Y luego, yendo más lejos, se remontan hasta sus antepasados comunes (ya que son primos) y emprenden una especie de viaje a los ancestros, como si pudieran evocarlos trepando por los genes. Y crea una magnífica metáfora: que todos nuestros antepasados, de algún modo, viven en nosotros, nos construyen y constituyen.

Esta riqueza de matices no está en la película, cuyas dos primeras partes se arriman más del lado de la clásica historia de amor, para remontar en la tercera. Esta es la verdaderamente onírica y poética [FIGS. 116-121]. Cuando Peter Ibbetson está en la cárcel y desde la prisión todas las noches, al dormirse, conecta con Mimsey, que también duerme, aunque en su casa. Entonces, se unen en sus sueños para vivir libres, dando rienda suelta al amor que se profesan desde niños.

Esto se visualiza mediante un haz de luz que brota de Mimsey en su alcoba y alcanza a Peter entre rejas, descendiendo desde el ventanal de su celda. Salen al exterior, pasean por una arboleda y juegan como cuando eran niños. Llegan hasta una pradera, un lago, y a lo lejos ven una montaña, y en lo más alto un castillo de ensueño (nunca mejor dicho). Es como si juntos pudieran construir nada menos que aquella mole. Hasta que de pronto se desata una tormenta y un rayo cae sobre la fortaleza, demoliéndola. El sueño se desvanece y cada cual regresa a su cama: ella en su casa y él en su celda.

Pocas veces el sueño ha sido presentado tan elocuentemente en una pantalla, como un espacio de libertad y amor desatado. Algo cuyos mecanismos tanto se parecen a los del propio cine, ya que, además de producirse en la oscuridad, las ventanas de las que brotan esos rayos de luz evocan inevitablemente el haz del proyector y sus imágenes hechas de pura luz.

El manuscrito encontrado en Zaragoza (WOJCIECH J. HAS, 1965) [FIGS. 122-124]

El manuscrito encontrado en Zaragoza es una película rodada en 1964 por el realizador polaco Wojciech Has que adapta la única novela de su compatriota el conde Jean Potocki (1761-1815), un contemporáneo del Marqués de Sade (1740-1814) y el pintor Francisco de Goya (1746-1828). Se trata de un libro absolutamente extraordinario, que retoma algunas de las obras fundacionales de la narración pura, como el *Decamerón* o las *Mil y una noches*, para añadirle elementos que por una parte proceden de la picaresca y por otra abren puertas a la literatura fantástica y gótica, transportándonos a una España mágica.

Su director, Wojciech Has había empezado rodando documentales de divulgación científica, hasta que, cansado del realismo, se embarcó en dos largometrajes de fantasía: este, y *Sanatorio bajo la clepsidra* (1973), basada en la novela de Bruno Schultz.

Has se ciñe a la estructura de la primera parte del libro, cuyas historias aparecen dentro de otras historias, a modo de cajas chinas [FIGS. 125-135]. Todo lo que se cuenta procede de un manuscrito que descubre un soldado de Napoleón durante el asedio de la ciudad de Zaragoza. Atraído



[FIG. 122]



[FIG. 123]



[FIG. 124]

por sus misteriosas ilustraciones, empieza a leer las aventuras del capitán Alfonso van Worden, un oficial de la guardia valona que debe cruzar Sierra Morena para llegar a Madrid. Allí sufrirá una serie de sortilegios en Venta Quemada, donde han ahorcado a unos bandidos y se le ofrecen dos princesas musulmanas a cambio de su conversión a la fe islámica, con las consiguientes huries y una lujuria desenfrenada. Alfonso van Worden se las promete muy felices, pero, tras beber un brebaje, se desvanecen las huries y despierta entre calaveras, tirado bajo los ahorcados.

Tratando de explicarse lo sucedido, regresa a Venta Quemada, pero solo encuentra a unos estrafalarios personajes que le cuentan su vida, en una serie de narraciones que a su vez originan nuevas historias, como una cebolla que al arrancarle una capa presenta debajo otra, y así sucesivamente. Y en ese transcurso van apareciendo bandoleros, gitanos, anacoretas, caba- listas, pícaros y todo tipo de fauna, en una atmósfera fantasmagórica y onírica, que la película visualiza y estiliza con grandes dosis de humor y erotismo, como si surgiera todo el subcon- sciente ibérico reprimido por el clero y la Inquisición. Y prefigurando esa España romántica en la que algunos escritores, como Washington Irving, tanto deben a Potocki.

En la actualidad contamos con una excelente restauración de la película promovida por dos de sus grandes admiradores, Francis Ford Coppola y Martin Scorsese. A Luis Buñuel le gustaba tanto que la vio tres veces, algo absolutamente excepcional en él. E influyó en películas suyas de la etapa final, como *El discreto encanto de la burguesía* (el empotramiento telescópico de sueños que hemos visto tiene mucho que ver con la película de Has) y *El fantasma de la libertad* (que se iniciaba con las tropas napoleónicas en Toledo y un fusilamiento de patriotas españoles al modo de Goya).



[FIGS. 125-135]

CONCLUSIONES

Para concluir, y como ya apunté, se podrían citar muchas otras películas con sueños o pasajes oníricos de carácter surrealista. Algunas del propio Buñuel, como *Robinson Crusoe*, *Simón del desierto*, *Belle de jour* o *La vía láctea*.

Otras de Fellini, Bergman, Kurosawa, Tarkovski, Carlos Saura, Wim Wenders o hechas en Hollywood, como *Jenny* de William Dieterle.

Pero creo que los ejemplos que hemos visto proporcionan una gama suficientemente amplia sobre el modo en que se ha afrontado este registro en la pantalla. Y que en sus mejores momentos cuestionan lo comúnmente admitido, lo corrigen o desmienten, para permitir el acceso a un mundo alternativo y revelar esa dimensión oculta donde la poesía y el deseo campan a sus anchas, sin estar constreñidos por el principio de realidad.



CONGRESO INTERNACIONAL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO 8-9 OCTUBRE 2013

Los sueños del masturbador dormido

Lucía García de Carpi

DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen



[FIG. 1] *El gran masturbador*, 1929

[PÁGINA ANTERIOR, DETALLE] *Carne de gallina inaugural*, 1928

Si hay un tema propiamente daliniano ese es el del masturbador, que con un mayor o menor protagonismo hace acto de presencia en más de medio centenar de obras suyas. Entre ellas sobresale *El gran masturbador* [FIG. 1], de cuya relevancia parece ser consciente el mismo Dalí al proporcionarnos muchas más noticias de las habituales sobre el cómo, el cuándo y las circunstancias de su ejecución. En su *Vida secreta de Salvador Dalí*, la describe, además, de forma precisa: “Representaba una gran cabeza, amarilla como la cera, muy encarnadas las mejillas, largas las pestañas, y con una nariz imponente apretada contra la tierra. El rostro no tenía boca, y en su lugar había pegada una enorme langosta. El vientre de la langosta se descomponía y estaba lleno de hormigas. Varias de estas hormigas corrían a través del espacio que habría debido llenar la inexistente boca de la gran cara angustiada, cuya cabeza terminaba en arquitectura y ornamentación estilo 1900”¹. En este momento solo quiero llamar la atención sobre la condición de durmiente del masturbador, un aspecto del cuadro que puede pasar inadvertido ante su poderoso y desconcertante despliegue iconográfico. Efectivamente, como explicita Dalí, el personaje pintado en Cadaqués al final del verano de 1929, en un momento crucial, tanto a nivel personal como artístico, luce largas pestañas, pero lo más relevante es que sus párpados se hallan cerrados. Se trata, por tanto, de un ser dormido, y por ello, en opinión de Dalí, predispuesto “a un sueño fecundo en sorpresas poéticas”, como tendremos ocasión de comprobar. En cuanto a esa condición de “angustiado” que Dalí le atribuye parece responder más a la inquietud que provoca el ser dormido por su analogía con la muerte que a la propia situación psicológica del masturbador, que aparece plácidamente abandonado a la actividad onírica. A esta segunda lectura de los ojos cerrados podría incluso apuntar el carácter cerúleo de su tez, también indicado por Dalí, ya que el pintor de Figueras relaciona con frecuencia la cera con los seres inertes. Ahora bien, conviene tener en cuenta que en el discurso daliniano el sueño y la muerte, junto con el amor, se entrelazan fluidamente, como manifiesta en su escrito de 1930 *El amor*: “Las relaciones entre el sueño, el amor y el sentido de la aniquilación, propios de ambos, han parecido siempre evidentes. Dormir es una forma de morir, o por lo menos de morir a la realidad, o aún mejor, es la muerte de la realidad, pero la realidad muere en el amor como en el sueño. Las sangrientas ósmosis del sueño y del amor ocupan por completo la vida del hombre”².

Con esta concepción del dormir como una forma de morir a la realidad, Dalí no hace más que inscribirse en una tradición que desde el simbolismo identifica el cerrar los ojos con la renuncia a la realidad perceptiva en favor de la imaginación y del mundo interior, una tradición que, alimentada por las lecturas de Freud, adquirió fuerza renovada en el seno del surrealismo. Para los surrealistas, además de ser un extraordinario proveedor de imágenes y un modelo de procesos mentales ilógicos, el sueño supuso la constatación de otra realidad. Y pese a no compartir al cien por cien los planteamientos freudianos, en el trance inicial de definir su horizonte de

1 Dalí 1981, p. 266.

2 Dalí 2004, p. 208.

actuación, las investigaciones llevadas a cabo por Freud resultaron determinantes. Al igual que lo fue Freud para la adscripción de Dalí al surrealismo.

En 1922, pocos meses antes de que Dalí se instalara en la Residencia de Estudiantes, con objeto de cursar sus estudios en la Escuela de San Fernando, la editorial Biblioteca Nueva había empezado a editar las *Obras Completas* del médico vienés, adelantándose así a empresas similares en Francia o Inglaterra. En el país vecino, por ejemplo, no se tradujo *La interpretación de los sueños* hasta 1926. La repercusión de estas obras fue inmediata en los círculos intelectuales y artísticos españoles, dada la cobertura propiciada al acontecimiento por la prestigiosa *Revista de Occidente*, en cuyo número inicial, publicado en julio de 1923, ya se hacía referencia a la aparición de los tres primeros volúmenes: *Psicopatología de la vida cotidiana*, *Una teoría sexual y otros ensayos* e *Introducción al psicoanálisis*.

La recepción de las teorías freudianas en la Residencia de Estudiantes fue también extremadamente rápida y abundan los testimonios de su impacto en el círculo de amistades de Dalí. Luis Buñuel, por ejemplo, que en sus años madrileños se interesó por el sueño hipnótico y el espiritismo, reconoce en sus memorias la importancia que tuvo el descubrimiento del inconsciente. Y ya, con carácter general, comenta que si le dieran veinte años de vida y le preguntaran ¿qué te gustaría hacer durante las veinticuatro horas de cada uno de esos días?, respondería sin vacilar que le dieran cuatro horas de vida activa y veinte horas de sueños, con la condición de que luego pudiera recordarlos, porque los sueños solo existen por el recuerdo que lo acaricia³. El mismo Dalí comenta en su *Vida secreta* que en el momento de su llegada a Madrid había empezado a leer *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud y que este libro fue uno de los descubrimientos capitales de su vida, habiéndose apoderado de él un verdadero vicio de autointerpretación, no solo de los sueños, sino de todo lo que le sucedía, por casual que pareciese a primera vista⁴. Un buen ejemplo de ese afán autoanalítico lo encontramos en su relato del sueño que tuvo la mañana del 23 de marzo de 1923, tras la visita cursada a la Escuela de San Fernando por el rey Alfonso XIII. Una vez finalizada ésta, Dalí regresó a su habitación de la Residencia de Estudiantes y se quedó dormido, soñando que acababa de provocar una gran inundación. El pintor había disuelto en agua cuatro sacos de yeso en el aula de escultura emplazada en el primer piso. El blanquecino líquido cubrió primero toda la estancia, para precipitarse después, con gran estruendo, por la escalinata del edificio y llegar al vestíbulo de entrada.

Según explica Dalí su sueño había durado a lo sumo una hora, desde las doce y media a la una y media, durante la cual soñó, con una intensidad de realismo que raramente se experimenta, todas las vicisitudes de su inundación de yeso. A continuación analiza de manera pormenorizada el contenido latente del sueño, cuyo detonante sitúa en la acción de cubrir el día anterior

dos telas fallidas con pintura blanca. En realidad, Dalí aplica de manera retrospectiva los fundamentos psicoanalíticos a un sueño de 1923, año en el que todavía no había leído *La interpretación de los sueños*, puesto que no fue traducida al castellano hasta un año más tarde. Su lectura debió estar precedida por los textos anteriormente mencionados: *Psicopatología de la vida cotidiana*, *Introducción al psicoanálisis* y *Una teoría sexual y otros ensayos*. En ellos Dalí halló respuesta a muchos de sus complejos y empezó a familiarizarse con nociones como las del contenido “latente” y “manifiesto” de los sueños, el papel de la “represión” en la elaboración simbólica del material perturbador, los mecanismos de “desplazamiento” y “condensación”, y, sobre todo, la convicción de Freud de que los sueños responden casi siempre a deseos insatisfechos.

Precisamente con una exaltación de la actividad onírica había terminado André Breton su conferencia “Características de la evolución moderna y de lo que participa en ella”, pronunciada el 17 de noviembre de 1922 en el Ateneo de Barcelona, al manifestar su confianza en “el milagro realizado por Robert Desnos con los ojos cerrados”⁵. El escritor francés se había desplazado a la Ciudad Condal, en pleno “periodo de los sueños” para la inauguración de una exposición de Picabia en la Galería Dalmau. Por aquellas fechas Dalí se hallaba ya en Madrid, pero cabe pensar que, al pintor mejor informado de su generación, debieron llegarle los ecos de la disertación bretoniana.

El interés suscitado por Freud, a comienzos de los años veinte, se vería redoblado a partir de 1927 y, sobre todo, a lo largo del año siguiente en función del acercamiento de Dalí al surrealismo, del que ya dejó constancia en “Nous limits de la pintura”, publicado, en tres entregas, en la revista *L'Amic de les Arts* durante la primavera de 1928. Hasta entonces Dalí había mostrado una posición ambigua respecto al movimiento francés, puesto que si bien en 1927, y tras haber recorrido prácticamente todo el arco estilístico de la vanguardia, pintó sus primeras obras surrealistas *Aparato y mano* [FIG. 2] y *La miel es más dulce que la sangre* [FIG. 3], en textos coetáneos aún lejos del “ismo” de origen francés. De todos modos, el tipo de pintura iniciado en 1927 con las dos obras anteriores no tendría continuidad inmediata. 1928 es un año de transición, un momento de tanteos y de intensa experimentación, que le llevó incluso a convertir un simple trozo de corcho en protagonista de uno de sus cuadros [FIG. 4]. Es el momento también en el que Dalí vierte sus reflexiones y planteamientos estéticos en las páginas de la revista *L'Amic de les Arts* y el momento, en definitiva, de la aparición del “antiartístico” *Manifest Groc*, firmado con Sebastià Gasch y Lluís Montanyà. Los dos críticos con quienes había emprendido diversas iniciativas, sin embargo, no secundarían su cada vez más evidente acercamiento al surrealismo. Especialmente reticente en este sentido se mostró Gasch, quien le opuso siempre objeciones de índole moral y estética.

3 Buñuel 1982, p. 92.

4 Dalí 1981, p. 179.

5 Recogida en Breton 1972, p. 156.



[FIG. 2] *Aparato y mano*, 1927

[FIG. 3] *La miel es más dulce que la sangre*, 1927



[FIG. 4] *Desnudo femenino*, 1928

Entre las actividades llevadas a cabo conjuntamente, por aquel entonces, figura también la publicación en *L'Amic de les Arts* de unas “Guías sinópticas” que, según reza su nota de presentación, respondían al deseo de sus autores de ocuparse de los hechos contemporáneos más representativos e intensos. Tras las dos primeras dedicadas al cine y la publicidad, aparecidas respectivamente en los meses de marzo y abril de 1928, se programaron otras. Gracias a Fèlix Fanés⁶, que tuvo acceso al original, sabemos que Dalí se encargó de redactar una de estas guías dedicada al sueño, que finalmente no vería la luz por la oposición frontal de Gasch. El tono, así como las vicisitudes del escrito daliniano resultan extremadamente significativos para el tema que nos ocupa. Al parecer el crítico vetó su publicación temiendo que pudiera entenderse como una apuesta a favor de asuntos como “el sueño patológico provocado” o “el sadismo”, mencionados en el escrito. Con objeto de que aceptara su texto, en abril de ese año, Dalí remitió una carta dirigida a Gasch en la que razona que era su deber hablar de las actividades principales que ocupan la atención de los jóvenes más inquietos y dotados de hoy, con independencia de que muchas de estas actividades no estén de acuerdo con su sensibilidad. Argumenta también el pintor que la función de estas guías no es otra que hablar y dar a conocer todo lo que tenga una innegable realidad. Es por esta razón que declarándose Dalí “lejísimos de creer que la pintura pueda ser exclusivamente dictado inconsciente del sueño”, no por ello deja de “exaltar al durmiente”, entendido “como realidad, como valor poético, como fuente de nuevas posibilidades”. Con objeto de contentar a Gasch, Dalí se sitúa en la carta en

6 Fanés 1999, pp. 103-104.



[FIG. 5] *La vaca espectral*, 1928

una posición equidistante entre la estética maquinista y el surrealismo con argumentos del tipo: “creo que el equilibrio justo de la plástica de hoy se halla en la fusión de lo irracional subconsciente o del instinto poético con la inteligencia del cálculo; sin que ello excluya exaltar la raqueta de tenis, los brazos desnudos de una nadadora o el sueño fecundo de sorpresas poéticas del durmiente en la playa” (con esa insistente apelación al durmiente en la playa Dalí parece prefigurar ya la imagen del gran masturbador). Pese a sus esfuerzos, el texto no se llegó a publicar. Parece que Gasch albergaba ya pocas dudas sobre la orientación estética por la que se había decantado el pintor, y no le faltaba razón, ya que pese a su insistencia en hallarse “lejísimos de creer que la pintura pueda ser exclusivamente dictado inconsciente del sueño”, en este mismo año de 1928 realizó dos versiones de un sueño del mismísimo André Breton.

Como ya apuntó Dawn Ades⁷ hace unos años, *La vaca espectral* está basada en uno de los sueños recogidos en *Claire de terre* (1923). En él dos pájaros vuelan sobre una playa donde Breton se hallaba nadando, uno de sus acompañantes, que iba armado, les dispara, siendo herido uno de los pájaros. Ambos pájaros caen a cierta distancia en el mar y, a medida que las olas los acercan a la orilla, Breton observa que estos animales no eran pájaros como inicialmente había creído, sino una especie de vacas o caballos. Lo que denota que en 1928 Dalí no solo conocía bien los escritos de Breton, sino que incluso estaba dispuesto a ilustrar sueños ajenos [FIGS. 5 Y 6].

7 Ades 1982, p. 61.



[FIG. 6] *La vaca espectral*, 1928



[FIG. 7] *Carne de gallina inaugural*, 1928

Que Dalí, pese a lo escrito a Gash, tenía ya plenamente asumido el hecho de que “el sueño del durmiente en la playa era fecundo en sorpresas poéticas”, o, dicho de otra manera, que los sueños podían ser la materia prima de la pintura, lo demuestra también *Carne de gallina inaugural* [FIG. 7], subtitulada por primera vez como *Composición surrealista*, y cuyo origen, según declaración de su autor, se halla en una imagen hipnagógica. De este tipo de imágenes, también llamadas “alucinaciones hipnagógicas”, se ocupa Freud en *La interpretación de los sueños*⁸. Son experiencias propias del periodo de duermevela y se caracterizan por una acusada capacidad de metamorfosis. Como es sabido, mientras que la actividad mental en el estado de vigilia procede mediante conceptos, en el sueño procede por imágenes, por eso al aproximarnos al estado de reposo, y en la medida que las actividades voluntarias se debilitan, pueden surgir visiones involuntarias. Estas, al ser de la misma naturaleza visual que los sueños, se integran fácilmente en ellos. Su génesis, según Alfred Maury, quien las estudió en profundidad, viene propiciada por un relajamiento de la conciencia. Pero basta caer en un letargo un segundo para percibir una alucinación hipnagógica.

Como vimos, el sueño bretoniano inspirador de la *La vaca espectral* transcurre en una playa, un ámbito propicio para los sueños y las ensoñaciones a las que el pintor fue muy dado desde su infancia. En su *Vida secreta* sitúa a la edad de siete u ocho años el momento en el que “el todopoderoso impulso del ensueño y el mito empezó a mezclarse de modo tan continuo e imperioso con la vida de cada instante, que posteriormente me ha sido con frecuencia imposible saber cómo empieza la realidad y termina lo imaginario”⁹. Ello justificaría en sí mismo los “falsos recuerdos de infancia” a los que Dalí dedica todo un capítulo en su autobiografía, y de los que dice que ocurrieron “en una especie de sueño en vela que era casi continuo”¹⁰.

Pero volvamos de nuevo a *El gran masturbador* [FIG. 8], cuya imponente cabeza emerge en un ámbito espacial dilatado y sin referencias topográficas, que bien pudiera ser el de una playa, y que además responde a la convención, de origen chiriquiano, con la que se alude al universo onírico en el seno de la pintura surrealista. Una dimensión onírica la del cuadro, reforzada por la reconocible simbología onírica que contiene, así como por otros motivos iconográficos de índole personal como son la langosta o la arquitectura modernista. Dalí define a la primera como “horror de los horrores”¹¹ y aunque en su *Vida secreta* confiesa que “la historia de este horror continúa siendo para mí uno de los grandes enigmas de mi vida”¹², de la explicación dada a un periodista de *The New York Times* en 1939 cabe deducir que dicha aversión está directamente relacionada con el sueño, o, para ser más precisos, con su brusca interrupción:

8 Freud 1972, p. 367.

9 Dalí 1981, p. 43.

10 *Ibid.*, p. 46.

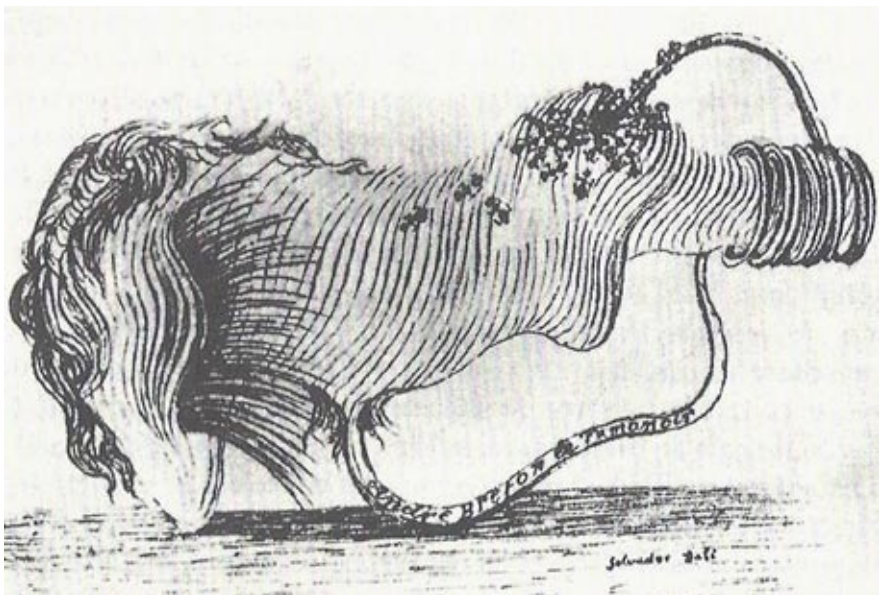
11 *Ibid.*, p. 137.

12 *Ibid.*, p. 137.



[FIG. 8] *El gran masturbador*, 1929

[FIG. 9] *Bretón como oso hormiguero*, 1929-1930



“Cuando era un niño en Cataluña me gustaba salir al campo y pararme a descansar bajo el sol mientras soñaba. Pero había algo que solía estropear esos paseos: la gran cantidad de langostas que saltaban sobre mí. Las odiaba y las temía porque frustraban mi placer”¹³.

En cuanto a la segunda, la voluta modernista que remata la cabeza del masturbador, se inscribe en esa reivindicación del Art Nouveau que emprendió Dalí a partir de 1929. En el poema homónimo “El gran masturbador” se describen los interiores de 1900 como espacios del sueño y en “El asno podrido” (recogido al igual que el poema anterior en *La femme visible*) leemos que esos edificios modernistas constituyen por sí solos verdaderas realizaciones de deseos solidificados, y ya sabemos que, desde la óptica freudiana, el motor de los sueños no es otro que el deseo. Dalí abordaría de nuevo y de forma más extensa este tema en el texto “De la belleza aterradora comestible de la arquitectura *Modern Style*”, publicada en la revista *Minotaure* en diciembre de 1933, del cual se deduce que en la reivindicación daliniana de esas estructuras caprichosas, onduladas y blandas, a las que califica de “gran neurosis de la infancia”, de algún modo subyace además un retorno a sus propios años infantiles.

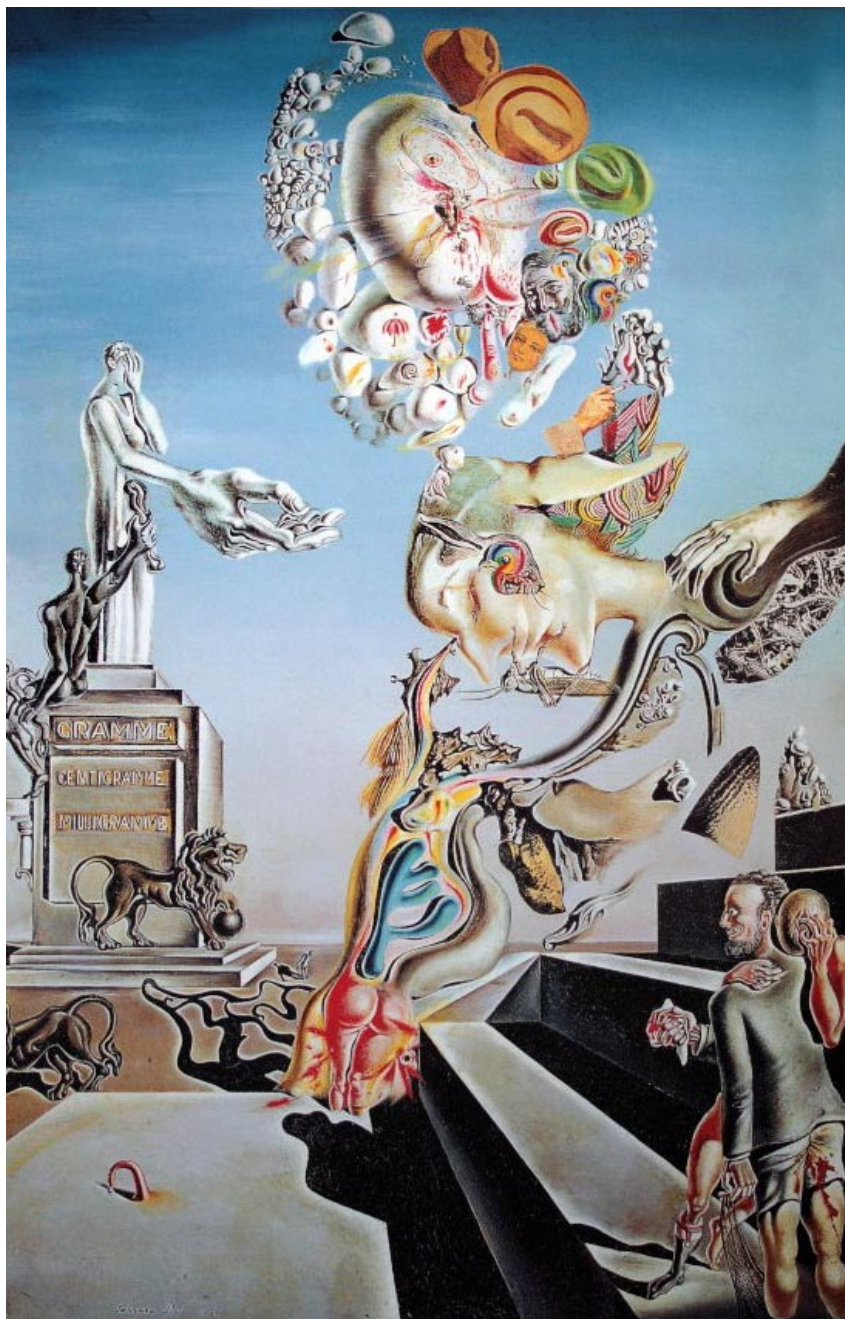
En las páginas de su autobiografía dedicadas al verano de 1929, momento crucial en su trayectoria ya que tras el estreno de *Un perro andaluz* y su primer contacto con el círculo de Breton, Dalí pinta en Cadaqués el conjunto de obras con las que se presentaría en París, el pintor registra como dato más significativo “un recrudescimiento de mi periodo infantil”¹⁴, una regresión caracterizada porque las fantasías y representaciones de su infancia se agolpaban en su cerebro. Ante ese asalto de vigorosas imágenes (entre las que figuraban cervatillos y sombrillas de colores), Dalí decide ejecutar un cuadro reproduciéndolas de manera escrupulosa, según el orden y la intensidad de su impacto, y siguiendo como criterio y norma de su disposición “solo los sentimientos más automáticos”¹⁵. En su autobiografía, Dalí se explaya también en describir el procedimiento seguido en su ejecución y cuenta que tenía el caballete situado junto a la cama, para que lo primero y último que viera al levantarse y acostarse fuera esta pintura. Confiesa, además, que procuraba dormirse mirándola, “como si esforzándome en ligarla a mi sueño, pudiese lograr no separarme de ella [...] a veces también, entre sueño y sueño, la observaba en la gaja luz solitaria de la creciente luna, y así pasaba los días intentando ver, como un médium [...] las imágenes que surgirían en mi imaginación”¹⁶. Dalí, espoleado por este torbellino de imágenes, apostó en aquel momento por un nuevo tipo de pintura de carácter automático y clara inspiración onírica.

¹³ Recogido en Fanés 2004, p. 90.

¹⁴ Dalí 1981, p. 234.

¹⁵ *Ibid.*, p. 235.

¹⁶ *Ibid.*, p. 235.



[FIG. 10] *El juego lúgubre*, 1929

Pese a que el cuadro al que hace referencia Dalí es *El juego lúgubre*, el procedimiento puede hacerse extensivo a todas las obras ejecutadas durante aquel verano de 1929, y dadas a conocer en el mes de noviembre en la parisina galería Goemans. Entre ellas destacó poderosamente *El gran masturbador*, pintado justo después del regreso de Gala a París. Durante ese mes de agosto le habían visitado René Magritte y Camille Goemans, acompañados de sus respectivas parejas, así como Paul Éluard y Gala. Esta última había prolongado su estancia en Cadaqués tras la marcha del grupo. La mayoría de los comentaristas recientes de la producción daliniana coinciden en considerar que se trata de un autorretrato, dado que su autor, por lo menos hasta el comienzo de su relación con Gala, había canalizado su sexualidad a través del onanismo. Pero más allá de la consideración biográfica del cuadro, que explica además la obsesiva presencia de la cabeza del masturbador en otras muchas obras de este periodo, *El gran masturbador* posee una dimensión universal de carácter onírico, que trasciende el onanismo particular de su autor. La masturbación sería, por tanto, un elemento más dentro del complejo cuadro. Esa relación genérica del masturbador con el sueño, por otro lado, arroja luz al hecho, a primera vista desconcertante, de que a la hora de diseñar Dalí un *ex libris* para Breton, a finales de 1929 o al comienzo del año siguiente, realizara un dibujo de “Breton en tamoir”, es decir de “Breton como oso hormiguero”, en el que el animal adquiere la forma del masturbador [FIG. 9]. Como vimos anteriormente, Dalí había realizado dos versiones de un sueño de Breton y este, a su vez, reprodujo *El gran masturbador* en *Los vasos comunicantes* (1932). Cada una de las ocho ilustraciones del fundamental ensayo, que fija la posición bretoniana sobre el sueño en los años treinta, conecta con aspectos concretos del texto. Por lo que respecta a la obra daliniana, esta enlaza con el tema de la sexualidad, tanto en su dimensión individual como social. No hay que olvidar que para Breton y su círculo la primacía del principio del placer otorgaba a la sexualidad una dimensión revolucionaria en tanto en cuanto contravenía las normas morales y sociales vigentes. En el libro se incluyen además una serie de sueños meticulosamente registrados y analizados por su autor. En el correspondiente al 26 de agosto de 1931, Breton soñó que se hallaba en una tienda eligiendo corbatas (prenda a la que Freud atribuye un claro simbolismo fálico), cuando descubrió una de color granate en cuyos dos extremos llevaba estampada la cara de Nosferatu, que, a su vez, curiosamente era un calco del rostro del masturbador daliniano.

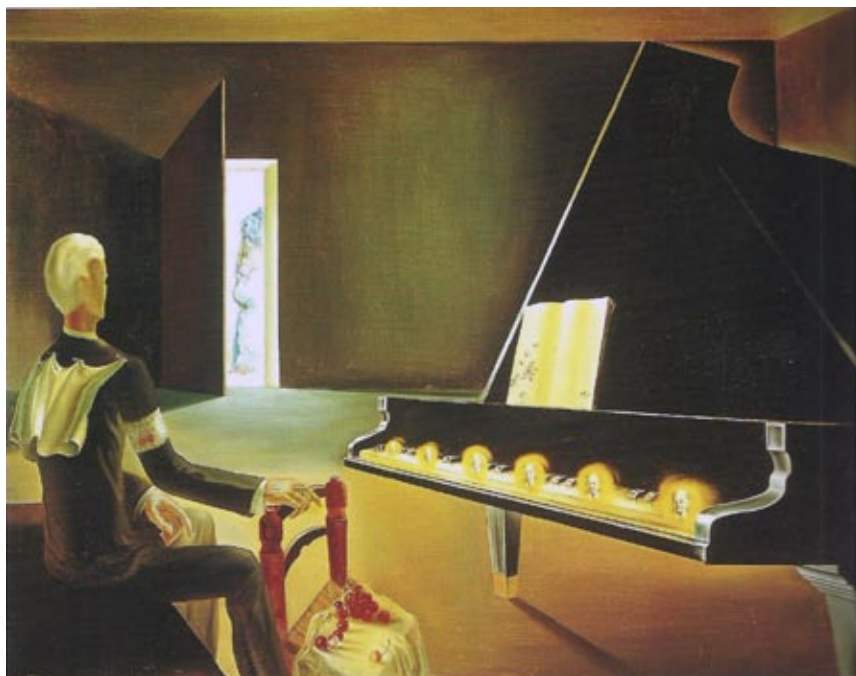
A ojos de Breton, esa identificación de Dalí con el sueño debió de ser muy profunda, puesto que prácticamente consumada ya su expulsión definitiva del grupo, el primero incluyó de nuevo entre las ilustraciones de *Trayectoria del sueño* (1938) su dibujo a tinta *Sueño de la aparición del emblema*. El emblema aludido en el título no es otro que el símbolo de ying y el yang, un motivo presente también en otras obras suyas de mediados de los años treinta.

Como ya dijimos, el cuadro al que alude Dalí en su relato del verano de 1929 es *El juego lúgubre* [FIG. 10], iniciado con anterioridad a la llegada de los miembros del grupo parisino a Cadaqués, y con el que se inaugura un nuevo quehacer pictórico de precisión fotográfica, basado en la trasposición directa de experiencias oníricas y alucinatorias. Atrás quedaban las tentativas matéricas, antiartísticas e incluso abstractas del año anterior.

Desde la pionera interpretación de Bataille publicada en la revista *Documents*, la mayoría de los estudios posteriores han incidido en el trasfondo psicoanalítico del cuadro, relacionándolo indistintamente con el complejo de castración, con la masturbación, cuando no se ha considerado como un auténtico repertorio de prácticas sexuales. Pero más allá de cuál sea su sentido último y preciso, la pieza contiene, a nuestro entender, una alusión directa al sueño y a sus propios mecanismos de elaboración, valiéndose para ello precisamente de la cabeza del masturbador que ocupa el centro del cuadro. Esta surge como una excrescencia de un ser enrojecido por la pasión libidinosa y muestra, como es habitual en él, los ojos cerrados, al tiempo que desde su cabeza se encadenan una serie de imágenes de claro simbolismo erótico. Los sombreros, pájaros o dedos cortados proceden directamente de *La interpretación de los sueños*, mientras que esa especie de cantos rodados, con los que se entremezclan los anteriores, suelen representar las obsesiones dentro de la iconografía daliniana. Es decir, el motivo central del cuadro representaría tanto al soñador como lo que este sueña, explicitando así el hecho de que en el proceso onírico seamos simultáneamente protagonistas y espectadores de lo soñado. Como una referencia a la actividad censora que, aunque relajada, también actúa en el sueño se pueden entender las unidades de peso grabadas en el pedestal del monumento, interpretado generalmente como un monumento al masturbador. Este relajamiento de la actividad censora es el que permite que afloren, aunque sean deformadas, las ideas reprimidas del contenido latente en el contenido manifiesto.

Si a comienzos de los años veinte Freud vino a apaciguar las angustias y complejos del joven Dalí, es evidente que a partir del verano de 1929 se convirtió, junto a las lecturas de otros psicoanalistas franceses y la práctica del autoanálisis, en el motor de su pintura. En la *Vida secreta*, Dalí pone el periodo de su incorporación al surrealismo francés bajo la divisa de “lo irracional por lo irracional”¹⁷. De hecho, en un momento en el que el pintor se hallaba en un estado de gran inestabilidad psíquica, se dedicó de forma premeditada a explotar todas las posibilidades de los estados alterados de la conciencia. Entre otras, da cuenta de haber experimentado con un tipo de imágenes visuales muy nítidas, que tenían lugar a plena luz del día, en los momentos más inesperados, y especialmente cuando se hallaba enfrascado en ocupaciones mecánicas. Imágenes súbitas de este tipo están en el punto de partida de *Alucinación. Seis apariciones de Lenin sobre un piano de cola* (1931) [FIG. 11] o *Nostalgia del caníbal* (1932) [FIG. 12]. *El espectro de Vermeer de Delft, pudiendo ser utilizado de mesa* (1934) [FIG. 13], sin embargo, está inspirado en un sueño en el que el pintor holandés aparecía arrodillado entre los muros de piedra del camino que conduce al cementerio de Port Lligat.

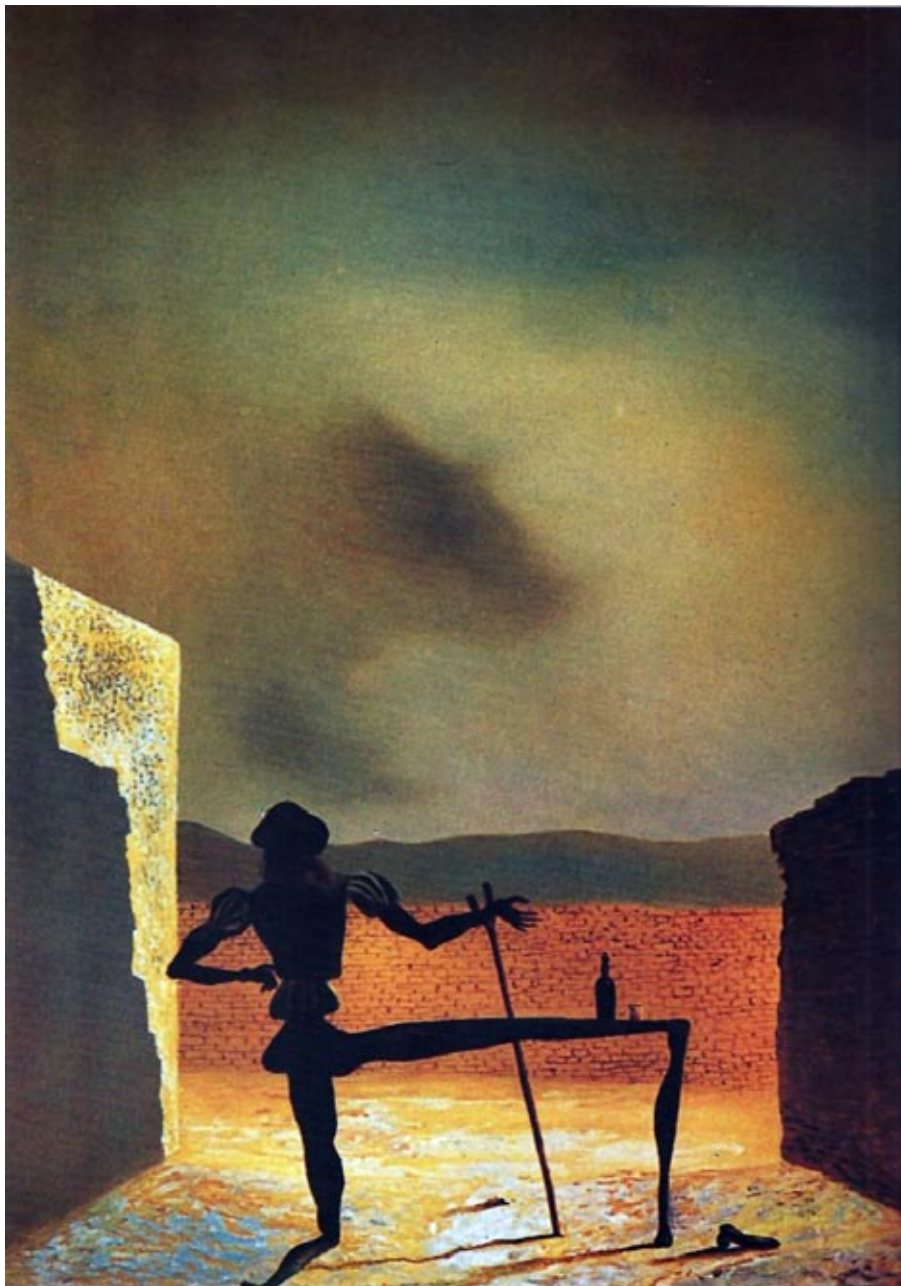
¹⁷ *Ibid.*, p. 238.



[FIG. 11] *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano de cola*, 1931



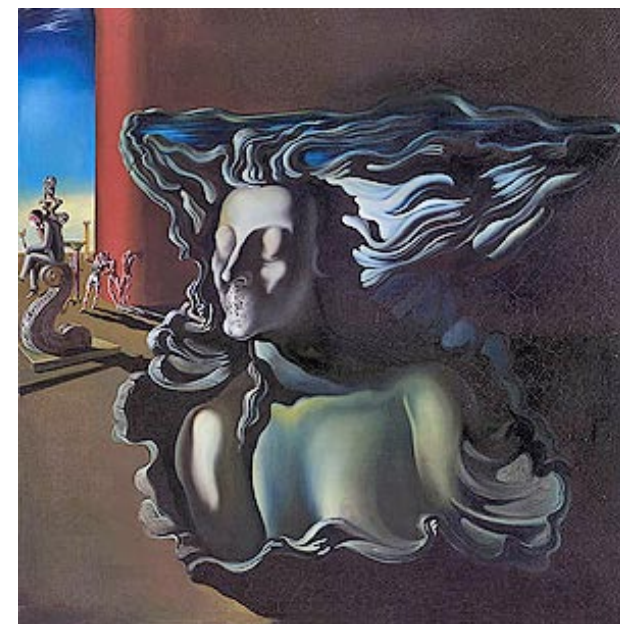
[FIG. 12] *Nostalgia del caníbal*, 1932



[FIG. 13] *El espectro de Vermeer de Delft, pudiendo ser utilizado como mesa*, 1934

Sueños, alucinaciones, imágenes hipnagógicas, ensoñaciones o sueños diurnos nutrirían la pintura daliniana a partir del verano de 1929, dando pie a intensos procesos de metamorfosis, yuxtaposiciones, desplazamientos y condensaciones. Buen ejemplo de esto último lo encontramos en la figura femenina representada con los ojos cerrados en *El sueño* (1931) [FIG. 14], identificada generalmente con Gala. Por sus fluidos contornos de carácter modernista aglutina en una única imagen el continente y el contenido, es decir, el espacio del sueño, a ojos de Dalí, y el objeto de ese mismo sueño.

El sueño fue pintado el mismo año en el que Dalí publicó su importante y escandaloso texto *Rêverie (Ensueño)* en el número 4 de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, en el que despliega una gran complejidad temporal, ya que simultanea la acción desplegada por Dalí tumbado en un diván después de una comida con la actividad de su mente en ese mismo momento. En el relato corren en paralelo la situación real, descrita con una exasperante minuciosidad, y la elaboración mental del ensueño, en el seno del cual, además, introduce un sueño guiado, es decir, una actividad programada por el protagonista del ensueño. Con la introducción de este “sueño guiado” Dalí viene a cuestionar el fundamento freudiano de la pasividad del soñador, adelantándose así al reproche que un año más tarde le formularía también Breton en *Los vasos comunicantes*. Este libro se inicia precisamente con un encendido elogio de Léon d’Hervey de Saint-Denys, autor que los surrealistas sacaron de un injusto olvido y que había centrado sus investigaciones en el control de los sueños.



[FIG. 14] *El sueño*, 1931



Seis años después volvería Dalí al mismo tema, pero con un tratamiento distinto. A *El sueño* de 1937 [FIG. 15] se refirió el pintor en distintas ocasiones. En una de ellas lo considera un retrato de Luis Buñuel, y comenta: “Para que el sueño sea posible hace falta un sistema de muletas en equilibrio psíquico. Si fallase una sola [...] vendría el despertar. [...] Ese rostro podría ser perfectamente un retrato de Luis Buñuel”¹⁸.

La angustia por el espacio-tiempo que, como reconoce el pintor, constituye junto con el instinto sexual y el sentimiento de la muerte las “tres eternas constantes vitales”¹⁹, se exagera en este cuadro por medio de ese inmenso horizonte rectilíneo, su inquietante sensación de vacío y su absoluta inmovilidad. El monstruo dormido, pintado por Dalí, deriva de una conformación orográfica del cabo de Creus, conocida por los lugareños como “la roca durmiente”. Las muletas a su vez, verdadero fetiche daliniano, provienen de nuevo de sus vivencias infantiles. Y si Freud emplaza el origen de los sueños preferentemente en los deseos de la infancia, Dalí sostiene que a través del sueño podemos tener acceso también a preciosos fragmentos de nuestro particular paraíso perdido. En este aspecto concreto, Dalí asume la tesis del doctor Otto Rank, cuyo libro *El traumatismo del nacimiento* le impactó profundamente. El psicoanalista austriaco identifica el paraíso con el periodo intrauterino y el mito del paraíso perdido con el trauma del nacer, lo que venía a corroborar sus recuerdos personales.

En consonancia con el valor que Dalí concedió siempre al soñar y al mismo acto de dormir, en su autobiografía se detiene en explicar con todo lujo de detalles su ritual a la hora de acostarse. Nos cuenta así que se coloca en la cama en posición fetal, que su espalda debe quedar adherida a la simbólica placenta de las sábanas, incluso con el más agobiante calor, que su labio superior tiene que apretar imperceptiblemente la almohada, y que mientras le vence Morfeo, “mi cuerpo gradualmente desaparece y se localiza, por así decirlo, enteramente en mi cabeza, invadiéndola, llenándola con todo su peso”²⁰.

En 1937 Dalí pintó también *El enigma de Hitler* [FIG. 16], una obra que vino a confirmar la deriva ideológica de quien a lo largo de unos cuatro años había hecho brillar como pocos el espíritu surrealista. Desde mediados de 1933 sus comentarios sobre el mandatario nazi hicieron saltar



¹⁸ Citado por Sánchez Vidal 1988, p. 278.

¹⁹ Dalí 1981, p. 427.

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

[FIG. 15] *El sueño*, 1937

[FIG. 16] *El enigma de Hitler*, 1937

todas las alarmas y Breton terminaría expulsándolo del grupo dos años después de haber pintado este cuadro. Según el mismo Dalí *El enigma de Hitler* constituye un reportaje condensado de una serie de sueños ocasionados por las negociaciones entre Gran Bretaña y Alemania en Múnich, que determinó la adhesión de los Sudetes y en las que el teléfono jugó un papel importante. El representante británico fue Chamberlain, cuyo paraguas adquiere en el cuadro el aspecto de un siniestro murciélago.

Ahora bien, si hay en el surrealismo un sueño ampliamente compartido ese es el de Gradiva [FIG. 17], personaje literario extraído de la novela homónima de Wilhem Jensen, a la que Freud dedicó un famoso ensayo. La novelita, cuyo autor califica de “fantasía pompeyana”, fue publicada en 1903 y cuatro años más tarde vio la luz *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen*, en el que, por primera vez, Freud aplicó el método psicoanalítico a la interpretación de una obra literaria. Pero no sería hasta su traducción al francés en 1931 en la editorial Gallimard cuando el personaje alcanzó una gran difusión entre los surrealistas, para quienes Gradiva se convirtió en emblema del poder del sueño y el deseo sobre la realidad. La heroína de la novela de Jensen fascinó a Max Ernst, Breton y André Masson, entre otros, pero, sin duda, fue Dalí quien abordó el tema de manera reiterada, al integrarse Gradiva, vía Gala, en su elaborada mitología personal. El pintor de Figueras fue además quien la incorporó a su producción en fecha más temprana. Ya en 1930 aparece la imagen de Gradiva en un pedestal del óleo *Guillermo Tell* y un año más tarde Dalí expuso en la galería de Pierre Colle, de París, una pintura sobre cobre titulada *Gradiva*, hoy en paradero desconocido [FIG. 17]. El hecho de que estas obras precedieran a la traducción francesa del ensayo de Freud ha dado pie a diversas conjeturas. Hay quien piensa que las referencias a Gradiva fueron añadidos posteriores a sus obras y quien sostiene que Dalí tuvo un conocimiento previo de la novela a través de Gala (conocedora a su vez de la novela



[FIG. 17] *Gradiva*

gracias a Max Ernst). Ahora bien, sin subestimar el papel que pudo jugar la misma Gala en el interés de Dalí por Gradiva, su adelanto con respecto al resto de los surrealistas se explica por el hecho de que el pintor de Figueras tuvo acceso al ensayo de Freud en su temprana traducción al castellano. *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen* formaba parte del tercer volumen de sus *Obras Completas*, publicado en 1923, en un momento en el que, como sabemos, Dalí era un voraz lector de Freud. Ello no obsta para que ese interés inicial se hubiese podido reactivar casi una década más tarde coincidiendo con su difusión en el círculo de Breton. Al margen de la reivindicación del sueño, para Freud Gradiva constituye una alegoría de la curación terapéutica.

La novela de Jensen narra la historia de un joven arqueólogo, Norbert Hanold, fascinado por la figura femenina de un relieve clásico. De noble porte, la muchacha viste una túnica drapada y aparece caminando con un peculiar paso. El joven alemán la denomina Gradiva “la que avanza” y en un sueño la imagina viviendo en Pompeya, en el momento de la erupción del Vesubio. Por ello se traslada a Pompeya, en cuyas ruinas ve a lo lejos una fantasmagórica figura que identifica con Gradiva. Tan solo después de haber visto a esta mujer en tres ocasiones, y haberla soñado otras tantas, comprende que la muchacha que ha confundido con Gradiva es una mujer real, llamada Zoe Bertgang, un amor suyo de juventud, que prácticamente había olvidado. Zoe significa “vida” en griego y Bertgang, en alemán, tiene el mismo significado que Gradiva. Con ese reencuentro el joven protagonista, que en algunos momentos no es capaz de distinguir la realidad y el sueño, encuentra el amor verdadero y se cura de sus delirios. Zoe se convierte así en su “Gradiva rediviva”.

Dentro de la producción daliniana dedicada a Gradiva, la obra más relevante, a la vez que más compleja, es *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas* (Fantasía retrospectiva) fechada en 1931-1932 y perteneciente al museo Thyssen-Bornemisza [FIG. 18]. En ella Dalí emplaza en primer



[FIG. 18] *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas* (Fantasía retrospectiva), 1931-1932



[FIG. 19] André Masson, *Gradiva*, 1939

plano dos figuras abrazadas, que a primera vista guardan muy escasa relación con la trama de la novela. Sorprende también su sombría entonación, puesto que todos los encuentros de la pareja de ficción transcurren bajo la potente luz del mediodía. Su distanciamiento del modelo literario resulta tanto más evidente si se compara con la también muy conocida *Gradiva* (1939) de André Masson [FIG. 19], en la que el pintor francés, al atenerse al primero de los sueños de Norbert, representa a Gradiva a punto de ser sepultada por la lava del Vesubio. En el caso de Dalí, sin embargo, las implicaciones personales que siempre conlleva la figura de Gradiva alejan sus obras inevitablemente del modelo literario, dificultando notablemente su lectura. Hasta tal punto que en el caso que nos ocupa existen incluso discrepancias en cuanto a la identificación de las dos figuras del primer plano. Por ejemplo, para William Jeffett, autor de un concienzudo análisis del cuadro, la figura de la derecha representa a Gradiva petrificada, enterrada en los recuerdos de Norbert, mientras que la figura velada es una fusión del propio Dalí y de Norbert. En su opinión, además, el tintero con la pluma colocado sobre el hombro de la primera alude a que la trama se enmarca en una narración onírica²¹. Una interpretación que no compartimos.

En su *Vida secreta* Dalí establece una secuencia por la cual cada uno de los distintos mitos femeninos de su vida es transferido al siguiente hasta culminar en Gala. El proceso se inicia con Galuchka (la niña rusa de sus falsos recuerdos infantiles), y pasa por Dullita, encarnada después en otra muchacha a la que descubre mientras recoge flores de tilo en el Molí de la Torre, la finca de la familia Pichot. Una condensación de estas dos últimas se transfiere finalmente a Gala que, a su vez, se convierte en la Gradiva de Dalí. En su autobiografía explica el pintor refiriéndose a ella: “Estaba destinada a ser mi Gradiva, ‘la que avanza’, mi victoria, mi esposa. Pero para ello tenía que curarme, y ¡me curó!”²². Conviene recordar que en el momento en que Gala y Dalí iniciaron su relación, en el verano de 1929, el pintor se hallaba inmerso en una crisis cercana a la enajenación psíquica. A continuación y con objeto de explicitar el valor terapéutico de su decisivo encuentro con Gala, Dalí narra el cuento *El maniquí de la nariz de azúcar*, protagonizado por una astuta muchacha que logra escapar de la muerte haciendo un maniquí de cera con una nariz de azúcar para que la sustituyese en la cama del rey, que cada mañana cortaba la cabeza de la infortunada muchacha conducida la noche anterior a sus aposentos. Tras analizar dicho cuento en clave psicoanalítica, Dalí establece un paralelismo entre la heroína del mismo, Gradiva y Gala, capaces las tres, en su opinión, “gracias al hábil simulacro de su amor de iluminar las tinieblas morales de sus amantes”²³.

Junto a las peculiaridades ya apuntadas en la obra con anterioridad, cabe destacar que en *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas. (Fantasía retrospectiva)* el personaje femenino

²¹ Jeffett 2002, p. 40.

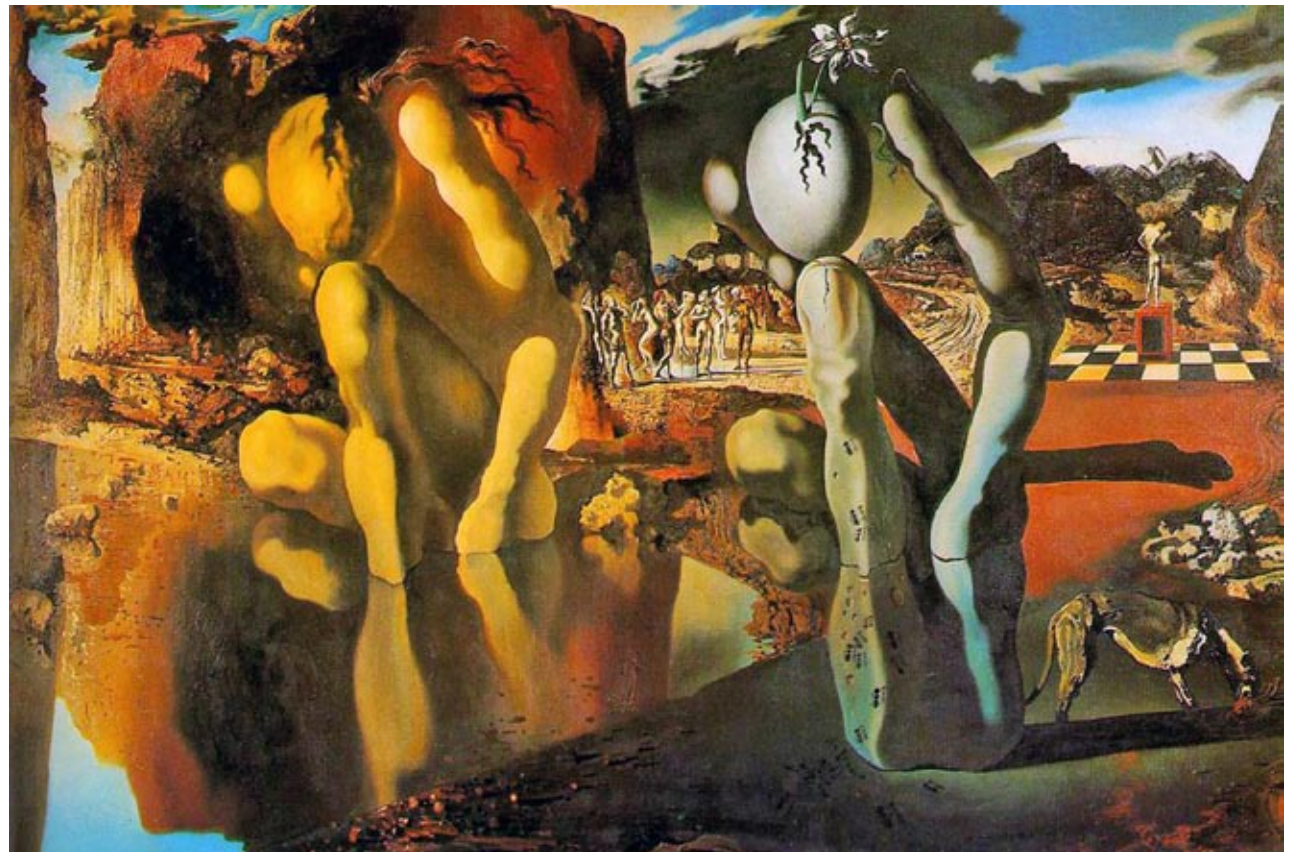
²² Dalí 1981, p. 248.

²³ Ibid., p. 256.

carece de algunos de los rasgos que le suelen identificar en la producción daliniana. Nos encontramos así con una Gradiva velada, menos voluptuosa y desposeída de su ondulante cabellera. Ateniéndonos a la asimilación establecida por Dalí entre la heroína del cuento (que se envolvió en un lienzo blanco para esconder el maniquí cuando fue conducida a los aposentos reales), Gradiva y Gala, podemos deducir que la mujer cubierta totalmente del primer plano representa a Gradiva, mientras que la figura con melena a la que esta abraza condensa referencias a Norbert, al propio Dalí y a su padre. En el momento decisivo de la novela en el que Zoe revela al joven arqueólogo su verdadera identidad, lo describe portando una larga cabellera rubia. En cuanto a la referencia paterna, esta viene dada por el tintero de burócrata apoyado en su hombro con el que tantas veces se identifica al notario de Figueras en la iconografía daliniana. Sin olvidar que de la conexión entre Gradiva-Gala y la coercitiva figura paterna dan cumplida cuenta muchos de los cuadros de la serie de Guillermo Tell, otro contrastado trasunto de su padre. Dentro de la teoría psicoanalítica el rey y la reina suelen repre-

sentar a los progenitores, sin embargo en esta ocasión es Dalí quien con los rasgos de Norbert, e identificado con el rey, se deja abrazar por una Gradiva velada. En la composición aparecen otras dos figuras totalmente cubiertas, completándose así el trío femenino establecido por el pintor.

Los rebuscados títulos de sus obras suelen ser mucho más descriptivos de lo que a primera vista pudiera parecer. En este caso concreto título y subtítulo remiten a un tiempo pasado, al de Pompeya, evidentemente, pero también a un momento ya superado en la trayectoria del pintor, aquel en el que estuvo al borde de la locura y superó gracias a Gala. Visualiza dicha circunstancia con la fosilización y resquebrajamiento de la figura masculina, un recurso también utilizado en *La metamorfosis de Narciso* (1937) [FIG. 20], obra asimismo de grandes resonancias autobiográficas. La mano envejecida y agrietada que en este último cuadro duplica la posición de la figura mitológica no es otra que la antigua mano onanista.



[FIG. 20] *La metamorfosis de Narciso*, 1937



[FIG. 21] *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*, 1944

Buen conocedor de las teorías oníricas, Dalí se hace eco del modo en el que son procesados los estímulos externos en *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar* (1944) [FIG. 21]. En *La interpretación de los sueños* Freud recoge el célebre sueño de la guillotina de Alfred Maury²⁴. Hallándose este enfermo, soñó que se encontraba en plena época del terror durante la Revolución Francesa, que era juzgado por un tribunal revolucionario, condenado y conducido al patíbulo entre los insultos de la gente. Una vez allí era colocado bajo la guillotina y cuando la cuchilla cae, siente que su cabeza queda separada del tronco. Justo en ese momento se despierta preso de una horrible angustia y se da cuenta de que uno de los remates de su cama se ha desprendido golpeándole en la garganta. Está comprobado que el estímulo nunca aparece en el sueño en su realidad, sino que es reemplazado por otro elemento con el que se relaciona de algún modo u otro. En el cuadro del Museo Thyssen se escenifica cómo el amenazador zumbido de una abeja desencadena en la durmiente una secuencia de imágenes agresivas, a la par que de evidente carácter erótico.

Si a partir de 1929, coincidiendo con su integración en el grupo surrealista parisino, Dalí había explotado todas las posibilidades de lo irracional, no tardó mucho en concluir que lo que había que hacer era conquistarlo, llevar a cabo la conquista de lo irracional, como reza uno de sus más importantes ensayos. En consecuencia el pintor empezó a cuestionar la programática pasividad del automatismo. Sus reservas frente a este procedimiento, que reduce al artista a mero registrador del flujo inconsciente, se evidencia ya en su libro *La femme visible* (1930), en cuyos distintos textos contrapone a dicha pasividad su método paranoico-crítico. La aplicación de este último al ámbito de la pintura implica que un delirio de carácter perceptivo sustituye el antiguo contenido simbólico.

Al mismo tiempo Dalí desplegó también una intensa actividad en torno al objeto. Como argumenta el propio Dalí al echar la vista atrás: “La boga de los objetos surrealistas desacreditó y enterró la que le había precedido, el periodo llamado de los ‘sueños’. Nada resultaba ya más aburrido, más desplazado y anacrónico que relatar los propios sueños o escribir cuentos fantásticos e incongruentes al dictado automático del inconsciente. La gente no quería oír hablar de lo ‘maravilloso potencial’. Deseaba tocar lo maravilloso con sus propias manos, verlo con sus ojos y tener prueba de ello en la realidad”²⁵.

De todos modos, cuando Dalí encaminó su producción por esos nuevos e inexplorados derroteros ya había llevado a cabo un conjunto excepcional de obras bajo la égida del sueño entre las que ocupa un lugar privilegiado *La persistencia de la memoria* (1931) [FIG. 22], sin duda la pieza daliniana de más impacto, incluso entre el gran público, seguramente porque el pintor ha sabido visualizar en ella una de las obsesiones del hombre moderno: la angustia frente al

²⁴ Freud 1972, p. 364.

²⁵ Dalí 1981, p. 337.

espacio-tiempo, unas nociones que habían sido subvertidas por la teoría de la relatividad, a la par que el sueño más arraigado e imposible de toda la humanidad: la inmortalidad.

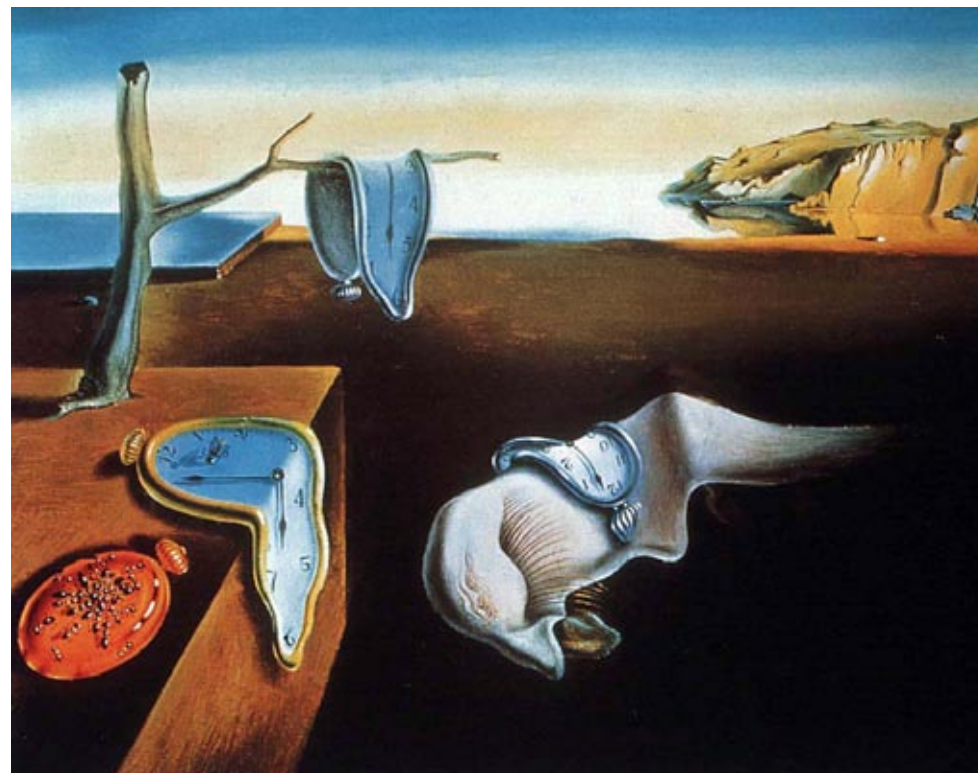
El título alude a la importancia de la memoria en el proceso onírico. No en balde la memoria es la materia prima de nuestros sueños. Como explica Freud²⁶, todo el material que compone el contenido del sueño procede de lo vivido, y es, por tanto, de alguna manera recordado en el sueño. Ahora bien, como es evidente, la memoria actúa en el ámbito onírico de manera muy distinta a como lo hace en la vigilia, ya que paradójicamente recordamos lo que hemos soñado, pero jamás haber vivido lo soñado con anterioridad. La obra se hace eco además de una de las ideas centrales de la teoría freudiana. Para Freud todos los procesos inconscientes, y en especial los de carácter onírico, operan fuera del tiempo y al margen, por tanto, de cualquiera de sus instrumentos de medición. Como vemos en el cuadro, en esta situación atemporal, los relojes carecen de eficacia, pierden su consistencia matérica, se reblandecen y son atacados por insectos, símbolo daliniano de la destrucción. Entonces, y solamente entonces, es cuando el hombre triunfa sobre el inexorable paso del tiempo. Logra hacer realidad su deseo, al aparecer como algo consumado, lo que es una mera aspiración. El futuro se hace presente. Ahora bien, *La persistencia de la memoria* no solo conecta con el inconsciente colectivo, sino que responde simultáneamente a las fijaciones de su autor. No en vano uno de los inolvidables relojes blandos reposa sobre la cabeza flácida del masturbador dormido, del que Dalí decía que solamente él podría levantarle los párpados “para comprender su mirada de eternidad”²⁷.

26 Freud 1972, p. 354.

27 Clebert 1996, p. 138.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ades 1982
Dawn Ades: *Dalí*. Londres, Thames and Hudson, 1982.
- Breton 1972
André Breton: *Los pasos perdidos*. Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Buñuel 1982
Luis Buñuel: *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- Clebert 1996
Jean-Paul Clebert: *Dictionnaire du surréalisme*. París, Seuil. 1996.
- Dalí 1981
Salvador Dalí: *Vida secreta de Salvador Dalí*. Figueras, Dasa Ediciones. 1981.
- Dalí 2004
Salvador Dalí: *Obra Completa*, vol. III. Madrid, Ediciones Destino/Fundación Gala Salvador Dalí/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- Fanés 1999
Fèlix Fanés: *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*. Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí, 1999.
- Fanés 2004
Fèlix Fanés: *La pintura y sus sombras. Cuatro estudios sobre Salvador Dalí*. Teruel, Museo de Teruel, 2004.
- Freud 1972
Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños. Obras Completas*, Vol. II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1972.
- Jeffett 2002
William Jeffett: *Dalí: Gradiva*. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2002.
- Sánchez Vidal 1988
Agustín Sánchez Vidal: *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona, Planeta, 1988.



[FIG. 22] *La persistencia de la memoria*, 1931



CONGRESO INTERNACIONAL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO 8-9 OCTUBRE 2013

El sueño como metáfora. La producción de lo imaginario en el surrealismo

Bernardo Pinto de Almeida

CATEDRÁTICO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen



[FIG. 1] Fotomontaje publicado en *La Révolution Surréaliste*, n. 12, 15 de diciembre de 1929

[PÁGINA ANTERIOR, DETALLE] Salvador Dalí, *Teléfono langosta*, 1936. Acero, yeso, goma, resina y papel, 17,8 x 33 x 17,8 cm. Tate, Londres

“Hipnos, hermano de Thanatos, extiende su manto protector sobre mi cuerpo turbulento”.

José Jiménez, *Memoria*

Una duda profunda viene atravesando durante estos últimos años el ámbito del pensamiento sobre el inconsciente y, por extensión, sobre qué es lo imaginario, afectando inevitablemente a nuestra comprensión del fenómeno de la producción artística, así como a algunas de sus interpretaciones más consagradas: sobre todo las de aquellos autores que, como Rosalind Krauss, Hal Foster, Donald Kuspit o Peter Fuller –entre otros, y por referirnos a algunos de los más recientes–, han adoptado la teoría psicoanalítica como modelo teórico. La cuestión se plantea, desde un principio, a partir de un interrogante tanto más desasosegador para nosotros cuanto que teníamos ya por ciertas la concepción freudiana del inconsciente y también la eventual eficacia interpretativa de sus relaciones con la creación artística y, más en concreto, con el surrealismo, que reivindicó el pensamiento de Freud desde su inicio.

Dicha cuestión podría enunciarse, pues, de la siguiente forma: ¿Y si, contrariamente a lo que defendió Freud, el inconsciente –que, para él como para toda su escuela, constituía, evidentemente, el elemento primordial de toda actividad psíquica y, a fuer de tal, lo que configuró su mayor descubrimiento y el centro de sus investigaciones y de todo el psicoanálisis– no perteneciera al orden de lo que es previo a la conciencia, de aquello que es anterior a la formación del sujeto –en el sentido de lo que precede a lo consciente y que, como un continente negro (según metáfora del propio Freud), reinaría por debajo y por encima de toda la producción consciente, influyendo en ella, subyugándola en la marea de las pulsiones–, y fuera solo la portentosa invención, por parte de Freud, de la existencia de un *campo psíquico* que, en realidad, seguimos desconociendo?

O también: ¿Y si el inconsciente pudiera ser, más bien –al contrario de como Freud quiso definirlo y pensarlo, y tal como lo describieron, en cambio, Gilles Deleuze y Félix Guattari–, fábrica, gestión, maquinación de producción subjetiva posterior a la existencia del sujeto y accionada por este y, como tal, campo de producción subjetiva y espacio de experimentación de nuevas subjetividades, jamás experimentadas? Esta cuestión ha de plantearse previamente a cualquier otra que tenga como tema las relaciones entre el sueño y el surrealismo, tal como intentaré demostrar más adelante, tras examinar las relaciones existentes entre surrealismo y psicoanálisis.

El término “inconsciente” aparece formulado por vez primera por Sigmund Freud en un texto de 1912 titulado “Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis”, publicado por vez primera en *Proceedings*¹. Escribía en él el autor vienés: “Denominaremos “inconsciente” a aquellas representaciones latentes de las que tenemos algún fundamento para sospechar que se hallan contenidas en la vida anímica. [...] Una representación inconsciente

¹ Freud (1953-1974) 1987, pp. 124-153.

(1878-1928)

[illegible]

Correspondería, pues, al lento trabajo de análisis –cuya metodología elaboró Freud en lo esencial y el siglo xx fue consolidando– la misión de encauzar hacia el plano de la conciencia, a través de una reelaboración que el sujeto va haciendo, todo lo que hasta ese momento –y, concretamente, mediante la represión– estaría retenido, como en el fondo del mar, en el espacio oscuro, insondable, del inconsciente, y cuya existencia el sujeto preanalítico solo conocería a través de manifestaciones sintomáticas como los lapsus, los actos fallidos, las fobias, etc.; esta misma teoría proporcionaría una interpretación de las presuntas dolencias que, antes de Freud, la psiquiatría, desde Charcot hasta Janet, había codificado como neurosis y psicosis.

2 Freud (1953-1974) 1915, p. 2.



[FIG. 3] Salvador Dalí, *Teléfono langosta*, 1936. Acero, yeso, goma, resina y papel, 17,8 x 33 x 17,8 cm. Tate, Londres

Ya en el *Manifiesto del surrealismo* de 1924 –al que le seguiría, años después, un segundo *Manifiesto* que en gran medida actualiza el anterior–, André Breton escribía: “Con toda justicia, Freud ha centrado su crítica sobre el sueño. Es inadmisibile, en efecto, que una parte tan considerable de la actividad psíquica haya retenido tan poco la atención de las gentes hasta ahora”³.

Y, más adelante, en la definición del surrealismo por él presentada, escrita casi en forma sintética de lema o entrada de diccionario, consignará: “Sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento”⁴.

Estas referencias implícitas o explícitas a Freud, hechas ya en 1924 –es decir pocos años después de los textos sobre el inconsciente que quedan citados–, comprometieron de inmediato el pensamiento del surrealismo, en su origen bretoniano, con la terminología del psicoanálisis, a la sazón prácticamente naciente o, como mínimo, aún en estado de afirmación de sí y de disputa del territorio. Se trata de un compromiso que, durante todo el siglo XX, no dejaría de ser fuente de legitimación de mucha actividad crítica y modelo interpretativo de muchas de las teorías que trataron de fundamentar la producción artística, como intentaremos demostrar más adelante.

Asimismo, la propia definición de surrealismo que Breton ofreció de primera mano en los *Manifiestos* pasó a ser inevitablemente leída bajo esa luz, ya que el mismo poeta fue quien comenzó a mencionar un *automatismo psíquico puro*, que estaría presente en su definición incluso antes de la preocupación por la futura aparición de los diferentes modos de su expresión (verbal, escrita o cualquier otra), al haber seguido recordando el poeta –durante décadas y como se verá–, en sus más diversos textos y declaraciones, la deuda del surrealismo con Freud y con las investigaciones por él realizadas, e insistiendo siempre en el recurso al automatismo en el ámbito del descubrimiento del inconsciente por parte de las artes.

Llegados a este punto, conviene recordar, como posible justificación de esta filiación, la temprana formación médica del poeta y su paso, aun cuando breve, por el campo de la neuropsiquiatría durante los primeros años de su aprendizaje, siendo razonable suponer que la información acerca de Freud le llegara a través de esa fuente próxima, y con la certeza de que Charcot, maestro de su maestro, había influido no solo en Freud, sino también en todas las corrientes de la psiquiatría francesa de la época.

Por otro lado, resulta muy natural que Breton, en su búsqueda de una fundamentación como mínimo paracientífica para su teoría poética –que él deseaba realmente dotada de la densidad conceptual y de convicción propia de una filosofía–, se valiera de una ciencia naciente –y polémica bajo muchos aspectos– con el fin de sustentar mejor ese pensamiento que se

³ Breton 1929, p. 26.

⁴ *Ibid*, pp. 27 y 44.



[FIG. 4] André Breton

[FIG. 5] Fotograma de la película *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, 1929



proponía, en realidad, salir al encuentro de lo maravilloso y de lo desconocido –tanto en la cultura colectiva como en el propio individuo humano–, únicos elementos que podrían permitir llegar a ese encuentro con el hombre en su integridad y sin contradicción ni fisura que, según se esperaba, acabaría emergiendo de ese anunciado *estado de realidad absoluta*, causado por la poesía, en el que el sueño y la realidad habían de conciliarse sin oposición.

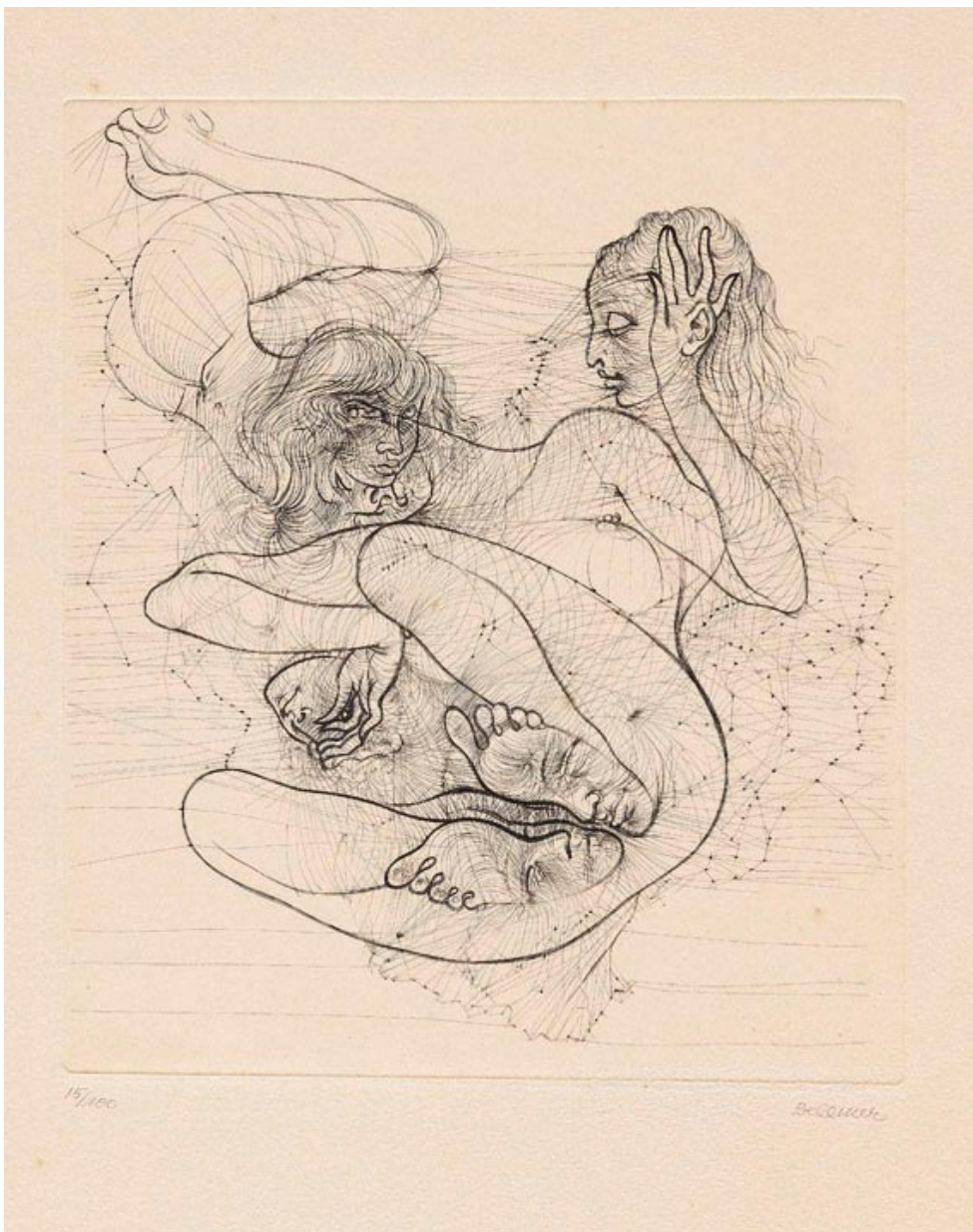
En ese texto fundacional, que acarrearía las más profundas consecuencias para la estética del siglo xx y para su producción literaria y plástica, André Breton referirá además que “hay que estar agradecido por esto a los descubrimientos de Freud. Confiada en dichos descubrimientos, se va formando una corriente de opinión, con cuya ayuda cualquier explorador de lo humano podrá hacer avanzar sus investigaciones, facilitado el camino por el hecho de no tener que depender ya exclusivamente de las realidades escuetas. Es posible que la imaginación esté a punto de reconquistar sus derechos”⁵. En este texto, pues, Breton no solo venía a reiterar constantemente su deuda con el pensamiento del fundador del psicoanálisis –pensamiento que nada tenía de poético–, sino que parecía apoyarse en él, más que en cualquier otro, para fundamentar la línea orientadora de su programa futuro, que el *Manifiesto* venía a anunciar como si de un evangelio se tratara, abriendo una ruptura decisiva que posteriormente no se cansaría de ahondar.

Más tarde, ya en 1941, escribiría, además, en *Génesis y perspectiva artísticas del surrealismo*: “El automatismo, heredado de los médiums, habrá sido constantemente en el surrealismo una de las dos grandes direcciones. Como es él quien suscitó y suscita todavía las más vivas polémicas, nunca será demasiado tarde para tratar de penetrar un poco más en su función, para intentar aportar al debate un argumento decisivo en su favor. Al término de las investigaciones psicológicas modernas sabemos que se ha intentado comparar la construcción de un nido de pájaro con el comienzo de una melodía que tienda hacia una cierta y característica conclusión. [...] Una obra solo puede considerarse surrealista en la medida en que el artista se esforzó en alcanzar el campo psicofísico total (del cual el campo de la conciencia no es sino una breve parte). Freud ha mostrado que a esa profundidad “abismal” reinan la ausencia de contradicción, la movilidad de las cargas emotivas debidas a la represión, la intemporalidad y la sustitución de la realidad exterior por la realidad psíquica, sometidas al solo principio del placer. El automatismo conduce a esa región en línea recta”⁶.

Y una vez más todavía, unos cuantos años más tarde –lo que nos despeja cualquier duda en relación con la empresa realizada–, en esta ocasión en sus célebres *Entrevistas*, Breton confesará que “toda la enseñanza de Freud, que, cada vez más, era, en este terreno, nuestro guía, estaba presente para indicarnos el peligro mortal que este corte, que esta escisión entre las fuerzas llamadas de la razón y las pasiones profundas, aun cuando estuvieran dispuestas a ignorarse mutuamente, hacen correr al hombre. [...] No quiero decir con ello que esto nos impulsara a situarnos “al margen de la ley”, sino únicamente que formulábamos sobre esta misma ley unas

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ Breton 1941, pp. 188-190.



[FIG. 6] Hans Bellmer, aguafuerte en *Les Dessins de Hans Bellmer*. Paris, Editions Denoël y Hans Bellmer, 1966

reservas concretas. Nosotros aprovecharíamos todas las ocasiones de encontrarla en falta, hasta que otra razón, auténticamente basada, la sustituyera. Tal es el sentido con el que debe entenderse la declaración que figura en la cubierta del primer número de *La Révolution Surréaliste*: “Es preciso obtener una nueva declaración de los derechos del hombre”⁷.

Es bien conocida la influencia (positiva y negativa, afirmativa y reactiva) que las teorías de André Breton y, en particular, el surrealismo, ejercieron sobre el pensamiento artístico del siglo XX. Y aunque es verdad que algunos de los que a él se acercaron –y fueron muchos– no tardaron en repudiarlo con mayor o menor vigor –tanto algunos que habían comenzado militando en sus filas (Artaud y Bataille, sobre todo, pero también Pierre Klossowsky) como otros que quisieron empezar distanciándose críticamente de él, en especial Clement Greenberg, que consideraba como “arte malo” el surgido de la aventura plástica surrealista–, lo cierto es que fueron muchos los artistas del siglo XX que respondieron al llamamiento surrealista y que se cruzaron con él, por lo menos en los inicios de su carrera, o que fueron caminando por su senda. Después de los históricos –a los que los dedos de las dos manos no bastarían para enumerar–, los noveles: desde Calder hasta Jackson Pollock, desde Frida Kahlo hasta Tàpies o Cornell; los ejemplos que pueden aducirse son innumerables y consistentes. Y aun cuando dicha influencia no fue de orden formal, no por ello dejó de tener gran peso conceptual, como lo demuestra la importancia –actualmente reconocida– del automatismo en la génesis del expresionismo abstracto y de la Escuela de Nueva York.

Sirvan de recordatorio, sobre tan amplio tema, unos cuantos ejemplos: desde una observación sibilina de Mark Rothko, en el texto de un catálogo de la galería David Porter, en 1945⁸ –“Me peleo con el arte abstracto y con el arte surrealista ni más ni menos que como cualquiera se pelea con su padre y con su madre”–, a una observación de André Masson a Georges Charbonnier –“La inventiva surrealista se terminó con el periodo del exilio, hacia 1945. Fue entonces cuando la pintura estadounidense tomó velocidad, haciendo suyos el automatismo y el gesto pictórico puramente instintivo”–. En ese sentido se mueve igualmente la lectura que Diane Waldman hace de la obra de De Kooning, el cual, según la autora, “se alimentó del surrealismo; este, probablemente, influyó más que cualquier otro factor en sus grandes abstracciones de finales de los años cuarenta”⁹.

Una vez trazada esta breve síntesis histórica –que en modo alguno pretende ser exhaustiva– de las profundas relaciones que parecen haber sido evidentes, e incluso constantes, entre André Breton y el pensamiento de Freud y, después, de la influencia histórica del surrealismo –es decir de las relaciones constantes entre la teoría y concepción surrealista y la teoría procedente del ámbito del psicoanálisis freudiano, y sus consecuencias–, pasemos ahora a examinar algunas tesis sobre la creación artística que fueron a buscar en esas teorías su modelo de interpretación y de análisis, con mejor o peor fortuna.

7 Breton (1973) 1977, p. 108.

8 Sawin 1995.

9 Waldman 1988, p. 48.



[FIG. 7] Vista de la Casa-Museo de Dalí en Figueres, Girona

Así, por ejemplo, Peter Fuller, discípulo y amigo de John Berger –comprometido él también con el psicoanálisis, en un determinado momento–, llegó a hacer, en uno de los seminarios que impartió en el Goldsmith College, recopilados posteriormente en un libro¹⁰, una lectura kleiniana y winnicottiana de Rothko, refiriéndose a este como a un artista en cuya obra “surge en ocasiones un drama sutil en el interior de sus lienzos, unos espacios negros, indicios de la nada que invitan al espectador a aniquilarse en ellos. [...] Si se sigue cronológicamente toda la obra de Rothko, se puede ver que ese espacio negro crece y se multiplica, en una amenaza constante de caída en el vacío. De esta manera, somos testigos ni más ni menos que de la lucha de Rothko contra un estado próximo a la depresión y a la desesperación; o, si se prefiere, del intento, por parte del artista, de sentar una base viable para derrotar el terror eminente del vacío, del espacio negro, mediante una realización de planos de color sensuales y afirmativos”. Pero si Peter Fuller fue un freudiano declarado, que intentó atraer a Winnicott, a Klein y al resto de la escuela psicoanalítica inglesa al campo de la interpretación estética, lo cierto es que no lo fueron menos algunos autores estadounidenses renombrados, principalmente los del grupo de la revista *October*: Rosalind Krauss, cuya obra *El inconsciente óptico*¹¹ cruza los derroteros del psicoanálisis (aunque recientemente sale cada vez más al encuentro del pensamiento

deleuziano); Foster, o incluso, en el campo de la crítica estadounidense, Donald Kuspit, por citar a algunos de los más destacados.

Kuspit, por ejemplo, en *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*¹², llega a escribir, a propósito de Matisse, que este, “al recibir los brillantes colores que se hicieron emblemáticos de la carne de su madre y el pincel que en realidad era el falo de ella, [...] se convirtió en un vencedor edípico. [...] Por otra parte, el regalo del arte por parte de ella fue un acto sexual en el cual le dio en realidad su cuerpo”. Sin necesidad de hacer ningún tipo de comentario, y a pesar del respeto debido al pensamiento de Kuspit, tenemos aquí un excelente ejemplo de cómo la interpretación psicoanalítica puede alcanzar un grado que frisa en el delirio. Significativamente, sin embargo, es también este autor el que planteará una cuestión sobre la que volveremos más adelante: “¿Se puede imaginar que el surrealismo podía terminar algo que el psicoanálisis comenzó, que el surrealismo podía aprehender todas las ramificaciones del psicoanálisis mejor que el psicoanálisis mismo?”¹³.

Por su parte, Hal Foster, en la que es su aportación más trabajada a una interpretación psicoanalítica declarada del arte¹⁴ –y no por casualidad dedicada al surrealismo–, llevará a cabo interpretaciones similares. Ya en el prólogo de dicha obra –que cosechó un éxito inmenso en algunos ambientes universitarios en los que la Escuela de *October* había sido considerada como una biblia, a pesar de su función de reducir cada vez más la importancia de Europa en la definición del arte del siglo XX en beneficio de los Estados Unidos–, escribe su autor: “Planteo que hay particularmente dos estados psíquicos que rigen el surrealismo: por un lado, una fantasía de plenitud maternal que pertenece a un espacio-tiempo previo a Edipo, caracterizado por el aura, anterior a cualquier pérdida o fractura; y por el otro, una fantasía de castigo paternal...”¹⁵.

Tal como pretendíamos poner en evidencia desde el principio, queda, pues, asentada la noción clara de que la influencia insidiosa que Freud –y, en términos más generales, todo el pensamiento psicoanalítico– ejerció en la interpretación estética, fue, prácticamente a lo largo de todo el siglo XX, mucho mayor de lo que muchas veces se piensa.

Y, si es verdad que dicha influencia impregnó muchas de las teorías que fueron elaborándose desde Clive Bell y Roger Fry hasta la actualidad, resulta igualmente evidente que el surrealismo fue el campo por excelencia del espejismo crítico consistente en considerar el psicoanálisis un posible denominador común teórico que, al igual que el marxismo, se volviera capaz de superar la mera interrogación epistemológica sobre las cuestiones propias de su campo –que habrían mantenido centrada su atención dentro de los límites de la investigación sobre los mecanismos psíquicos– para convertirse, en vez de en eso, en un modelo de interpretación

¹⁰ Fuller 1980

¹¹ Krauss (1993) 1997.

¹² Kuspit 1993, p. 53.

¹³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴ Foster (1993) 2008.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.



[FIG. 8] Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*. París, Éditions Jeanne Boucher, 1934, cuaderno 2: Lunes, lámina 4

de la literatura, del arte y del cine y, por consiguiente, de toda la producción de carácter cultural. Y si así sucedió fue porque, antes que todos, los surrealistas –con el propio Breton al frente, como hemos visto– reivindicaron a Freud y, de rebote, el psicoanálisis como ciencia que los acompañaba, aun cuando hubiera entre ambas disensiones interpretativas que iban observándose. Tampoco podía dejar de tener consecuencias el hecho de que la revista *La Révolution Surréaliste*, máximo órgano del movimiento, prepublicara, en su décimo número, un texto de Freud recién traducido. Esta penetración de campo fue, pues, deseada por los surrealistas, que en ella se apoyaban para encontrar un fundamento –más que poético, filosófico y fenomenológico– para sus producciones.

Tampoco estará fuera de lugar referir aquí que, en parte, el alejamiento de Georges Bataille, de Michel Leiris o incluso de Artaud, aunque sus motivaciones iniciales no siempre resultaran claras, pasó por resistencias crecientes ante esa frontera. Como ya se percibe en los primeros números de la revista *Documents*, a partir de 1929 el grupo de Bataille no sentía una simpatía evidente ni por el psicoanálisis ni por Freud, y su lectura interpretativa se decantaba mucho más hacia la vertiente de la antropología y de la etnología, disciplinas a las que, por cierto, muchos de sus miembros aportaron extraordinarias contribuciones. Tras haber intentado demostrar que el surrealismo intentó situarse en una proximidad táctica a Freud, como también a Marx, importa comprender, pues, que dicha posición fue coherente en su capacidad de generar lo que denominaremos, por ahora, un *plano imaginario*.

Con ello me refiero a un campo de figuraciones concretas que debilitó aún más el edificio representativo y sus dispositivos lógicos –ya de por sí conmocionados por las vanguardias–, para dejar que el campo plástico se viera progresivamente invadido por una producción imaginaria poderosa, alejada de premisas de carácter racional y capaz de fijar alguno de los presupuestos a los que Breton y sus compañeros habían llegado, de manera intuitiva o poética, desde muy temprana fecha –aun cuando impulsados inicialmente por la energía nihilista dadaísta, que todavía se deja sentir de manera muy intensa en los textos iniciales del surrealismo–.

Llegados a este punto, convendrá recordar que los primeros números de *La Révolution Surréaliste* –cuya publicación irregular se inició en 1924 y duraría hasta 1929–, si se exceptúa algún que otro dibujo de Masson, de Paul Klee o de De Chirico –estos últimos de características más experimentales–, no contaron con auténticas intervenciones plásticas que puedan reconocerse como pertenecientes al ámbito de una estética surrealista propiamente dicha, coincidente con las teorías elaboradas hasta entonces por los textos más o menos programáticos que sus colaboradores –poetas en su mayoría– iban publicando en sus páginas.

La mayor parte de las ilustraciones publicadas se debían al empleo de la fotografía, e incluso las que servían para ese efecto tenían muchas más veces su origen en la feliz casualidad del hallazgo de una imagen (cómica, extraña o sorprendente) que en la presencia clara de una actitud surrealista que rigiera su ejecución, como sí aconteció, pocos años después, por obra de Man Ray, de Maurice Tabard y de muchos otros. Con todo, Picasso –a quien Breton admiraba muchísimo– ocupó un lugar destacado, al ver reproducidas repetidamente sus obras.



[FIG. 9] Eugène Atget, *Tienda, Avenue des Gobelins*, 1925. Gelatina de plata, 21 x 16,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York

El hecho es, sin embargo, que solo en 1925 André Breton empezaría a publicar, en números anuales, su ensayo crucial sobre *El surrealismo y la pintura*, que solo en 1929 la NRF publicaría como libro ilustrado. Ahora bien: si miramos con atención, veremos que hasta entonces no existía realmente una idea de lo que era una pintura surrealista; pintura que, incluso en el ensayo de Breton, aparece solo sugerida como una forma por venir.

Y es que el surrealismo había sido, hasta 1925, y pese a las muy pioneras obras de De Chirico –que fue para todos aquellos artistas como un faro, ya que anticipó, en sus enigmáticas formas, mucho de lo que constituiría el futuro *imaginario surrealista*–, un terreno, como hemos visto, fundamentalmente ocupado por la literatura y, aún más que por la literatura, por una teoría de la literatura.

Robert Desnos, Aragon, Éluard, el propio Breton, pero también Jacques Vaché o Georges Ribemont-Dessaignes –por nombrar tan solo a unos pocos poetas inicialmente relacionados con el grupo–, vacilaban igualmente a la hora de definir lo que podría ser una auténtica literatura surrealista, y –seguramente no por casualidad– la revista que los representaba incluía una sección titulada “Textos surrealistas”, particularización con la que asumían que no era este su campo exclusivo.

Sin embargo, en el número 4 de *La Révolution Surréaliste*, de 1925, dos notas de De Chirico anunciaban ya un poco de lo que podría (o hasta debería) ser esa nueva *estética por venir*. Escribía en él el artista italiano (quien, en 1929 y en el último número de tan célebre revista, sería estigmatizado como traidor por un joven y airado Raymond Quéneau, antes incluso de serlo por Breton): “Es preciso, sobre todo, desembarazar el arte de todo lo conocido que contiene hasta el presente: todo tema, toda idea, todo pensamiento, todo símbolo, han de ser apartados”¹⁶. Y, esclareciendo aún más su proclamación: “Es preciso que el pensamiento se desprenda hasta tal punto de todo lo que se llama la lógica y el sentido; que se aleje hasta tal punto de todas las trabas humanas, que las cosas se le aparezcan bajo un aspecto nuevo, como iluminadas por una constelación brillante por vez primera”¹⁷.

De Chirico podía, en efecto, hablar libremente sobre este tema. A fin de cuentas, si había alguien capaz –por lo menos hasta aquella fecha– de inventar un campo plástico en el que se verificaba la posibilidad práctica de su incitación, proclamada en estos dos fragmentos, y cuyas imágenes se abismaban en un onirismo que anticipaba todas las elucubraciones del manifiesto de Breton, influyendo así en la mayoría de sus compañeros más jóvenes –de Ernst a Tanguy, o después a Dalí–; si había alguien capaz de ello, era precisamente De Chirico.

Por lo menos desde 1916, su pintura pugnaba, en el plano de sus representaciones, con esos escenarios turbadores en los que las plazas vacías de una Florencia opiácea se impregnaban

¹⁶ Traducido literalmente del original francés de De Chirico consultado en: <http://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-4.pdf> (p. 23). [N. del T.].

¹⁷ *Ibid.*



[FIG. 10] Alberto Giacometti, *Bola suspendida*, 1930-1931 (versión de 1965). Yeso, metal y cordel, 60,6 x 35,6 x 36,1 cm. Fondation Alberto et Anette Giacometti, París

de un clima de misterio y de enigma que ni siquiera en el simbolismo más extremo encontraba semejanzas y continuidades (a pesar de ser ese su antecedente más probable). Lo cierto es que ni en los textos de Breton publicados hasta entonces, y ni siquiera en su primer *Manifesto*, aparece proceso, imagen o ejemplo alguno de lo que podría ser una pintura surrealista, aun cuando, ya tardíamente –y antes de denunciar al artista italiano como disidente, expulsándolo del campo que dirigía como un déspota–, Breton había reconocido la importancia suprema de su obra.

El hecho, sin embargo, es que hoy comprobamos que la supervivencia del surrealismo, desde el punto de vista histórico, quedó a deber incomparablemente más a la pintura que a cualquier otro modo de expresión. Hoy podemos afirmar, por lo tanto, y con un relativo margen de seguridad, que el surrealismo fue, en su esencia, un movimiento plástico, aun cuando su esplendor poético de los primeros años lo situaba, fundamentalmente, en el campo de la literatura, y es precisamente esto lo que permite comprenderlo en una acepción más amplia –más filosófica y programática, por así decirlo– tal y como quería Breton.

Pero si la pintura que le quedó asociada –la de los históricos Miró, Ernst, Masson, Dalí, Man Ray o Magritte (por no referirnos ya a los que aún aparecían casi asociados al dadaísmo, como Duchamp o Picabia), hasta la de quienes se le fueron agregando después por el camino hasta la segunda y tercera generación, como Wilfredo Lam, Frida Kahlo o Cornell– hubiera sido puramente consecuente, en lo esencial de su expresión, con las teorías elaboradas por Breton y por algunos de los textos producidos en el seno del grupo, ese campo plástico –es decir, ese dominio de abundante producción que fue, al mismo tiempo, pictórico, escultórico (sobre todo en el caso de Giacometti), fotográfico y cinematográfico– habría quedado comprometido para siempre con un sentido de ilustración y de imagen literaria, lo que, en la práctica, no sucedió.

Y si eso no sucedió fue, seguramente, porque, en gran medida, el surrealismo pictórico trascendió ampliamente las teorías que lo configuraban y adquirió una densidad visual y temática e incluso una independencia formal y experimental –que repercutió largamente durante casi todo el siglo XX (como, por lo demás, Foster es el primero en reconocer)– que ninguna teoría, anterior o posterior, llegó, de hecho, a definir. Muy al contrario, tal vez pudiéramos afirmar, sin faltar a la verdad histórica, que el surrealismo plástico, y especialmente en su dimensión pictórica y fotográfica, generó un campo de producción imaginaria –lo que antes llamé un *plano imaginario*–, extensivo también al cine de Buñuel y después al de Hitchcock; campo que esas teorías acabaron ilustrando, invirtiendo el sentido original de las cosas.

Esto significa que las teorías de Breton y de sus compañeros nos resultan mucho más comprensibles, e incluso pierden su dimensión propiamente esotérica, cuando llegamos a conocer la producción plástica del surrealismo, la cual se nos manifiesta como más transparentemente a través de ellas, mientras que sus textos programáticos, pese a haber aparecido históricamente antes, nos parecen de hecho, con la distancia que da el tiempo, posteriores a dichas imágenes. Y si las teorías de Breton no fueron definitivamente descartadas como esotéricas y relegadas al olvido como una más de las muchas vanguardias históricas fallidas –como acabó



[FIG. 11] André Breton, *Autorretrato: escritura automática*, 1938. Fotomontaje con la actriz Phyllis Haver. The Israel Museum, Jerusalén, The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum

sucediendo con otros movimientos literarios y estéticos menores–, fue seguramente porque las pinturas surrealistas las ratificaron, y porque la mayoría de aquellos artistas estableció un pacto de sangre con el movimiento, también porque percibieron, individual y conjuntamente, que tendrían más visibilidad si seguían asociados, anclando así sus respectivas obras a la que fue quizá la más larga e influyente de las vanguardias históricas que conoció el siglo XX, máxime cuando en su génesis había una dimensión antimoderna más o menos acentuada. En ese plano cabría entender que, al final, la alianza con el psicoanálisis acabaría revelándose táctica, incluso allí donde fallaron otras, como la que Breton quiso establecer con Trotsky.

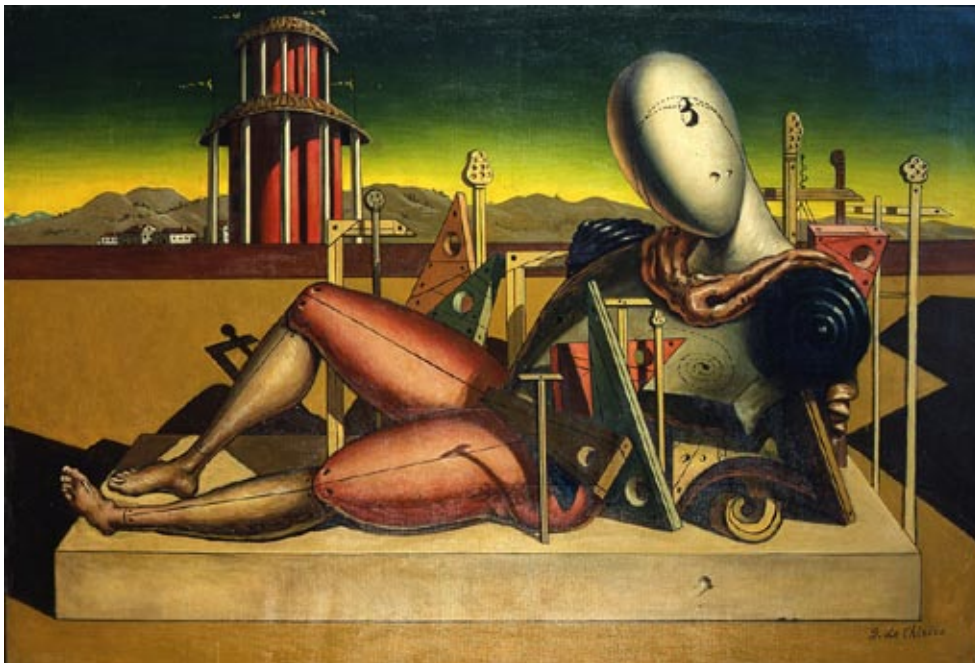
En efecto, y tal como Kuspit ha consignado, nada permitía suponer “que el surrealismo podría aprehender todas las ramificaciones del psicoanálisis mejor que el psicoanálisis mismo”. Fue así como la imagen de lo onírico, del sueño, de lo espiritual, quedó cada vez más ocupada por las imágenes del surrealismo, convirtiéndose este en el *recurso imaginario* por excelencia siempre que se buscaban imágenes para configurar, en el plano de lo visible, el espacio denominado “del inconsciente”.

Pero, así las cosas, la cuestión que planteé al principio puede ahora volver a formularse, y tal vez inevitablemente: ¿Y si –repito–, contrariamente a la teoría freudiana del inconsciente, en la que este aparece como un continente escondido que subyuga, con sus poderosas fuerzas, la frágil barquilla de la conciencia, el inconsciente fuera más bien producción y hechura subjetiva, como Gilles Deleuze y Félix Guattari declararon ya en *El Antiedipo*, de 1972, y reiteraron después en tantas ocasiones? Por ejemplo, Deleuze, en sus *Diálogos*¹⁸, proclama una vez más: “Nosotros decimos lo contrario: el inconsciente, ni lo tenéis, ni lo tendréis jamás, no es un “ello estaba” cuyo sitio debe ocupar el “Yo” (*Je*). Hay que invertir la fórmula freudiana. El inconsciente tenéis que producirlo. El inconsciente no tiene nada que ver con recuerdos reprimidos, ni siquiera con fantasmas. No reproducimos recuerdos de infancia, producimos, con *bloques de infancia* siempre actuales, bloques de devenir-niño. [...] El inconsciente es una sustancia que hay que fabricar, que hay que hacer circular, un espacio social y político que hay que conquistar”¹⁹. Ahora bien: lo cierto es que, si tomamos al pie de la letra –o, por lo menos, con buena voluntad– la radical proclamación deleuziana de la producción de inconsciente –o de un inconsciente por siempre inaprensible y en sí mismo nunca anterior a las formaciones del sujeto y de la conciencia como materia fenomenológica oculta y voraz en su deseo de ahogar la conciencia–, podríamos afirmar tal vez, sin alejarnos de su pensamiento y planteando una hipótesis interesante desde el punto de vista conceptual, que la pintura surrealista fue, esencialmente, una extraordinaria *fábrica de inconsciente* y de imaginario, poderosa productora de inconsciente, engendrada en alguna zona remota de la mente.

Y, de esta forma, las que podríamos designar como las *imágenes mentales* del surrealismo deberían ser nuevamente analizadas, ahora a la luz de una producción sin ningún contenido latente que pudiese explicarlas –una vez descubierto como origen mediante cualquier método

¹⁸ Deleuze y Parnet (1996) 1997.

¹⁹ *Ibid.*, p. 100.



[FIG. 12] Giorgio de Chirico, *Gare Montparnasse (La melancolía de la partida)*, 1914. Óleo sobre lienzo, 140 x 184,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York

interpretativo, como el del psicoanálisis—, como intentaron explicarlas los autores citados; y, al contrario, deberían ser concebidas más bien como vehículos por excelencia, capaces de conseguir solo y cada vez más y más producción de inconsciente. Vistas bajo esta luz, las producciones plásticas del surrealismo adquieren un nuevo —e incluso sorprendente— resplandor. Y ello por dos tipos de razones que vamos a intentar examinar para concluir.

La primera de ellas es que, en gran medida, si dichas imágenes perdieran, en caso de confirmarse esa posibilidad, su soporte conceptual de explicación y de justificación —cómodamente contenido en los dispositivos narrativo-teóricos freudianos y, más extensivamente, psicoanalíticos—, se liberarían de toda explicación razonable y, de ese modo, se reabriría, cual caja de Pandora de las imágenes, lo que podríamos designar irónicamente, recurriendo a una metáfora habitual en derecho, como *el proceso* de su explicación estética e histórica.

Dicho de otra manera, intentando aclarar más el razonamiento: si aquello que las justifica y las representa —aquello que hace que se vuelvan, para nosotros, si no totalmente comprensibles, por lo menos acreditadas y susceptibles de enmarcarse en una razón cualquiera— no es, o deja de ser —como se volvió casi de obligado cumplimiento concluir, y como fueron, de hecho, concluyendo y afianzando todos los historiadores y críticos que he ido citando—, la supuesta ilustración de estados oníricos directamente originados en el inconsciente —legitimados, por lo tanto, como expresión visible de sus fuerzas y pulsiones, y por la existencia de este como su origen putativo, y que hallan en las teorías freudianas su explicación plausible y, como tal, la posibilidad de su normalización discursiva—, entonces, ¿qué representan efectivamente? ¿Y cuál sería, pues, su verdadero origen? ¿De dónde nos llegarían, y qué otros estados mentales podrían llegar a representar? ¿Dónde se originaron, y por qué razones? ¿Qué otras imágenes anteriores del arte intentaron de alguna manera prolongar?

Con todo, no podemos plantear esta cuestión, ni ninguna de las que parecen venir unidas a ella en cascada, sin que un estremecimiento nos recorra, ya que, en ese caso, todas esas imágenes —que fueron innumerables entre los años veinte y los años sesenta del siglo XX, cuando el movimiento fue cada vez más desintegrándose y cediendo espacio en el ámbito artístico— perderían su sustentación consagrada en un lugar más o menos admitido en el campo de la crítica y de la historia del arte y de la cultura, y exigirían de nosotros los términos de una nueva explicación, de nuevas teorías capaces de reinsertarlas en una perspectiva histórica y crítica capaz de hacérselas nuevamente inteligibles como formas culturales e históricas, ya que sin ella parecerían huérfanas.

La segunda de las razones es que, contempladas dichas imágenes bajo esta luz, su consideración como procedentes de una producción onírica resultaría excesiva: ya no podría, en efecto, ser representativa —por lo menos de cerca— de las imágenes de las que realmente están hechos los sueños, y en ese caso poco sabemos de estos. Ni un surrealista sueña así.

Dicho de otra manera: o ellas no se corresponden, en efecto, con la posibilidad de hacer visibles las imágenes propias del sueño y, en términos más generales, de la producción elaborada



[FIG. 13] Fotograma de la película *Recuerda*, de Alfred Hitchcock, 1945, con decorados de Salvador Dalí

fuera del ámbito de la conciencia –y, como tales, representan solo la capacidad ilimitada de lo que he llamado *producción de imaginario* y, más en general, de la imaginación–, y en ese caso solo serían fruto de elaboraciones cuya razón de ser aún está por percibir –como también nuestros sueños serían, a fin de cuentas, mucho más sencillos desde el punto de vista de su capacidad de imaginar–, o entonces, si son representaciones de estados imaginarios en devenir, habría que preguntarse qué espacio corresponde realmente a la imaginación y a lo imaginario en el campo de la producción artística, y qué actualidad podrá tener dicha imaginación también hoy en día.

Dejando en suspenso estas cuestiones, a las que, de momento, resulta difícil responder, podremos aun así sugerir, bajo la enigmática luz que semejante sospecha deja al ser levantada, que el sueño podrá muy bien haber sido, efectivamente, la metáfora por excelencia de lo que, en ese caso, podríamos designar con mayor propiedad como *la invención surrealista*.

Y entonces podríamos, en consecuencia, afirmar además que, como tal, el sueño sirvió para generar un campo inaprensible, en sí mismo, por cualquier juicio (un poco a imagen del *Sturm und Drang* romántico) –ya que nadie, en definitiva, podría comprobarlo–, que debe su consistencia improbable, aun cuando cada vez más reforzada, a una serie de realizaciones plásticas extraordinarias: las que van desde el paisajismo abstracto y solar de Miró –al que Breton llamaba “el más surrealista de todos nosotros”– hasta las visiones fantasmáticas de un continente salvaje de Max Ernst; de las convulsiones febriles de la carne en el estremecimiento del deseo de Masson, a los delirios paranoides de Dalí; de las enigmáticas visiones opiáceas de ciudades fantasma de De Chirico a las paradojicidades irónicas entre imágenes y títulos de Magritte; o de las voluptuosas visiones de cuerpos sugeridos por el deseo voyerista de Man Ray a las perversas contorsiones de los cuerpos fragmentados por un sadismo cruel de las muñecas de Hans Bellmer. Según esta línea de reflexión, las imágenes que sustentaron el arte surrealista y su invención, dando cuerpo a lo que de otro modo no lo tendría, y proyectando incluso en continuidades inesperadas su herencia posterior –de Pollock a Cornell, o de Matta a Frida Kahlo–, habían supuesto la existencia de aquello que no era susceptible de comprobación.

Es decir que, al representar lo que designaban como originario en el espacio onírico –ya fuera este el del sueño o el del inconsciente–, convencían a su público incrédulo o espantado –y con ello las teorías psicoanalíticas saldaban, en forma de explicación protocientífica, el pago de lo que de ellas habían recibido en concepto de ilustración– de que este soñaba así. De que sus atormentados espacios inconscientes crecían en la misma proporción que aquellas fantasmagorías que, a su manera, eran portadoras de algunas cosas del mismo orden que, todavía en el siglo anterior, se veía sustentado por la presencia de criaturas extraordinarias en los circos, desde la mujer barbuda hasta el hombre elefante. Arrasaban así con el orden lógico y, por la brecha anteriormente abierta por los arietes dadaístas en las paredes antaño sólidas de la institución artística, hacían penetrar una parada de *freaks*, apoyados en la verosimilitud –siempre pendiente de comprobación– de ser visiones exactas de un *lado de allá* de la conciencia.



[FIG. 14] Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Colección privada en préstamo en el Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

Pero lo cierto es que hacían penetrar a esas figuras en un contexto que no era exactamente popular. Los surrealistas, cultos, capaces de dominar con precisión quirúrgica la materia de la literatura y del arte (en *La Révolution Surréaliste* existe, además, un curioso texto de Desnos sobre De Chirico, en el que destaca su maestría técnica, más allá de su capacidad de invención) y, además de ello, de denunciar las fragilidades de los escritores y poetas contemporáneos suyos, hicieron desfilar sus feroces imágenes ante gente que entendía la violencia subversiva de estas, aun cuando no comprendiera qué las motivaba efectivamente y hasta dónde podrían llevar. La crítica de muchos, empezando por Bataille, se fundamentaba precisamente en la idea de que dicha agresión no salía nunca del ámbito de un arte burgués, envuelto en una seducción paradójica pese a su apariencia turbulenta e incluso, en ocasiones, aparentemente aterradora, seducción que era preciso sustituir por el *bajo materialismo* de otra estética. De ahí nació la escisión.

Para los surrealistas, el sueño –al igual que el inconsciente que este parecía anunciar– actuó, pues, como la más poderosa de las metáforas. Fue su caballo de Troya, y a través de su invocación pudieron encontrar terreno para expandir sus imágenes –en la pintura, en el cine, en la fotografía–, sustentadas en una hipótesis que, aun cuando improbable, tenía cierta consistencia. ¿Cómo se podría probar, efectivamente, que los sueños de Max Ernst no estaban poblados de bosques petrificados, o que Dalí, sumido en el más profundo de los suyos, no veía relojes que se derretían y cuerpos que perdían su forma en una carne esponjosa? Semejante expansión de imágenes –y su creación, sustentada en la fascinante hipótesis de que estas sondeaban las profundidades de la mente– no solo aportaba al surrealismo una diferencia formal, sino que, sobre todo, le permitía surgir como algo que trascendía, con mucho, el puro formalismo y un esteticismo semejante a los demás. Los surrealistas aparecían, pues, como representantes de una nueva figura: la del “explorador humano” del que habló Breton en su *Manifiesto*, cuya misión era mucho más ambiciosa y sagrada que la del arte. Ello les permitía ampliar a lo infinito su territorio de acción y atacar desde fuera a la institución artística.

Pero eso era también lo que les permitía cambiar las funciones del arte, lo que constituía, efectivamente, por un lado una consecuencia certera de la crítica dadaísta al arte burgués (no se olviden los vínculos de Breton con los dadaístas), y, por otro, una táctica que permitía salir del territorio, más o menos delimitado, del arte y de su tradición, para exigir de él otro sentido, bien individual, bien social. Y en ello su actuación fue más allá que la de las demás vanguardias históricas, ya que se dirigía concretamente a la concepción misma del hombre que la literatura y el arte sustentaban hasta entonces, entre el humanismo y el formalismo.

Los surrealistas podían dar a su arte un sentido casi paracientífico en el terreno inexplorado del sueño: un terreno que su arte venía por fin a revelar mediante una cruzada en gran medida antihumanista, aun cuando librada en nombre de un hombre más completo, reivindicando como antecedentes al Bosco o a Füssli, a Blake o a algunos simbolistas –cuyos propósitos habían sido muy distintos, pero que tampoco podían comparecer para contradecirlos–, o tomando a Raymond Roussel como maestro –aunque este no se veía reflejado en sus discípulos ni alcanzaba a entender por qué lo querían tanto, del mismo modo que Freud llegó a



[FIG. 15] René Magritte, *Los amantes*, 1928. Óleo sobre lienzo, 54 x 73,4 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York

rechazar toda relación entre sus propias teorías y las prácticas de ellos, escandalizándose por la visita de Dalí, que lo atemorizó—. En eso basaron, además, lo que podríamos llamar su *dialéctica negativa*: el arte no serviría más a los propósitos de la decoración, de la representación; ni siquiera a los de la invención estética (Breton detestaba a Cézanne). Al contrario, pasaba a configurarse como instrumento de una *razón por venir*—de raíz todavía romántica, en la acepción de Novalis—; de una investigación incesante en busca de una supuesta profundidad del espíritu que había que sondear a través de viajes de la mente, para sacar después a la superficie de la conciencia una especie de revelaciones fragmentarias de un tesoro escondido en el fondo abismal del inconsciente y de los sueños. Los artistas eran los argonautas de esa nueva concepción del espíritu, que se sumergían heroicamente allí donde otros no tenían el valor de descender. De ahí que el psicoanálisis y el pensamiento de Freud les resultaran tan oportunos como compañeros de expedición y como propaganda.

El arte surrealista, que inventó y representó monstruos, tritones, sirenas y bosques encantados, deseos inconfesados e imaginaciones ardientes, figuras jamás vistas e imágenes sorprendentes, recuperó la posibilidad de volver a poner en circulación—en un mundo crecientemente dominado por el racionalismo y el positivismo, por la Revolución Industrial y por la Revolución Científica, por la economía y por la idea de progreso que provocó la Primera Guerra Mundial y la transformación profunda de Europa— las figuras fantasmagóricas que habitaban antaño el mito griego, el cual sirvió para dar consistencia narrativa a la naturaleza incomprensible de la vida, que los oráculos ayudaban a soportar en su absurdidad. Y asignaba a los artistas un papel mucho más heroico y exaltado que el que la sociedad de entonces les otorgaba: quizá por eso su retórica era tan aterradora y amenazaba constantemente el orden establecido. Cabalgando sobre una representación del sueño que trascendía la propia realidad de este, pero que constituía una metáfora poderosa, ya que nada la podía derrocar, el surrealismo produjo, en efecto, un imaginario extraordinario e incomparable, del que sus imágenes dan fe para siempre, y que interrumpe toda la lógica de la influencia de la que normalmente se vale la historia del arte para organizar su narrativa y la explicación de sus ejemplos. Planea, así, por encima del arte o al lado de este, como por fuera de él y como si no le perteneciera, aun cuando solo puede existir sustentado por él. Si el surrealismo necesitó, desde un punto de vista táctico, al psicoanálisis para afirmarse, curiosamente el tiempo invertiría esta relación, ya que el psicoanálisis necesitó después sus imágenes para labrar la suya propia.

Y es que esta incomparable producción de imaginario amplió enormemente el campo del arte y, sobre todo, abrió el camino a la consideración—de ahí en adelante, jamás abandonada— de una nueva función para los artistas.

Bajo este aspecto, el surrealismo cumplió los designios de una dialéctica de lo negativo como ningún otro movimiento artístico del siglo XX. Y quizá sus sueños hayan sido, más bien, la pesadilla más convulsiva por la que el arte ha atravesado en toda su historia: una pesadilla de la que acaso aún no nos hemos despertado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Breton 1929

André Bretón: *Manifeste du Surréalisme suivi de Poisson soluble*. París, KRA, 1929. [Versión española citada: André Breton: *Manifestos del surrealismo*. [Aldo Pellegrini (trad., pról. y notas) Buenos Aires, Editorial Argonauta].

Breton 1941

André Breton: *Génesis y perspectiva artísticas del surrealismo* (1941). En André Breton: *Antología (1913-1966)*, [Marguerite Bonnet (sel. y pról.) y Tomás Segovia (trad.)]. México, Siglo XXI Editores.

Breton (1973) 1977

André Breton: *Entretiens (1913-1952). Nouvelle édition revue et corrigée, col. Idées*. París, Gallimard, 1973. [Versión española citada: André Breton: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. [Jordi Marfà (trad.)]. Barcelona, Barral Editores, 1977].

De Chirico

Traducido literalmente del original francés de De Chirico consultado en: <http://inventin.lautre.net/livres/La-revolutionsurrealiste-4.pdf>.

Deleuze y Parnet (1996) 1997

Gilles Deleuze y Claire Parnet: *Diálogos*. París, Flammarion, 1996. [Versión española citada: *Diálogos* [José Vázquez Pérez (trad.)]. Valencia, Pre-Textos, 1997].

Foster (1993) 2008

Hal Foster: *Compulsive Beauty*. Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 1993. [Versión española citada: *Belleza compulsiva*. [Tamara Stuby (trad.)]. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008].

Freud (1953-1974) 1915

Sigmund Freud: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 vols. London, Hogarth Press, 1953-1974, vol. 14, p. 166. [Versión española citada: Sigmund Freud: *Lo inconsciente*, 1915. Ed. electrónica en [www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS](http://www.philosophia.cl/Escuela%20de%20Filosofia%20Universidad%20ARCIS): <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1915%20Lo%20inconsciente.pdf>, p. 2, Ibdirecurso consultado el 15-11-2013].

Freud (1953-1974) 1987

Sigmund Freud: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 vols. London, Hogarth Press, 1953-1974, vol. 12, p. 260. [Versión española citada: Sigmund Freud: *Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis*. En Sigmund Freud: *El malestar en la cultura y otros ensayos* [Ramón Rey Ardid y Luis López Ballesteros y de Torres (trads.)]. Alianza Editorial, Madrid, 1987].

Fuller 1980

Peter Fuller: *Art and Psychoanalysis*. Londres, Writers and Readers, 1980.

Krauss (1993) 1997

Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993. [Existe versión española: *El inconsciente óptico*. [J. Miguel Esteban Cloquell (trad.)]. Madrid, Tecnos, 1997].

Kuspit 1993

Donald Kuspit: *Signs Of Psyche in Modern and Post-Modern Art*. Cambridge, Massachusetts, Cambridge University Press, 1993, p. 34. [Versión española citada: *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid, Akal].

Sawin 1995

Martica Sawin: *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995.

Waldman 1988

Diane Waldman: *Willem De Kooning*. Nueva York, Abrams, 1988.



[FIG. 16] Fernando Lemos, *Autorretrato*, 1949



CONGRESO INTERNACIONAL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO 8-9 OCTUBRE 2013

Sueños paralelos

Fernando Castro Borrego

PROFESOR HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen



[FIG. 1] Óscar Domínguez

Hay tantos modos de soñar como de vivir. La actividad onírica de Óscar Domínguez [FIG. 1] y Juan Ismael [FIG. 2] siguió rumbos paralelos. Afirmaba Thomas de Quincey, el autor de las *Memorias de un opiómano inglés*, que “quien habla de bueyes sueña con bueyes”. Hay un principio ontológico irreductible. Domínguez llevó una vida tormentosa en la que los episodios de violencia fueron recurrentes. Así pues, no es de extrañar que la imaginería de sus sueños respondiera a dicha inclinación vesánica y atormentada. Siendo Juan Ismael un ser espiritual, seráfico, tampoco debe sorprender que soñara con ángeles. No hay, por consiguiente, un único modo surrealista de soñar.



[FIG. 1] Juan Ismael

Hagamos una breve introducción biográfica. Uno pasó la mayor parte de su agitada existencia en París, el otro en Canarias y en Madrid. Nacieron en las Islas Canarias: Óscar Domínguez en 1906 en La Laguna, isla de Tenerife. La información que tenemos de la infancia de Juan Ismael es confusa. Decía que había nacido en el pueblo La Oliva, isla de Fuerteventura; aunque los datos documentales dicen que fue en Santa Cruz de Tenerife donde vio la luz, en 1907. Siendo un ser desarraigado, estos datos no tenían importancia para él. Venía de otro mundo.



[FIG. 3] Óscar Domínguez, *Recuerdo de París*, 1932. Óleo sobre tabla, 38 x 46 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Domínguez viajó muy joven a París, adonde fue enviado por su padre, según cuenta la leyenda, para hacerse cargo de la exportación de frutos de las fincas de la familia. Juan Ismael era de origen humilde: ejerció distintos oficios entre los cuales cabe mencionar, por su trascendencia ulterior, el de retocador de fotografías en el estudio de un fotógrafo alemán que vivía en Las Palmas y que le inició en la masonería. Desde muy jóvenes ambos se interesaron por el surrealismo y por la poesía, influidos por Dalí y Max Ernst. Domínguez escribió poesía, aunque no se presentaba como poeta. En 1947 publicó su único libro, *Les Deux qui se croisent*, y llenó con poemas muchas servilletas de los bares de París. Juan Ismael era poeta además de pintor, y publicó varios libros de poesía, entre los que cabe destacar, *El aire que me ciñe*, *Interino sitio* y la antología *Dado de lado*.

Óscar Domínguez no hablaba nunca de Juan Ismael. Según este, se conocieron cuando aquel volvió de París para hacer el servicio militar. Aparte de su amor a la poesía y al surrealismo ambos fueron mujeriegos y dipsómanos. Sendas aficiones al alcohol y las mujeres fueron cultivadas por Ismael en secreto; y por Domínguez, de un modo excesivo y exhibicionista. Había entre ellos diferencias ideológicas insoslayables: Domínguez fue un hombre de izquierdas, próximo al partido comunista por su amistad con Paul Éluard, mientras que Juan Ismael rechazó, por su tendencia espiritualista, la parte más brutal de la escatología de este movimiento así como el compromiso político revolucionario. No es casual por ello que en la Exposición Internacional de Surrealismo celebrada en Tenerife en 1935, Juan Ismael no figurara entre los participantes.

1. INTRODUCCIÓN A LA ICONOGRAFÍA ONÍRICA DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Podemos decir que toda la obra de su etapa surrealista responde a los principios del onirismo surrealista. El mundo de los sueños halló en su pintura una formalización alegórica de gran complejidad y variedad. Sus imágenes proceden de tres fuentes principales: la doctrina surrealista (plasmada en los manifiestos y en la poesía), las vivencias personales y el trasfondo mítico. Las imágenes de contenido autobiográfico se funden a menudo con las que remiten a un plano mítico. Las piezas arqueológicas que coleccionaba su padre despertaron en su imaginación infantil interrogaciones inquietantes sobre aquel pueblo que habitó en las Islas Canarias antes de la llegada de los españoles.

Las imágenes que manifiestan el funcionamiento de la vida psíquica ostentan, según Jung, una dimensión universal que trasciende el plano autobiográfico. Sin embargo, creo que de ningún modo se puede subestimar la influencia de la iconografía freudiana en la conformación del imaginario simbólico de Óscar Domínguez. Antes de que entrara en contacto con el grupo surrealista, la huella de Freud está presente en su pintura, como queda patente en un cuadro de 1932, *Recuerdo de París* [FIG. 3] donde vemos un paisaje urbano en el que proliferan, tanto en el subsuelo como en la superficie, las escaleras de caracol, símbolo que para Freud remitía al acto sexual. Junto a esta imagen de *Eros* aparece una imagen de *Thanatos*: el escorpión que se



[FIG. 4] Óscar Domínguez,
*Mariposas perdidas en la
montaña*, 1934. Óleo sobre lienzo,
61 x 46 cm. Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

arrastra por las cavidades subterráneas, clara alusión a la pulsión autodestructiva que le obsesionaba, dando cuenta de ello tanto en su obra pictórica como en la elaboración de sus objetos surrealistas. Lo individual y lo colectivo son planos interconectados. “La investigación psicoanalítica –afirmaba el padre del psicoanálisis– descubre en la vida psíquica del sujeto hechos que nos permiten resolver más de un enigma de la vida colectiva de los seres humanos o, cuanto menos, fijar su verdadera naturaleza”¹. La momificación es un modo de pervivencia que alude a lo que Freud llamaba la “pulsión de muerte”.

¹ Sigmund Freud (1915-1917) 1967, p. 190. Al preguntarse André Breton al comienzo de *Nadja* “Que suis-je?”, no queda claro si su posición es filogenética u ontogenética. Laurent Jenny ha planteado acertadamente el problema: “El surrealismo de Breton no aportó respuesta alguna a esta pregunta, una vez dejando planear la posibilidad enigmática de una forma de inconsciente colectivo, disperso en la realidad, y otras sugiriendo que el criptograma de la realidad era solo la proyección de los inconscientes individuales. Incluso podemos decir que Breton se complació en mantener la ambigüedad entre estas dos hipótesis contradictorias, como si no pudiera renunciar ni a la pasividad de la primera, fiadora de la ‘pureza’ de acceso a la surrealidad (en esto Breton siguió siendo un postsimbolista), ni al freudianismo heterodoxo de la segunda, constituyendo el deseo como demiurgo de los destinos” (Cfr. Jenny 2003, p. 175).

Como es bien sabido, Jung sostenía que el inconsciente es colectivo y no estrictamente personal, a diferencia de lo que Freud postulaba en sus escritos². En la historia del individuo (ontogenia) se reproducen todas las etapas de la historia de la humanidad (filogenia). Jung desarrolló esta teoría que había sido formulada por primera vez por el biólogo Ernst Haeckel a finales del siglo XIX. La idea jungiana de símbolo de transformación ayuda a comprender el significado que ostentan las metamorfosis y transmutaciones en la pintura surrealista. Pero el surrealismo tenía su propia teoría de la imagen onírica. Para Breton el arte se estructura como un lenguaje cifrado donde cada fenómeno es expresión de la vida del espíritu:

¡Si tan solo pudiéramos liberarnos de esos famosos árboles y casas, y volcanes, e imperios...! El secreto del surrealismo reside en el hecho de que estamos convencidos de que existe algo escondido tras ellos. Ahora, solo tenemos que examinar las posibles maneras de suprimir esos árboles para ver que tan solo nos queda una, que a fin de cuentas depende de nuestra capacidad para la alucinación voluntaria³.

Para acceder a este conocimiento Breton acuñó el término de “alucinación voluntaria”, técnica que Óscar Domínguez cultivó en su etapa surrealista y de la que nos dejó algunos ejemplos que comentaré seguidamente.

1.1. LA MONTAÑA: AXIS MUNDI (MARIPOSAS PERDIDAS EN LA MONTAÑA) [FIG. 4]

La imagen de una caja de mariposas disecadas cuelga de la fumarola que emana del cráter de un volcán azul. Esta emanación ostenta el significado de un mensaje oracular. Sabemos que en la colección de su padre había cajas mariposas disecadas procedentes de distintas partes del mundo. Estas se exhibían junto a momias guanches y otros restos arqueológicos de la población aborígen canaria. La asociación de ambas realidades –las mariposas y las momias– origina un desplazamiento simbólico que en su misma enunciación ostenta un valor poético innegable: la mariposa es una momia, o más bien al revés.

Una primera lectura nos lleva a atribuirle a la montaña una significación fálica asociada al recuerdo del padre, cuya muerte reciente tanto le había afectado, transfiriéndole la imagen de aquellos objetos con que lo identificaba en su memoria: cajas de mariposas y momias guanches. Se trata de una sinécdoque cargada de sentido moral. Tal imagen connota el afecto que sentía por su progenitor y el dolor de haberlo perdido. La condición de mujeriego de este, heredada por su hijo, se manifiesta por medio de la presencia de un grupo de muchachas aborígenes, que, arrodilladas al pie de la montaña mítica, dirigen la mirada hacia su cima de donde cuelga como un exvoto la caja de mariposas. La llama encendida que brota de la lámpara que porta una de ellas proclama la perennidad del afecto, rimando con la silueta flamígera del volcán. La asociación de estos elementos simbólicos nos dice que estamos ante una

² Jung 1981.

³ Breton (1929) 1970. Esta interpretación simbólica de la naturaleza, basada en el concepto de alucinación voluntaria, fue formulada por Breton para explicar la carga simbólica que contenían las imágenes pictóricas de Dalí, expuestas por primera vez en París en la muestra individual de la Galerie Goemans, en 1929.



[FIG. 5] Óscar Domínguez,
El drago, 1933. Óleo sobre lienzo,
82 x 61 cm. Colección privada,
Madrid

imagen onírica que remite a la infancia del sujeto: “La representación indirecta –dice Freud–, la sustitución de la idea del sueño por una alusión, una nimiedad o un simbolismo análogo a la comparación es precisamente aquello que diferencia la forma expresiva de los sueños de nuestra ideación despierta⁴.

Al evocar a los muertos, la pintura deviene una forma de nigromancia. La mariposa es una momia; de tal modo que, por medio de un desplazamiento simbólico de la imagen del padre, puede decirse que el objeto de adoración de las mujeres aborígenes situadas al pie de la montaña no sería una caja de mariposas sino los cuerpos momificados de los ancestros que el falo del padre muerto simboliza. A este respecto hay que decir que varias líneas del árbol

genealógico del artista entroncan con los antiguos pobladores de las islas. Su amigo de entonces y compañero de correrías, el crítico Patrick Waldberg, decía que Domínguez era “la prehistoria de Tenerife llevada a París”. Y es verdad que cultivó una leyenda de hombre primitivo, como señaló César González-Ruano, que tuvo ocasión de conocerlo muy bien en el París de la posguerra: “Domínguez era un guanche a quien le habían leído su Lautréamont, su Barbey, su Rimbaud, su Apollinaire, siempre en estado opaco y neblinoso. Vivió una especie de dandismo alegre y negro, un delirio sin interrupción”⁵. Esto le otorgaba prestigio entre los surrealistas, enamorados de la “alta magia” de las culturas primitivas.

La analogía se establece también entre la técnica de momificar (práctica habitual de enterramiento en el pueblo guanche) y la de disecar las mariposas (práctica habitual de conservación en la entomología). El carácter arquetípico de la montaña como *axis mundi* (eje o pilar del mundo) es enfatizado por su forma de poste totémico cuya función garantiza la supervivencia de la tribu en tanto que sostiene la bóveda del cielo. Sabemos que en algunas cosmogonías primitivas las montañas eran contempladas como pilares del cielo. De este modo se pone en relación el mundo de los mortales con el de los inmortales. Pero este monolito no solo impide que el cielo se derrumbe sobre los hombres aplastándolos, sino que también funciona como una escala por la que estos acceden al reino de la inmortalidad. El *axis mundi* asegura de este modo el orden del cosmos.

1.2. EL ÁRBOL ALQUÍMICO (EL DRAGO) [FIG. 5]

En las culturas primitivas el eje del mundo (*axis mundi*) también suele ser representado simbólicamente por la imagen de un árbol. En la vegetación autóctona de Canarias no existe ninguna especie arbórea que ostente un valor simbólico comparable al drago. Sin embargo, no tenemos pruebas de que los guanches, que eran dendólatras, lo venerasen, como sí hacían con las palmeras. El drago pintado por Domínguez tiene, en primera instancia, una significación doble: como Árbol de la Vida y como *axis mundi*.

Lo que vemos en primer término es un drago gigantesco que crece solitario sobre un río de lava líquida. El carácter axial de su poderoso tronco divide en dos mitades el espacio de la composición: a la izquierda vemos una vértebra de gran tamaño (cóxis) que tiene la forma de un abrelatas y que parece cumplir la función de levantar la superficie de las aguas. A la derecha vemos un piano de cola que, cual si fuese una góndola funeraria, flota a la deriva sobre un río de lava. Este instrumento musical alude a su amor por Roma, una pianista polaca que fue su amante durante aquellos años. Junto al piano se divisa la imagen doble de unas piernas de mujer cuyos muslos rodean la pata barnizada del instrumento. Enlazado al muslo de la mujer, el piano deviene una máquina del deseo, perdiendo así la música que este produce el valor de una experiencia sublimada. Del tronco del árbol brota un hilo de savia que enlaza con las imágenes del piano y del desnudo femenino, lo cual proclama la relación de la música con la naturaleza. El plano inferior, donde hunde sus raíces el drago, está formado por varias capas

4 Freud (1905) 1987, p. 1077.

5 González-Ruano 1958.

superpuestas. La que está debajo es de color negro y se filtra en gruesos chorros hacia una zona aún más profunda que queda fuera del campo de nuestra visión. Encima de ésta hay otra de color rojo intenso como la sangre, y más arriba, se superpone otra semejante a la lava incandescente, sobre la cual a su vez distinguimos otro fluido de color blancuzco y de textura viscosa que despiden una luz muy intensa. Y, por último, sobre ésta se extiende una vasta superficie cuya tonalidad se va degradando desde un blanco verdoso, en la zona próxima al árbol, hasta un blanco lechoso a medida que se acerca a la línea del horizonte. Las aguas son turbulentas bajo tierra, pero a media que se alejan del tronco del árbol se amansan, evocando un océano sin orillas, profundo y misterioso, de claras connotaciones cósmicas y sobrenaturales. En la parte izquierda divisamos también otra mancha de luz que evoca la imagen de una estrella en el momento de hacer explosión (anticipación de los asteroides que poblarán el cielo de sus paisajes *Cósmicos*). La ola que rompe contra el tronco del drago, a la izquierda, y la columna que sustenta el desnudo femenino, son ambas de color azul oscuro, casi negro. El piano de cola contrasta, por el brillo de su tapa lacada, con la monótona uniformidad de la superficie lechosa de las aguas. En la corriente subacuática de fuego vemos algunas hilillos de sangre que manan del tronco del árbol (la mítica sangre del dragón). El mismo color rojo se encuentra también en las flores que se abren en la copa del drago y en los puntos sanguinolentos adosados al perímetro exterior de la vértebra. El sujeto de la representación simbólica no es cualquier árbol, sino *él* árbol.

No debe extrañar que André Breton le diera a Óscar Domínguez el sobrenombre de “Dragonnier des Canaries” (“El drago de Canarias”). En un texto fechado en 1937 (*Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé*), estableció la identificación simbólica entre el pintor canario y el árbol mítico de las islas: “El árbol inmenso que hunde sus raíces en la prehistoria. [...] Respaldado, a mi entender, con toda su fuerza intacta estas sombras aún vivas entre nosotros que son las de aquellos reyes de la fauna jurásica en los que se encuentran las trazas desde la que podemos escrutar la libido humana”⁶.

La libido humana se escruta desde una plataforma que se asienta no solo sobre la vida del individuo sino de la especie. Domínguez, hombre de la naturaleza, transmitiría en su obra las trazas de esos “reyes de la fauna jurásica”, las cuales arrojan sobre la condición antropológica más conocimiento de lo que la ciencia aporta con sus frías verificaciones e hipótesis. Así es como veía André Breton al artista canario. El significado colectivo y universal del arquetipo prevalece sobre la referencia individual basada en el hecho de que el poeta surrealista le diera al artista canario el nombre de un árbol emblemático de su país natal. Dado que el árbol (drago) es también un animal (dragón), la significación simbólica de este ejemplar de la flora autóctona de las Islas Canarias nos remite a la noción de animal totémico acuñada por Freud. Por otra parte, es significativo el hecho de que el león duerma. Siguiendo la hermenéutica psicoanalítica, dicha imagen simbolizaría el cumplimiento de un deseo en el sueño. Igualmente, un dato revelador es la metamorfosis de la mujer, cuyo cuerpo emerge del cauce de la lava sobre el cual flota el piano de cola.

Pero también se funden en esta alegoría otros dos mitos: el Árbol de la Vida y el Jardín de las Hespérides, huerto donde, como cuenta la leyenda, un árbol de pomos de oro era custodiado por un fiero dragón. En la imagen del drago está contenida la idea del árbol mítico y la del animal que lo custodia. El drago es también el dragón.

Jung advirtió que el dragón o la serpiente representan el numen ctónico del árbol, el cual sería la materialización de la libido que fue en otro tiempo la madre⁷. La presencia del agua remite, según esto, al mito del renacimiento que se da en muchas culturas primitivas, y de la que es un buen ejemplo, como ha señalado Mircea Eliade, el bautismo cristiano. Las imágenes esenciales pertenecen al mundo líquido: lava fluida, magma, leche, semen. Hay distintos grados de fluidez o de densidad. Las raíces del árbol penetran en un lecho nutritivo que implica al mismo tiempo las nociones de nacimiento y renacimiento. Por su parte, el filósofo Gaston Bachelard, aplicando un análisis fenomenológico, propone en su conocido estudio *El agua y los sueños* la identificación entre el agua y la leche nutritiva. Para la imaginación, “todo líquido es agua, toda agua es leche”⁸. En el cuadro de Domínguez la superficie líquida que se extiende bajo el árbol y llega hasta la línea del horizonte, tiene una apariencia lechosa. Estas aguas no son transparentes sino opacas y espesas, como corresponde a una sustancia cargada de nutrientes. La connotación espermatológica, que apunta a la idea de la gestación, tampoco puede ser descartada. A su paso, el río de lava subacuático calienta, en una suerte de cocina del deseo, el genuino alimento de la vida. El “fuego sexualizado” del que hablaba Bachelard es la clave del funcionamiento de este dispositivo simbólico⁹. Estamos ante una imagen doble: del río de lava surge el cuerpo de la mujer, lo que confiere un sentido erótico al paisaje. Aplicando los principios hermenéuticos de la imaginación de la materia enunciados por Bachelard, el significado de este cuadro sería la *cocina del deseo*. La energía sexual generada por el fuego es transmitida por el agua, y, una vez metabolizada la misma en savia nutritiva, asciende por el tronco del árbol calentando la copa donde el león duerme, para manar luego a través de los hilillos que brotan del tronco hacia el desnudo femenino y el piano de cola, que es su destino final. Dicho filamento es una imagen ambivalente: puede ser tanto un cordón umbilical como una eyaculación. La sustancia sexualizada de la vida se derrama así como simiente que fructifica en el arte.

El lado derecho de la representación pertenece al orden de lo femenino; el izquierdo, al masculino. La disposición axial del árbol determina esta separación o quiasmo. La vértebra (coxis) parece cumplir un papel activo como llave del conocimiento: levanta la superficie de las aguas a la vez que con su extremo afilado produce en el tronco del árbol un corte por el que mana abundantemente la savia/sangre, quedando así patente la identificación con el propio artista, que, como sabemos, murió desangrado.

⁷ Jung: “Los símbolos del agua y del árbol, atributos complementarios del símbolo de la ciudad, esa libido anclada en la imago de la madre. (De ahí) que no se tratara de la madre verdadera, sino de la libido del hijo que fue en otro tiempo la madre”. Jung 1981, p. 195.

⁸ Bachelard 1978, p. 179.

⁹ Bachelard 1973, p. 99.

⁶ Breton 1992, p. 1218.

Vemos como la montaña y el árbol están relacionados en la pintura de Domínguez. Tanto la cima de la montaña de donde cuelga la caja de mariposas disecadas, como la copa del drago donde duerme el león solar serían la raíz, el centro del mundo, el *omphalos*¹⁰.

El árbol y la montaña cumplen la misión de conectar la tierra con el cielo, la materia con el espíritu, lo inferior con lo superior. Son eje y columna al mismo tiempo; de ahí su simbolismo cosmológico. Los elementos asociados componen una alegoría que es telúrica y cósmica a la vez; por eso no es descabellado interpretarla también desde las claves simbólicas de la doctrina alquímica. En *La Fabrication de la pierre* de Basile Valentin, uno de los textos fundamentales de la literatura hermética, leído con devoción por los surrealistas y por el propio Domínguez, hallamos una identificación entre el dragón y Mercurio. En la segunda parte de su tratado propone esta definición del proceso alquímico:

Yo soy el dragón enconado, estando presente en todas partes y a vil precio, la cosa sobre la cual reposo y que reposa sobre mí; lo que con diligencia indaga mi agua y mi fuego; destructivo y constructivo; extraerás de mi cuerpo el león rojo y verde si conoces exactamente los cinco sentidos de mi fuego [...]¹¹.

Sobre la copa del drago/dragón duerme el león. Esta relación ilumina el simbolismo alquímico del cuadro de Óscar Domínguez. No podemos asegurar que Domínguez leyera en esa época la descripción del simbolismo mercurial del dragón que se halla en el libro de Basile Valentin, pero quizá sí pudo haber tenido conocimiento del mismo a través de un fragmento de dicho texto citado por Pierre Mabilille, el psiquiatra del grupo surrealista, en su libro *Le Miroir du merveilleux*. Era la época en la que tanto Mabilille como Domínguez cabalgaban sobre la “vague Minotaure”, en expresión afortunada de René Passeron, para referirse al círculo de artistas y escritores que colaboraba en la revista del mismo nombre, dirigida por André Breton y diseñada por Tériade y Albert Skira. Luego, tras la guerra, Domínguez se familiarizó con estas ideas gracias a la amistad que mantuvo con Valentine Penrose, la poetisa que estuvo casada con Sir Roland Penrose, muy aficionada a la literatura esotérica.

1.3. LA CUEVA: ESTRATIGRAFÍA DEL SUEÑO (CUEVA DE GUANCHES) [FIG. 6]

Hemos visto la montaña y el árbol cósmico, símbolos ambos del *axis mundi*. Abordaremos seguidamente la cueva, espacio donde se manifiesta lo numinoso y lo arcaico. Hay un cuadro de Óscar Domínguez donde esta idea encuentra una formalización alegórica como un puente tendido entre dos mundos: el subconsciente y el subterráneo.

El hombre que pesca desnudo sentado de espaldas en lo alto de un acantilado, como el que se alza en la costa volcánica de Guayonge, lanza su caña al vacío. En *Recuerdo de París* vemos

también a un hombre desnudo que se asoma a un precipicio para contemplar algo que está detrás y debajo de la ciudad de París y que constituye el paisaje subterráneo que nosotros contemplamos en primer término, pero que él no puede ver.

La cueva no está deshabitada; en ella se refugian los guanches, como parece sugerir el título de la obra que comentamos. En cada uno de sus estratos hay huellas humanas, sombras, espectros... Las vivencias personales son determinantes en esta construcción alegórica. Para Maud Bonneaud las referencias al paisaje volcánico de Canarias funcionaban en la obra de Domínguez como “geología imaginaria”¹². En la colección de su padre había, como hemos visto, restos arqueológicos. Suponemos que se trataría de vasijas u objetos rituales recogidos en algún yacimiento de la isla, como los que se encontraban en los escarpes del barranco de Guayonge, donde radicaba una de las propiedades agrícolas de la familia. Ha llegado hasta nosotros una fotografía en la que se ve a las hermanas del artista posando en la boca de una de estas cuevas. En efecto, sabemos que en el barranco de Guayonge hubo asentamientos guanches, simples abrigos situados en los imponentes farallones de piedra basáltica que descienden hacia el mar como si fuesen “ríos” de piedra estratificados. Este paisaje pétreo sería evocado por Domínguez en muchos cuadros de su etapa *Cósmica* (véase la forma estereométrica de las coladas que descienden de los alto de las montañas en su cuadro *Recuerdo del futuro*). Tras esta anotación autobiográfica, hay que señalar que la construcción alegórica de dicho paisaje ostenta un significado universal y antropológico. El plano ontogenético (que concierne al individuo) convive con el plano filogenético (que concierne a la especie). Son los caracteres heredados filogenéticamente los que acaban aflorando en la existencia del sujeto. Cabe remontarse a lo más profundo y arcaico, a “los restos de la fauna jurásica”, como señaló Breton, refiriéndose a los cuadros de Domínguez de este periodo. Los protorecueros de la especie nos sitúan en un estadio donde el hombre y el animal aún no se habían diferenciado en la cadena de la evolución. Esta es una de las ilustraciones más fieles de la teoría jungiana de los arquetipos. Según el psiquiatra suizo, la terapia consiste en rehacer ese camino hacia el abismo. La metáfora espeleológica da cuenta de esta inmersión. El útero materno sería la configuración originaria de la vida. La negación o represión de este vínculo es el origen de la neurosis.

La concepción del espacio resulta sorprendente. La bidimensionalidad del mismo es lo primero que destaca. El modo en que las figuras aparecen (en un sentido literal que remite a las apariciones de seres invocados en las sesiones de espiritismo), ordenadas en repisas o anaqueles se asemeja a un escaparate donde se exponen diversos objetos ante la contemplación del posible consumidor. Como afloran del fondo del inconsciente los recuerdos y los deseos, así son exhibidos los objetos de consumo en el escaparate de una tienda. Sobre un fondo negro uniforme se distribuyen una serie de cabezas con rostros amorfos. Lo reprimido retorna, en tanto que se hunde lo indecible, lo innombrable, lo irrepresentable, lo que no tiene rostro. Este planteamiento responde a una economía libidinal que se estructura en el inconsciente como metáfora de un espacio sepultado que pugna por constituirse en lenguaje, aunque nunca lo consigue del todo. Patrick Waldberg dijo de Domínguez que era “un arqueólogo del

10 Juan Eduardo Cirlot cita el siguiente texto de Mircea Eliade: “La cima de la montaña cósmica no solo es el punto más elevado de la tierra, es el ombligo de la tierra, el punto donde dio comienzo la creación”. En Eliade, 1955, p. 316.

11 *Fabrication de la pierre par Basile Valentin*. Cit. por Mabilille 1962, p. 83.

12 Bonneaud 1955.



[FIG. 6] Óscar Domínguez, *Cueva de guanches*, 1935. Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

inconsciente”¹³. Quiere decir esto que el artista explora su mundo interior como si fuese una cueva cuyo fondo es insondable. La excavación arqueológica se erige en paradigma y metáfora tanto para el pintor en su empeño de representar lo irrepresentable, como para el psicoanalista en su tarea de hacer que aflore lo reprimido en el paciente para curarlo. Sigmund Freud ponía como ejemplo los restos de una ciudad como Pompeya en la que los cuerpos de los habitantes, sepultados bajo una capa de cenizas, quedaban como testimonios de la catástrofe ineluctable. Es preciso realizar una excavación meticulosa para llegar a ese estrato en el que la fuerza destructiva del volcán sorprendió los habitantes de la ciudad petrificando sus cuerpos mientras comían, hacían el amor o dormían. Esta relación entre psicoanálisis, arqueología y pintura se da también en *Diario de una excavación urbana*, texto del que es autor Manolo Millares, pintor canario que también estuvo fascinado por la idea de la muerte grabada como huella antropológica en los restos de la cultura de los antiguos pobladores de las islas.

Volvamos al cuadro que comentamos, *Cueva de guanches*. El tiempo no existe en los sueños. A menudo decimos que “algo pasa veloz como en un sueño”. Se funde entonces lo que fuimos, lo que somos y seremos. El yo total sintetizado en una imagen es la suma de todos los yoes de los que una existencia se compone. En el inconsciente, se despliegan como en una cinta de celuloide las imágenes de la infancia y del hombre primitivo, de lo individual, lo colectivo y lo arcaico. Arriba, el yo consciente se manifiesta a la luz el día. Y sin embargo, la claridad es ilusoria. El hombre desnudo que pesca al borde del acantilado es un ser anónimo. No vemos su rostro. No tiene identidad, no ve lo que pesca; es un autómatas.

El contraste entre los dos planos se torna elocuente. Dicho efecto se potencia porque el fondo del cuadro es un telón de color negro-alquitrán donde las imágenes se disponen escalonadamente en estratos. No hay perspectiva. La idea del tiempo congelado es expresada bajo la forma de un diagrama cruciforme: hay un eje vertical formado por unos anaqueles donde las imágenes se distribuyen de arriba abajo, y otro eje horizontal donde éstas se ordenan de acuerdo con una simetría bilateral: a la izquierda los rostros masculinos; a la derecha, los femeninos. Aquellos miran al espectador y parece que pugnan por salir de la cueva; estos se hunden hacia la zona más profunda de la misma. Unos afloran, otros se abisman. En el eje vertical se advierte una diferencia significativa de nitidez en el tratamiento de las figuras, que revela una mayor difuminación de los contornos a medida que estas figuras se alejan. Los rostros tienen rasgos difusos para expresar así la idea de lo originario magmático. La carne amorfa carece de rasgos precisos; su carnación es sanguinolenta y tumefacta. No hay sujeto ni identidad. El carácter prenatal de las escenas representadas se corresponde con el espacio donde se manifiestan, estableciéndose de este modo una analogía entre la gruta y la cavidad vaginal como útero materno¹⁴. En el número 3-4 de la revista *Minotaure*, Tristan Tzara abogaba

¹³ Waldberg 1976, p. 332.

¹⁴ La relación entre lo prenatal, lo freudiano y lo subterráneo en esta obra fue señalada por primera vez por Patrick Waldberg: “Es una pintura monumental con todas las características de lo subterráneo, de lo freudiano, de lo prenatal” (Patrick Waldberg, 1968). “Como sabéis –asevera Freud–, existen seres vivos elementales que no son sino una esferilla de sustancia protoplásmica apenas diferenciada. Estos seres emiten prolongaciones llamadas pseudópodos, en las que irrigan su sustancia vital, pero pueden también retirar estas prolongaciones y enrollarse de nuevo en una bola. Ahora bien, nosotros asimilamos la emisión de prolongaciones a la afluencia de la libido a los objetos, mientras que su masa principal permanece en el yo, y admitimos que

por una arquitectura intrauterina configurada por espirales y formas blandas, cuyos pasillos fuesen como las arterias o los tubos digestivos¹⁵. La luz rojiza que ilumina los cuerpos expuestos en la cueva evoca el color de la carne, tal y como puede contemplarse en una disección anatómica. Las deformaciones anatómicas pertenecen a la esfera de lo monstruoso. Los rostros de los misteriosos habitantes de la cueva conforman una galería de lo grotesco y monstruoso. También pudiera pensarse que dicha deformación es producto de la putrefacción, es decir, del efecto destructivo del tiempo sobre la materia orgánica. La viscosidad de estas formas responde a lo que Bachelard llama “la imaginación mesomorfa” que ostenta una significación inquietante y siniestra: “Los objetos del sueño mesomorfo solo difícilmente toman su forma, y luego la pierden hundiéndose como una pasta”¹⁶. La plasticidad de las imágenes oníricas está presente también en los cuerpos blandos de Dalí, que inspiran a Bachelard para describir esta imagería de lo siniestro y viscoso. A este respecto, no podemos dejar de pensar en la acromegalia que padeció el artista canario, patología de la que debió de tener consciencia mucho antes de que sus síntomas empezasen a manifestarse en su rostro deformándolo hasta el punto de darle un aspecto monstruoso. A partir de los veinte años los huesos del cuerpo dejan de crecer, pero en un enfermo acromegálico siguen haciéndolo. El rostro está sujeto a transformaciones siniestras, que se anticipan a las que veremos después en la pintura de Francis Bacon.

Por último, la diminuta figura del hombre que pesca de espaldas confiere un valor cognitivo a esta alegoría sobre la cueva. El hombre lanza su caña para pescar lo que se mueve bajo las aguas. Juan Eduardo Cirlot señala que en la literatura esotérica, y en los grabados que ilustran estos contenidos oníricos, la imagen del hombre que pesca no es en absoluto trivial; se halla relacionada con el conocimiento:

El acto de pescar, equivale a la extracción del inconsciente de los contenidos profundos, de los tesoros difíciles de obtener de que hablan las leyendas, es decir, de la sabiduría¹⁷.

A este respecto, me gustaría llamar la atención sobre el significado cognitivo de esta imagen. Fijémonos en la presencia de una llave que reposa en el suelo junto a una caja en cuyo interior parece que brillan escamas de peces. Para elaborar esta microimagen Domínguez pudo inspirarse en la alegoría del juego de llaves que reposan en cajas, que Dalí diseñó como

en circunstancias normales la libido del yo se transforma con facilidad en libido objetiva e inversamente”. Freud (1915-1917) 1967, p. 474.

15 Tzara 1933.

16 “A veces la viscosidad es también el rastro de una fatiga onírica que impide el sueño de avanzar. Vivimos entonces sueños pegajosos en un medio viscoso. El caleidoscopio del sueño está lleno de objetos redondos, lentos. Si pudiéramos estudiar sistemáticamente esos sueños blandos nos llevarían al conocimiento de una imaginación mesomorfa, es decir, de una imaginación intermedia entre la imaginación formal y la imaginación material. Los objetos del sueño mesomorfo solo difícilmente toman su forma y luego la pierden, hundiéndose como una pasta. Al objeto pegajoso, blando, perezoso, fosforescente a veces –y no luminoso– corresponde, según creemos, la densidad ontológica más fuerte de la vida onírica. Esos sueños que son sueños de masa son ya una lucha, ya una derrota para crear, para formar, para deformar, para modelar”. Bachelard, 1978, p. 163. Bachelard trae también a colación una cita de Victor Hugo, poeta apreciado por los surrealistas, y cuyas decalcomanías son uno de los antecedentes de las de Domínguez: “Todo se deforma, hasta lo informe” (*Los trabajadores del mar*). Véanse las páginas que Jean-Paul Sartre le dedica al comentario de la idea de “lo viscoso”, comentario que proclama la relación de amor-odio que el filósofo existencialista sentía hacia el surrealismo y su imagería onírica (Sartre 2005, p. 808).

17 Cirlot 1997, pp. 365 y 366.

frontispicio para el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), de André Breton. Tras la banalidad de la acción se oculta la verdadera tarea del sujeto: la “pesca” en las aguas del *inconsciente*. La presencia de la llave proclama el significado cognitivo de la escena. Al ir depositando en el interior de la caja lo que va pescando, el sujeto durmiente recupera (o pesca) vivencias almacenadas en el fondo del inconsciente. Se deduce, según esto, que el hombre está desnudo y de espaldas porque busca la verdad, en su desnudez originaria y ontológica. Su única posesión es lo que extrae del fondo de océano negro que es el *inconsciente*. La caña apunta a un espacio abisal. La cueva de los sueños es un abismo insondable.

En 1937, dos años después de que Óscar Domínguez pintara *Cueva de guanches*, Sigmund Freud escribió *Construcciones en psicoanálisis*, uno de los textos fundamentales que marca la deriva de su pensamiento hacia la mitología, deriva que años atrás había sido motivo de una agria polémica mantenida con su colega Jung. A partir de este texto iniciará una revisión del papel de los contenidos míticos en la vertebración de la teoría psicoanalítica. Con la lucidez que le caracterizaba expuso en el mismo la relación analógica que existe entre la tarea del psicoanalista y la del arqueólogo. El inconsciente se ofrece como el paisaje de una ciudad sepultada donde los recuerdos reprimidos son como las ruinas:

Así como el arqueólogo construye las paredes del edificio a partir de los cimientos que han permanecido, determina el número y la situación de las columnas a partir de las depresiones en el suelo y reconstruye las decoraciones y pinturas murales partiendo de los restos encontrados en las ruinas, el psicoanalista deduce sus conclusiones de los fragmentos de recuerdos, de las asociaciones y de la conducta del sujeto¹⁸.

La arqueología es una gran metáfora que explica la exploración del psiquismo humano como un descenso a las profundidades de la tierra para hallar los restos de civilizaciones extinguidas. El inconsciente, en tanto que mundo inexplorado, sirve a Freud en su intento de interpretar el contenido de los sueños. Por otra parte, los surrealistas estaban inclinados a aceptar esta explicación dualista *avant la lettre* (mundo y submundo, suelo y subsuelo, consciente y subconsciente). El espacio y el tiempo no constituyen dimensiones separadas. Pero a diferencia de los fragmentos ruinosos exhumados, los recuerdos del *inconsciente* permanecen intactos y vivos; de ahí que éstos en el cuadro de Domínguez adopten la apariencia de una composición de cuerpos blandos que pueden moldearse como si fuesen de arcilla. Es en la plasticidad de los sueños donde se sustenta la tarea analítica. Y ello se debe a que el verdadero contenido de ese paisaje sepultado de la psique son las pulsiones cuya naturaleza dinámica y abierta no admite una definición precisa y acabada. En *Nuevas lecciones de introducción al psicoanálisis*, Freud se refiere a las pulsiones como “seres míticos, grandiosos en su indeterminación”¹⁹. Es un reino intemporal e indestructible el que se ofrece en el cuadro de Óscar Domínguez, iluminado sobre un fondo negro e impenetrable. La negrura de este espacio evoca la del petróleo, sustancia inflamable como el deseo. En alguna ocasión utilizó el artista esta metáfora de un

18 Freud, 1937.

19 Freud: *Nuevas lecciones de introducción al psicoanálisis*.



[FIG. 7] Óscar Domínguez, *Los porrones*, 1935. Óleo sobre lienzo, 114,3 x 83,8 cm. Colección privada

mar de petróleo al que podemos acercar una cerilla para que al arder despliegue un espectáculo grandioso. En la tercera jornada de su poema *Los dos que se cruzan*, Óscar Domínguez escribió lo siguiente: “El agua del mar se había transformado en petróleo/Y un niño jugaba en la playa con una caja de cerillas”. El fondo de la memoria es como un mar de petróleo, quieto, viscoso y profundo. Solo basta una chispa para que se produzca una deflagración poética cuyo efecto es la epifanía de la “belleza convulsiva”. Se trata de una derivación de la estética de lo sublime que los surrealistas llevaron a su paroxismo. El contraste entre la luz y la oscuridad es significativo. Freud se refiere a la tarea del psicoanalista como una iluminación.

I.4. LA FUENTE O LOS VASOS COMUNICANTES (LOS PORRONES) [FIG. 7]

Estamos ante otra alegoría enigmática perteneciente al final de su etapa surrealista, 1937. Una mujer aparece levitando sobre las aguas del océano; su piel está salpicada por una docena de abrelatas; mientras en el cielo divisamos la imagen de dos porrones con cabeza de gallos que vierten agua entre las nubes. Se trata del arquetipo simbólico de la fuente, imagen que ilustra el funcionamiento cíclico de la energía que da origen a la vida en la tierra. La circularidad vertical del agua remite, en el plano meramente físico, a una ley universal: todo lo que sube, baja. Pero la escena contiene también una significación erótica. José Pierre ve en la imagen de la mujer en éxtasis, suspendida en el cielo, una representación alegórica del acto sexual, explicación que confirma el simbolismo fetichista del abrelatas.

Fue André Breton quien en *Nadja* acuñó la metáfora de *Los vasos comunicantes* para dar cuenta de la reciprocidad circular del amor como *perpetuum mobile*. De ser así, Domínguez ilustraría en esta obra una escena de la mencionada novela donde Breton describe su encuentro con Nadja en el Jardín de las Tullerías. Es medianoche; los amantes se sientan en un banco, uno frente a otro, y, mientras contemplan una de las fuentes, se inicia una comunicación telepática entre ambos:

Ante nosotros surge una fuente cuya curva ella parece seguir: “Estos son tus pensamientos y los míos: mira desde donde surgen, hasta donde suben, y cómo es aún más bello cuando caen. Y entonces, tan pronto como han caído, vuelven con la misma fuerza, de nuevo el flujo interrumpido, que cae... y otra, y otra vez, así siempre. Yo respondí: “Pero Nadja, ¡qué extraño! De dónde sacaste esta imagen, que aparece de forma casi idéntica de un libro que no puedes conocer y que yo acabo de leer”²⁰.

El libro al que se refiere Breton es *Tres diálogos de Hylas y Philonous* (1713), del filósofo inglés Berkeley. La contemplación de la fuente sugiere esta idea. En el libro hay una ilustración de los dos amantes ante dicha fuente con un texto en latín que dice lo siguiente: “La misma fuerza que lleva el agua hacia el cielo, hace que esta después caiga sobre la tierra”. Breton, como Berkeley, asume la posición de Philonous (el amante de la mente), para quien la realidad es una

20 André Breton: *Nadja*.

construcción mental, tal y como postula la concepción de la “omnipotencia del sueño”²¹, asumida por los surrealistas. Esta es la idea que desarrollaría Breton en su novela *Los vasos comunicantes*. Se trata de hallar una imagen alegórica que dé cuenta del proceso por el que se produce la comunicación íntima entre los amantes. Debe de haber un flujo que conecta a los seres humanos de forma inconsciente y que explica tanto el amor como la amistad. No sabemos si Domínguez leyó estos dos textos, pero es evidente que cuando entró en el grupo surrealista dicha teoría era uno de los pilares que garantizaban la cohesión del grupo. Si no lo leyó, alguien se lo contó. Tal vez el propio Breton quiso actuar con él como con Nadja, induciendo su imaginación creadora para que realizara plásticamente algunas ideas que le obsesionaban.

A la izquierda vemos un desnudo femenino que levita sobre las aguas, lo que induce a pensar que se trata de un éxtasis amoroso (véase el fenómeno del éxtasis tratado por Salvador Dalí). A la derecha, una pareja de amantes se funden con negras nubes que presagian la tormenta. Encima de ellos, unos porrones-gallos vierten agua a través de un orificio practicado en las formaciones nubosas. Se trata de la “abertura carnal” que José Pierre descubre en las nubes y en los charcos pintados por Domínguez en este cuadro. Salvador Dalí también representó de este modo el paisaje rocoso del Cabo de Creus y Cadaqués. Las connotaciones sexuales de estas rocas agujereadas son inequívocas. Estamos ante la idea surrealista de la naturaleza sexualizada. Por otra parte, según Freud, las jarras, ánforas o porrones, tanto sirven para almacenar el agua como para verterla, constituyendo símbolos visuales de la cavidad vaginal. Sin embargo estas imágenes simbólicas (charcos y vasijas) no tienen un significado unívoco. En los cuadros de Dalí las jarras “exhiben” a menudo una sonrisa: enseñan los dientes como un león; mientras que en Domínguez las vasijas adoptan la forma de gallos. En ambos casos se funden los principios masculino y femenino. Pero volvamos al mecanismo de los vasos comunicantes. El líquido escanciado desde las nubes asciende después, por efecto de la condensación, al punto de partida. El nivel de las aguas se mantiene como en los vasos comunicantes: todo lo que sube baja, y al revés. Podría argumentarse que los dos chorros que manan de las vasijas son descendentes. Pero la circularidad está sugerida sutilmente por el hecho de que las cabezas de sendos porrones, que actúan como vasos o recipientes, se encuentran enfrentadas: una mira hacia arriba y otra hacia abajo. No hacía falta sentarse en un banco del Jardín de las Tullerías –diría Domínguez– para darse cuenta de que este movimiento circular del agua, que simboliza la comunicación amorosa, está en la misma naturaleza. Desde la terraza de su casa de Guayonge, frente al océano Atlántico, pudo verlo muchas veces. El desnudo femenino se agranda al surgir de las aguas, como si fuese una nueva Venus surrealista que representa la alegoría del “amor absoluto”, o Gradiva: “celle qui avance”. Por efecto de la asociación paranoico-crítica, método acuñado por Dalí, el artista canario pudo provocar esta alucinación contemplando la forma de las nubes, tan cambiantes en el cielo de Canarias. Esta imagen alude a un mecanismo de la naturaleza, pero constituye también una alegoría de la cultura: el nacimiento de la diosa cubierta de abrelatas proclama una desmitificación del amor en la era capitalista. El lado trivial de la alegoría forjada por Domínguez, del que da cuenta el título humorístico de

la misma: *Los porrones*, tiende a desidealizar el acto sexual. La mujer aparece en una actitud de éxtasis que recuerda las fotografías de mujeres histéricas que tanto emocionaban a los surrealistas. Una de las grandes aportaciones de Dalí a la teoría surrealista de la imagen fue su interpretación del éxtasis como fenómeno estético²², poniendo en relación las imágenes de mujeres histéricas que pertenecían al ámbito de la psicopatología con aquellos iconos femeninos de la estética *art nouveau* que transmiten una sensualidad enervada y morbosa.

Pero el significado críptico de este cuadro depara más sorpresas. El fragmento de la fuente de Nadja está relacionado, como bien señala Jack J. Spector²³, con la génesis del poema *L’Air de l’eau*, donde Breton habla por primera vez de las playas de arena negra de Tenerife. La relación no es arbitraria, pues este poema lo escribió poco después de que recibiera una carta de Óscar Domínguez invitándole a visitar las Islas Canarias. El poema describe la circulación que se produce entre el aire y el agua. Sabemos que este texto fue inspirado por Jacqueline Lamba, su nueva mujer, de la que estaba muy enamorado y con la que el poeta francés emprendería el viaje a las islas. Gracias a las lecturas de poemas que organizaba el grupo en el café de la Place Blanche, Domínguez debió de haber conocido la escena donde aparecía Jacqueline bañándose. Fue así cómo estableció una relación alegórica entre el baño, la fuente y el paisaje de una playa volcánica de Canarias; de tal modo que el cuadro sería la plasmación del amor ardiente de Breton por su mujer sobre las aguas del océano Atlántico. El mismo título del poema (*El aire del agua*) inspiraría a Domínguez para establecer este nexo: la fuente funciona con la energía del agua del océano que, al condensarse, se eleva formando nubes que vierten en los charcos de la orilla el líquido que acumulan. Esta hipótesis brinda también la clave de la forma de los porrones con cabezas de gallos. En un texto donde Breton explica la génesis del poema *Je vois, j’imagine* se refiere al simbolismo del agua y a crestas de las aves (*huppe*). La imaginación creadora fluía entre los miembros del grupo surrealista como el agua en los vasos comunicantes. Esta es una gran metáfora que designa el horizonte de la utopía surrealista. Pero no es una mera construcción mental, pues responde a lo que Breton llamaba “la gran circulación písiquico-mental” que operaba dentro del grupo²⁴. Vivían juntos. Se veían a diario en las exposiciones. Los poetas leían sus versos en los bares; se emborrachaban juntos; intercambiaban sus amantes; e incluso se suicidaban movidos por la misma sensación de fracaso cuando el barco del amor encallaba en los arrecifes de la realidad. Este flujo de la imaginación se llama surrealismo. Pero volvamos al cuadro de Domínguez que comentamos. La composición de *Los porrones* obedece a una analogía entre la función de las nubes, que condensan el agua, y la de estos objetos de la alfarería popular que sirven de depósitos para almacenar líquido: agua, aceite, vino, etc. Las formas cambiantes de las nubes producen en la imaginación de quien las contempla, o de quien con ellas sueña, la idea de saciar la sed. Las nubes vierten agua, como los porrones, objeto de arcilla que se eleva del suelo como si fuera un globo hidrostático.

22 Salvador Dalí: *Le Phénomène de l’extase*, fotomontaje publicado en *Minotaure*, ns. 3-4, diciembre de 1933, pp. 76 y 77. Véase Lahuerta 2004. Este autor señala como origen de ese motivo iconográfico la película *Éxtasis* de 1933, dirigida por Gustav Machat e interpretada por Hedy Lamar, que entonces se llamaba Hedy Kiesler. La escena más famosa de la película es aquella en que la protagonista se baña desnuda en un estanque.

23 Spector 2003, p. 268.

24 Breton (1941) 1979, p. 109.

21 André Breton tuvo ocasión de conocer por primera vez esta teoría de Berkeley por la cita que de ella hizo Lenin en un libro que se tradujo al francés en 1925: *Materialisme et emperiocriticisme*.



[FIG. 8] Óscar Domínguez, *Désir d'été*, 1934. Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. Colección privada, Suiza



[FIG. 9] Óscar Domínguez, *Recuerdo del futuro*, 1939. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. IODACC

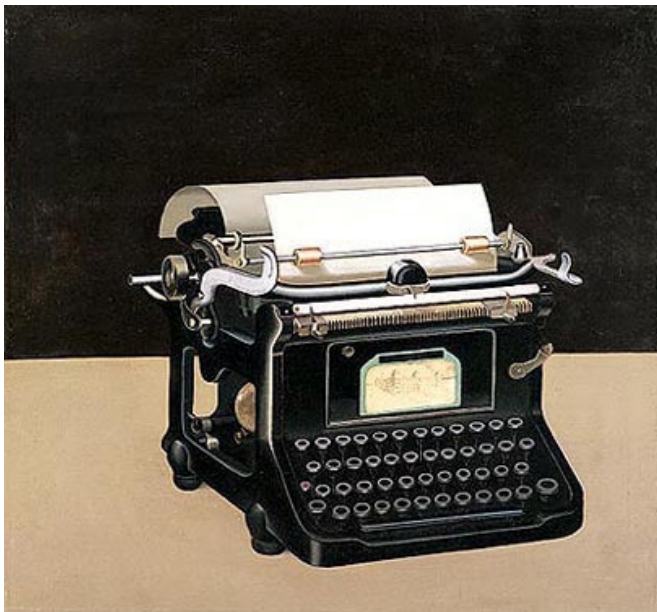


[FIG. 10] Óscar Domínguez, *Recuerdo del futuro*, 1939

Así pues, el origen de esta obra de Óscar Domínguez pudo haber sido la necesidad de elaborar una alegoría sobre el amor y la amistad. Para conseguirlo Breton se inspiró en la mecánica de fluidos. Los vasos comunicantes representan el acto en que dos personas se funden generando entre ellos una corriente de energía que rompe el principio de individuación. Sin el flujo de los vasos comunicantes jamás podríamos superar los límites estrechos de nuestra existencia individual. El indicio de que se trata de un acto amoroso reside, como supo ver José Pierre, en la presencia de los abrelatas que recorren cubriendo de caricias la piel de la mujer. La función de los vasos comunicantes proclama la preeminencia del amor absoluto cuyo caudal, por desgracia, no es eterno. De ahí la presencia de los despertadores. Este es el significado que habría que asignarle a la representación del tiempo que provoca angustia en los amantes, algo a lo que también se refiere José Pierre. En otro cuadro suyo, Domínguez quiso ilustrar esta misma idea: *Désir d'été* [FIG. 8]. En este caso la comunicación de los vasos (o porrones) se produce entre dos amigos. El hecho de que ambos hundan sus manos en una gran vasija alude a la existencia de un fondo común del que surge la corriente que genera la comunicación entre ellos.

1.5. LA MÁQUINA DE ESCRIBIR SOBRE EL ABISMO (RECUERDO DEL FUTURO) [FIGS. 9 Y 10]

La metafísica del deseo se manifiesta en la pintura y la poesía surrealistas por medio de una constelación de imágenes que proclaman el triunfo de la naturaleza sobre la cultura, de lo irracional sobre lo racional, del sueño sobre la realidad. En *Recuerdo del futuro* vemos una avalancha de rocas que se precipita desde lo alto de las montañas. La catástrofe adquiere una dimensión metafísica ineluctable. La naturaleza toma revancha contra el hombre que pretende dominarla. El poder invasor de la selva o la acción devastadora de los volcanes eran percibidos por los surrealistas como fuerzas liberadoras de una energía destinada a sabotear las estructuras de la realidad. En los *Jardines atrapa aviones* de Max Ernst las máquinas varadas en medio de la selva [FIGS. 13 Y 14], exhibiendo sus fuselajes atrapados por voraces plantas carnívoras, constituyen predicciones de la catástrofe que se avecina: pronto desaparecerán estos artefactos bajo la vegetación invasora, no quedando rastro alguno de ellas. Las decalcomanías de Domínguez, definidas como “sueños de tinta” remiten también al mundo de las grutas y de la humedad que avanza y destruye cualquier objeto creado por el hombre. La naturaleza es



[FIG. 11] Konrad Klapheck, *Máquina de escribir*, 1955

una potencia proliferante que lo fagocita todo. Siguiendo una idea de matriz romántica que se materializa en la poética de las ruinas, lo único que perdura es el deseo, o si se quiere, el instinto que mueve el mundo. Esta idea, que tiene un antecedente en el dadaísmo, fue asimilada por los surrealistas, que le imprimieron un sesgo metafísico. André Breton supo verlo así cuando comparó las máquinas eróticas de Francis Picabia con las máquinas de escribir de Óscar Domínguez. La metamorfosis de la máquina de escribir en pulpo (“la machina-pieuvre”) remite a la pasión que sentía Breton por una película titulada *L'Étreinte de la pieuvre*²⁵. Este comentario se halla en uno de sus últimos artículos de crítica de arte, fechado en 1965, donde abordaba la obra de Konrad Klapheck [FIG. 11], un surrealista alemán tardío que durante toda su vida pintó máquinas de funcionamiento sexual cargadas de un sentido del humor corrosivo y mordaz, donde arremetía contra la ideología del progreso y sus artefactos²⁶. Según Breton, el

²⁵ Era un film en quince capítulos, realizado en 1919 por Duke Worne, con Ben Wilson y Neva Gerber como protagonistas. Llegó a las salas francesas en 1921. El anuncio del quinto capítulo aparece reproducido en *Nadja*. Trata de una sociedad secreta cuyas perversas maquinaciones se asemejan al “abrazo de un pulpo”. En el caso de que Domínguez se hubiera inspirado en este motivo, “el recuerdo del futuro” sería una profecía aciaga.

²⁶ Breton 1965, pp. 526-528.



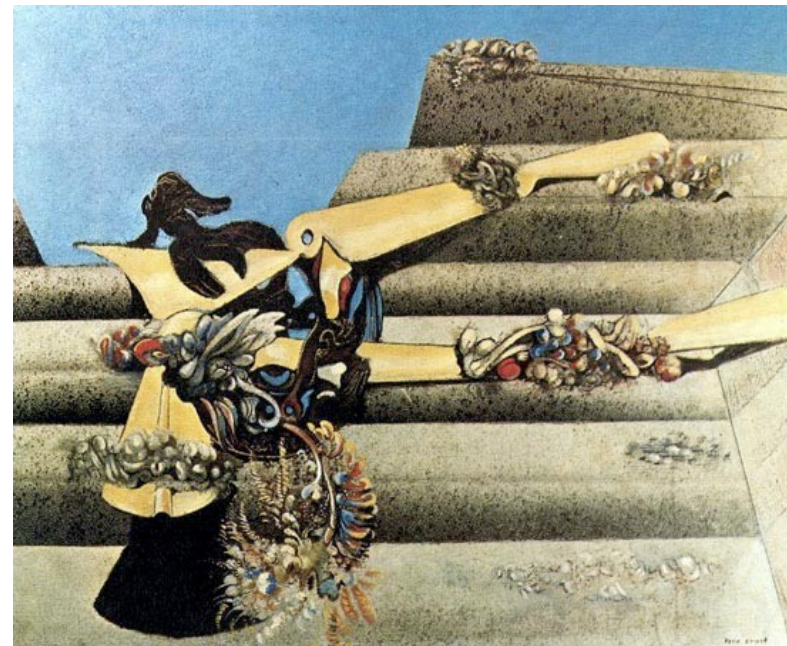
[FIG. 12] Óscar Domínguez, *Máquina de coser electro-sexual*, 1934-1935. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Colección privada



[FIG. 13] Max Ernst, *Jardín atrapa aviones*, 1935. Óleo sobre lienzo, 54 x 64,7 cm. Peggy Guggenheim Foundation, Venecia

origen de esta iconografía se hallaba en Alfred Jarry y su *Surmâle*. La imaginación surrealista encuentra un placer indescriptible en sabotear el mundo de las máquinas. El artista procede como un terrorista que se reclama del poder devastador de la naturaleza. El sabotaje es la forma privilegiada de esta acción poética. Breton recuerda las máquinas de coser de hierro fundido que se movían accionadas por un pesado pedal. Y cita a este respecto un fragmento de *Les Demeures philosophales*, 1930, del alquimista Fulcanelli, texto donde, a modo de jergológico, se hacía mención a una pesada máquina de coser de la marca Singer. Domínguez se inspira en una máquina de coser para representar la función sexual (*Máquina de coser electro-sexual* [FIG. 12]). Pero lo que importa en este artículo de Breton es el comentario a las metamorfosis alegóricas operadas en las máquinas que pintó Óscar Domínguez; y compara la “máquina de escribir-pulpo”, de 1917, imagen ideada por el poeta Jacques Vaché, con aquellas otras cuyas “teclas germinan en una tela de 1939 de Óscar Domínguez”. Breton se refiere, claro está, a *Recuerdo del futuro*, cuadro pintado por Óscar Domínguez en 1939, imagen que –a su juicio– remite también a otro motivo iconográfico: las “bellas estenodactilógrafas cantadas por Apollinaire”²⁷.

27 *Ibid*



[FIG. 14] Max Ernst, *Jardín atrapa aviones*, 1935

En este cuadro que Breton comenta, aunque sin mencionar su título, el objeto no aparece abandonado en medio de la selva, como veíamos en los *Jardines atrapa-aviones* de Max Ernst [FIGS. 13 Y 14] sino en un paisaje rocoso; el sujeto de la destrucción no es la vegetación invasora, sino violentos cataclismos geológicos que han transformado la corteza de la tierra. La cascada de piedra es una fuerza incontenible que fluye como los colores de la paleta. La mano del pintor también se mueve de un modo automático, sin control racional. El sabotaje se produce al saltar las teclas de la máquina de escribir por los aires, en un movimiento que se asemeja al de los tentáculos de un pulpo agitándose antes de atacar. Aunque el motivo es ambivalente, pues cabe interpretar la citada metamorfosis como una germinación maravillosa: las teclas se convierten en flores para proclamar así el triunfo del desinterés sobre la utilidad.



[FIG. 15] Juan Ismael, Colección del Gobierno de Canarias

2. INTRODUCCIÓN AL ENIGMA DE JUAN ISMAEL [FIG. 15]

No menos enigmática que su vida fue su pintura, rica en referencias simbólicas que no cabe adscribir a una única fuente iconográfica. Afirmaba Eduardo Westerdahl que en Juan Ismael “no ha existido otro beneficio ni otra influencia que no fuera la de su segregada personalidad”²⁸.

Así pues, aun cuando la crítica suele encuadrar a este artista en las filas del surrealismo, no fue un surrealista *avant la lettre*. Para ser surrealista, si empleamos el término en un sentido unívoco, le faltaba la delectación en los aspectos materiales y bajos de la existencia. Tampoco le atraía el ejercicio de la provocación y el escándalo. De su obra cabe afirmar que obedecía a la orientación ocultista de la primera fase del movimiento surrealista, la de las mesas giratorias y los *mediums*, siendo ajena por completo a la gravitación ulterior del grupo en torno al pensamiento revolucionario de izquierdas. No descendió, como Domínguez, a las alcantarillas del subconsciente. *El aire que me ciñe*, título de uno de sus libros de poesía, expresa la voluntad de dotar a los cuerpos de un aura inmaterial. Domínguez, obsesionado por una constelación de imágenes de violencia y sexo, de pistolas y putas, fue un pintor de la sangre derramada, como Juan Ismael lo fue del aire que ciñe los cuerpos; pintor no del flujo sanguíneo sino del aliento o *pneuma*. Su apariencia física y su talante espiritual delataban, según Westerdahl, la condición de un ser desencarnado: “fino fantasma de su propios cuadros, inatacable, transparente y alto”²⁹. Esto es evidente en muchos de sus dibujos. Del hueso, no de la carne, surgen las ramificaciones tentaculares y las metamorfosis vegetales que confieren a su pintura un dinamismo inquietante. Juan Ismael ya tenía información sobre el surrealismo gracias a su amistad con dos poetas vinculados a la revista *Gaceta de Arte*, Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo, quienes habían asimilado los principios estéticos del surrealismo francés. Pero no podemos soslayar el hecho de que Ismael nunca estuviese interesado en el automatismo psíquico, de cuyos fundamentos freudianos Domínguez brindó una imaginativa versión en sus decalcomanías.

2.1. LA PINTURA COMO ECTOPLASMA (COMPOSICIÓN SURREALISTA) [FIG. 16]

El mundo de Juan Ismael estaba penetrado de espiritualismo. En un texto póstumo daba el siguiente ejemplo de lo dicho: “debe demostrar [el artista] que el rayo sutil que sale de una nube trae un mensaje metafísico para un determinado espectador de este fenómeno que él solo ve”³⁰. Sus cuadros de la etapa surrealista parecen dictados por una voz que viene del más allá, vestigios de una “vida anterior” que le resulta familiar. La materialización de estos seres se produce como ectoplasma, al modo de las apariciones invocadas en las mesas giratorias. Las imágenes pueden provenir del pasado o proyectarse en el futuro. Contestando a un cuestionario elaborado por Eugenio Padorno, su biógrafo, dice lo siguiente: “Lo que está dentro del marco, ese difícil concepto de lo que llamamos ‘pintura’, debe representar a un ser especial,

²⁸ Westerdahl 1951.

²⁹ Dandín 1947.

³⁰ Juan Ismael 1981.



[FIG. 16] Juan Ismael, *Composición surrealista*

como un ‘aparecido’ del pasado o del futuro, como si latiera en él el pulso de otro mundo, de un planeta con luz que no sabemos dónde nace”³¹. Juan Ismael interiorizó este relato onírico que rompe la cadena del tiempo y su vectorialidad. Y en un texto titulado *Pensamiento pictórico* dijo lo siguiente: “Tenemos que convivir con los seres que crea nuestra imaginación para mantenernos ilusionados permanentemente”³².

Su reinención poética de la isla genera un régimen de imágenes que pertenecen al orden de lo sobrenatural. La isla como espacio poético no implicaba para Juan Ismael la idea de promisión sino de reclusión por una pena inapelable. Este sentimiento irredentista tenía en él una raíz antropológica que le llevó a desarrollar una concepción metafísica de la insularidad. Al adherirse a los principios de la estética surrealista la Caja de Pandora de sus pesadillas se abrió de par en par, dando salida a todos sus fantasmas familiares. Puede decirse que el tema monográfico de su pintura fue el deambular de las ánimas del purgatorio, iconografía esta que expresaba un culto muy arraigado entre las capas populares de la población del Archipiélago (los famosos “cuadros de ánimas” de los que hay abundantes ejemplos en la pintura canaria popular de los siglos XVII y XVIII). En Fuerteventura, isla de sus ancestros, hay algún ejemplo de esta temática de la pintura religiosa destinada a despertar el pavor y la piedad de los fieles ante los castigos que pueden sobrevenirle en el infierno a quien transgrede la ley divina. La temática de Juan Ismael gira en torno a la idea del alma desgajada del cuerpo: las almas en pena que vagan por la isla en espera de una redención imposible. En un poema titulado “Mi fantasma”, dice lo siguiente: “sin saber de mi llanto, de mi herida,/ sé que tengo perdida la partida,/ mi perenne fantasma, fatalmente”.

En su isla no reinaba la felicidad. Desprovistos de carnalidad, sus ángeles son personajes fantasmales sometidos a la tortura de misteriosas e interminables metamorfosis. El origen de esta iconografía se encuentra en un texto de Agustín Espinosa, el “Epílogo en la isla de las maldiciones”, incluido en su novela *Crimen*. Los espectros de los ahogados –“voces impotentes de naufragos”– cobran vida y se pasean entre los vivos con total naturalidad. Lo que el mar trae a la isla son “esos cadáveres que ha tendido la última marea sobre las playas del alba”. En este sentido no es casual que Juan Ismael diseñara en 1935 un boceto para un mural no realizado sobre la isla de San Borondón, obra perdida. La isla levita en el horizonte mantenida por un ángel. El pintor de fantasmas no podía dejar de pintar la aparición de la isla-fantasma, siendo uno de los pocos artistas de la época que atendió al llamamiento que había hecho en 1932 María Rosa Alonso a los poetas para que se ocuparan del mito de San Borondón³³.

La relación alegórica entre el cuerpo y la isla es una constante en toda su obra. Por ello suele haber en sus cuadros un velero con las velas desplegadas, imagen que expresa el anhelo de liberarse de la prisión de la isla, que es, no lo olvidemos, la prisión del cuerpo. La angustia que

³¹ Juan Ismael, respuesta a Eugenio Padorno, en Padorno 1998, p. 203.

³² Juan Ismael 1981.

³³ De esta obra desgraciadamente perdida, *Aparición de la isla de San Borondón*, hay una reproducción fotográfica en Padorno 1995, p. 106.



[FIG. 17] Juan Ismael, *Los habitantes del jardín*

atenaza al habitante de la isla le acompañó siempre: “En mi isla se acaban los caminos –escribe en un poema Juan Ismael–/ ante el profundo mar que la aprisiona/ el hombre que camina hasta la orilla/ por su perdida fe no pisa el agua”³⁴. Esta iconografía del desasosiego da cuenta del sentimiento de la insularidad como destino y condena.

Dos mujeres, una de espaldas y otra de frente, que son la misma, llevan adosados a su cuerpo distintas esferas de relojes. A la derecha vemos una sucesión de puertas y ventanas. Esta imagen puede hacer alusión a un verso suyo: “todo es puerta para todo”. El mundo de las posibilidades se ofrece al sujeto de un modo angustioso. Los vanos aluden a la evasión de este mundo hostil y perecedero. Esta manera de plantear las relaciones espaciales (dentro/fuera) da cuenta de la existencia de posibilidades que no llegan a materializarse nunca, de promesas que no se cumplirán. Lo mismo sucede con la idea del tiempo: las agujas del reloj se paran en una hora fatídica.

Su repertorio iconográfico se compone de motivos polisémicos como las mutilaciones de brazos, la esfera, el peine, el arpa, el reloj, el ancla, la escalera, etc. Las escaleras que en la *Interpretación de los sueños* de Freud son símbolos del acto sexual, en Ismael remiten a la conexión de lo terrenal y lo espiritual. Las escaleras juegan un papel importante en los emblemas alquímicos y representan desde fines de la Edad Antigua los grados o etapas de la transformación. Mircea Eliade señala el significado de la escalera como paso de un mundo a otro; función que en la pintura de Juan Ismael también cumplen vigas o postes que comunican en diagonal el cielo con la tierra y que vienen a ser rampas o pasarelas por las cuales las almas se comunican con el reino celestial.

2.3. LA ISLA DE LOS MUERTOS (LOS HABITANTES DEL JARDÍN) [FIG. 17]

En este cuadro, uno de los más representativos de su periodo surrealista, plantea una visión irónica del mito del Jardín de las Hespérides que había inspirado la visión lisonjera de la naturaleza canaria plasmada por el modernista Néstor de la Torre en sus grandes murales. A la izquierda se divisa un jardín tapiado tras el cual asoman las copas de unos cipreses. Es evidente que se trata de una isla-cementerio. La imagen del ciprés está vinculada, desde la cultura grecolatina, al reino de los muertos. Pero no nos olvidemos que la isla de los Bienaventurados es el lugar donde reposan las almas de los héroes tras la muerte, y por lo tanto contiene una referencia a la vida eterna. Se trata de una versión *subjetiva* del reino de ultratumba. El sujeto se sitúa intramuros, desde el interior de la ciudad de los muertos; a diferencia del famoso cuadro homónimo de Arnold Böcklin, la cabeza seccionada de la mujer alude al amor imposible, mientras la escalera y el bergantín simbolizan el anhelo de libertad de quien se siente prisionero en la cárcel de la isla, que es al mismo tiempo la cárcel del cuerpo y del mundo.

34 Citado en Padorno 1995, p. 11.



[FIG. 18] Juan Ismael, *Sin título*, 1947

2.4. LA VIGA EN EL CIELO (SIN TÍTULO) [FIG. 18]

Esta obra fechada en 1947 tiene un contenido alegórico complejo. Vemos una viga que toma la forma de un largo cuchillo que rasga las nubes, sobre cuyo filo bascula una esfera. En los repertorios de emblemas medievales el significado ascendente de la escalera viene reforzado por la imagen de un ángel que desde su último peldaño parece preparado para emprender el vuelo³⁵. El surrealismo no era para Juan Ismael una escuela de arte de vanguardia, sino una interpretación del mundo fenoménico que negaba la historia y sus determinaciones: “El viejo y eterno árbol del superrealismo –no la escuela o movimiento– jamás podrá agotarse porque sus raíces estarán alimentadas siempre por la tierra más oscura del hombre”³⁶. El significado intemporal del arte constituía para él un axioma irrefutable: “Yo creo que el artista no debe contar con el tiempo, ese tiempo que tanto angustia al hombre de hoy [...], pues debemos pensar que nuestro tiempo es solo una partícula insignificante de eso que se llama eternidad”³⁷.

2.5. LA ISLA COMO ESPACIO DE LA POESÍA (EL POETA EN LA ISLA) [FIG. 19]

Como versión del tema *ut pictura poesis*, Juan Ismael nos dejó el retrato del poeta Ventura Doreste donde su cuerpo se funde con la tierra insular. La efigie del amigo aparece dibujada en un lienzo sostenido por una náyade que surge del fondo del océano. A la derecha vemos cómo brota de las aguas un árbol de cuya copa cuelga un ancla invertida que se clava en el cielo; mientras que otra ancla cumple la función de fijar el árbol a la isla. En la parte derecha una náyade parece dialogar con el poeta mientras su cuerpo se transforma en lira. El retrato se titula *El poeta en la isla* (1951), si bien podría llamarse “la isla como espacio de la poesía”. En esta obra Juan Ismael da cuenta, además, del origen neptuniano y plutoniano del archipiélago. El poeta habita en una roca volcánica que surge del mar. En una de las portadas de la revista *Mensaje*, la que corresponde al número de enero de 1946, representa la isla como un peñasco donde acontecía el “milagro” del acto creativo: un ángel portando una lira sale del marco de un cuadro, sostenido a su vez por una mano misteriosa que emerge, como en el retrato de Ventura Doreste, de las profundidades del océano. Pero hay en esta obra otros elementos iconográficos que merecen ser destacados, a saber, el sujeto retratado dialoga con una mujer, y el poeta nace a la vez de la tierra y del agua. El lienzo en el que se reproduce su perfil se asemeja al sillar de un edificio que está por construir. La parte material y la espiritual quedan reflejadas así en esta definición dualista de la poesía.

A juicio de Eduardo Westerdahl Juan Ismael “mordía su propio desamparo”. La sensación de desamparo y orfandad hicieron mella en su vida. José Corredor-Matheos interpretaba esta poética del infortunio cultivada por el artista como una “expiación, fruto de una sensación de

³⁵ Cirlot 1997, p. 193.

³⁶ Juan Ismael, en el catálogo de la exposición *Juan Ismael y Felo Monzón*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1955.

³⁷ Juan Ismael 1981.



[FIG. 19] Juan Ismael, *El poeta en la isla*, 1951. Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm

culpa y autocastigo”³⁸; lo que de ser cierto habría que atribuirlo a dos acontecimientos traumáticos de su existencia a partir de los cuales fundó su peculiar poética de la adversidad. Estos fueron, como ya hemos visto, el proceso que en la posguerra le fue incoado por su pertenencia a la masonería y el nacimiento de su hija con un mal congénito (síndrome de Down). En su poesía está la clave de esta estética del infortunio: *Interino sitio* y *Dado de lado*, son dos títulos que él mismo eligió para reunir en una antología toda su producción poética. En un poema manuscrito autógrafo, fechado alrededor de 1947, escribía los siguiente: “[...] sin saber de mi llanto, de mi herida,/ sé que tengo perdida la partida,/ mi perenne fantasma, fatalmente”³⁹.

Si bien hizo del infortunio su tema, Juan Ismael no fue un artista de la queja y el desgarramiento perpetuos. No hay acentos expresionistas en su obra. Su mundo era más complejo. La identidad entre vida y obra no adoptó, en su caso, un tono de autoconsolación victimista. Era un melancólico que asumía con indiferencia y distanciamiento las circunstancias no siempre favorables que le deparó el destino. No aullaba, no pregonaba sus desgracias. Todo era discreto, silencioso, secreto, en el “secreto subvertidor” que fue –como lo definiera Eugenio Padorno–; silencio del que siempre hizo gala, no sin cierto narcisismo, cuando se proclamaba perdedor en todas las batallas.

38 Juan Ismael 2007, p. 69.

39 “Mi fantasma”, poema autógrafo de Juan Ismael publicado en Padorno 1998, p. 18. Y en *Amor, verano, amor*, poemario incluido en *Dado de lado*, XXIX, p. 84.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bachelard 1973

Gaston Bachelard: *Psicoanálisis del fuego*. Buenos Aires, Schapire editor, 1973.

Bachelard 1978

Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Bonneaud 1955

Maud Bonneaud: “Óscar Domínguez: taureaux et geologie imaginaire”. En *Bref*, París, Les Éditions du Promeneur, n. 1, 1955. [Traducido en Fernando Castro Borrego (ed.): *Eduardo y Maud Westerdahl: 2 miradas del siglo XX*. [Cat. exp.] Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2005, p. 36].

Breton (1928) 1962

André Breton: *Nadja*, (1928) 1962.

Breton (1929) 1970
 André Breton: "Première exposition Dalí", 1929. En *Pont du jour*, París, 1970, pp. 67-70.

Breton 1992
 André Breton: *Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé*. En *Œuvres complètes*, vol. II. [Marguerite Bonnet (ed.)]. París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

Breton 1965
 André Breton: "Konrad Klaphek". En *Le surréalisme et la peinture. Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965*. París, Gallimard, 1965.

Breton (1941) 1979
 André Breton: "Genèse et perspective artistiques du surréalisme", 1941. En *Le Surréalisme et la peinture*. París, Gallimard, 1979.

Cirlot 1997
 Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997 [Primera edición: Barcelona, Labor, 1969; hay una edición anterior: *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona, Luis Miracle, 1958].

Dandín 1947
 Luis Dandín: "Pintar... y pintar por pintar". En *Revista Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de octubre de 1947.

Eliade 1955
 Mircea Eliade: *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1955.

Freud 1937
 Sigmund Freud: *Construcciones en psicoanálisis*, 1937. En Jorge Alemán (ed.): *Lo real de Freud*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.

Freud (1905) 1987
 Sigmund Freud: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, 1905. Madrid, Biblioteca Nueva, 1987.

Freud (1915-1917) 1967
 Sigmund Freud: *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza, 1967.

González-Ruano 1958
 César González-Ruano: "Dominguez". En *ABC*, Madrid, 7 de enero de 1958.

Jenny 2003
 Laurent Jenny: El fin de la interioridad. *Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Valencia, Frónesis-Cátedra Universitat de València, 2003.

Juan Ismael 1955
 Juan Ismael en *Juan Ismael y Felo Monzón*. [Cat. exp.] Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1955.

Juan Ismael 1981
 Juan Ismael: "Pensamiento pictórico". En *Jornada Literaria*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de septiembre de 1981.

Juan Ismael 2007
 Juan Ismael: *Cartas a José Corredor Matheos*. Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2007.

Jung 1981
 Carl Gustav Jung: *Psicología y simbólica del arquetipo*. Madrid, Paidós, 1981.

Lahuerta 2004
 Juan José Lahuerta: *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*. Madrid, Siruela, 2004.

Mabille 1962
 Pierre Mabille: *Le miroir du merveilleux*. París, Les Éditions du minuit, 1962.

Padorno 1995
 Eugenio Padorno: *Juan Ismael*. Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1995.

Padorno 1998
 Eugenio Padorno, "La pintura poética de la última etapa". En *Juan Ismael (antológica)*. [Cat. exp.] Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998.

Sartre 2005
 Jean-Paul Sartre: *El ser y la nada*. Buenos Aires, Losada, 2005.

Spector 2003
 Jack J. Spector: *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Madrid, Síntesis, 2003.

Tzara 1933
 Tristan Tzara: "D'un certain automatisme du goût". En *Minotaure*, ns. 3-4, diciembre de 1933.

Waldberg 1976
 Patrick Waldberg: *Les demeures d'Hypnos*, París, La Différence, 1976.

Westerdahl 1951
 Eduardo Westerdahl, *LADAC*. [Cat. exp.] Barcelona, Galería Syra, 1951.



CONGRESO INTERNACIONAL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO 8-9 OCTUBRE 2013

André Breton y el objeto soñado

Emmanuel Guigon

CONSERVADOR JEFE Y DIRECTOR DE LOS MUSEOS DE BESANÇON

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen



[FIG. 1] Sabine Weiss, *André Breton, escritor y fundador del surrealismo, en su estudio en París*. Reproducida en *L'Oeil Magazine*, 1955

[FIG. 2] Marcel Marien, *Lo imposible de encontrar*, 1937. Vidrio y plástico, 11 x 27 x 18 cm. Colección Sylvio Perlstein, Amberes



[PÁGINA ANTERIOR, DETALLE] Man Ray, *Regalo*, 1921, réplica de 1972. Hierro y clavos, 17,8 x 9,4 x 12,6 cm. Tate, Londres

ANDRÉ BRETON Y EL OBJETO SOÑADO [FIG. 1]

SURREALISMO

Firmado por Boiffard, Éluard y Vitrac en diciembre de 1924, el “Prefacio” del primer número de *La Révolution Surréaliste* afirma la correlación entre acto y objeto surrealistas [FIG. 2]: “Todo descubrimiento que cambie la naturaleza, el destino de un objeto o de un fenómeno constituye un hecho surrealista”. En esta declaración programática se incluye, además, la fotografía del objeto de Man Ray, *El enigma de Isidore Ducasse* [FIG. 3]. El *Manifiesto del surrealismo* –publicado dos meses antes por André Breton– prestaba especial atención a los objetos cotidianos, desde la segunda frase del texto: “El hombre, ese soñador definitivo, día a día más descontento de su suerte, pasa penosamente revista a los objetos que se ha visto empujado a usar, y que le han sido entregados por su incuria o por su esfuerzo [...]”¹. Suponía que la *surrealidad*, en tanto equivalente de una especie de “realidad absoluta”, podía ampliar nuestra experiencia de los objetos, con el fin de liberar la vida latente en ellos. Así, Breton habla de las palabras cuyo sentido ha olvidado y de la “conciencia poética de los objetos”, una conciencia adquirida solo mediante “el contacto espiritual con ellas, mil veces repetido”. En 1929, “Los objetos inquietantes” es la primera de las doce definiciones del surrealismo en la octavilla que anuncia el número especial de la revista belga *Variétés* [FIG. 4]. El *Diccionario abreviado del surrealismo* de 1938, compuesto de citas recopiladas por André Breton y Paul Éluard, reproduce no menos de cuarenta objetos y define el surrealismo como “antiguo cubierto de estaño anterior a la invención del tenedor”². La supuesta voluntad divulgadora apenas si consigue ocultar la intención de incomodar y desconcertar que alienta en esta obra. El surrealismo, instancia superior de la subjetividad, no ha tardado en apropiarse del objeto. Y de este objeto hace, a su vez, otro objeto que se perpetúa mediante cambios sucesivos.

UN GNOMO DE MADERA

En 1918, el artículo que Breton le dedica a Guillaume Apollinaire confirma la aparición en escena de la problemática del objeto. Breton cita extensamente una novela corta de Paul Morand, *Clarisse ou L'Amitié*. Clarisse colecciona objetos, todo tipo de objetos, desde los más inusuales hasta los clavos o los pomos de las puertas: “pequeños objetos inimaginables, sin edad, objetos nunca soñados, museo de niño salvaje, curiosidad de asilo de alienados, colección de cónsul con anemia tropical...”. Vive rodeada por cientos de objetos destinados a usos muy distintos de los que se les supone: libros-caja, plumieres-catalejo, sillas que se convierten en mesas, mesas que se transforman en biombo... A Breton le gustan estos falsos objetos maquillados o travestidos –“esta burla latente de lo falso...”– que rodean a la bella heroína misteriosa de Paul Morand; le recuerdan las “pinturas idiotas” de *Una temporada en el infierno*.

¹ Breton 1973, p. 37.

² Breton y Éluard 2003.



[FIG. 3] Man Ray, *El enigma de Isidore Ducasse* (1920), reconstruido en 1971. Edición 8/10. Objeto envuelto en fieltro con cuerda, 40,5 x 57,5 x 21,5 cm. National Gallery of Australia, Canberra

Clarisse es la imagen de la mujer moderna, de gustos singulares e inexplicables. En la “Introducción al discurso sobre la poca realidad”³, que arranca de la expresión “sin hilo”, Breton se hace una serie de preguntas sobre el lenguaje: “¿No depende acaso la mediocridad de nuestro universo de nuestro poder de enunciación? [...] ¡Qué me impide alterar el orden de las palabras y así atentar contra la existencia solo aparente de las cosas!” Pero, la “Introducción al discurso sobre la poca realidad” nos interesa ante todo porque, en ella, el autor se propone fabricar y poner en circulación objetos oníricos carentes de utilidad o valor estético. Es, en efecto, en un sueño que nace el primero de todos los objetos surrealistas: “Así fue como, una de estas noches pasadas, durante el sueño, en un mercado al aire libre que estaba cerca de Saint-Malo, di con un libro bastante curioso. El lomo del libro estaba formado por un gnomo cuya larga barba blanca, recortada como la de los asirios, le llegaba a los pies. El espesor de la estatuilla era normal y, aún así, no estorbaba para pasar las páginas del libro, que eran de gruesa lana negra. Yo me había apresurado a adquirirlo y, al despertar, lamenté no tenerlo conmigo”. Y Breton añade: “sería relativamente fácil reconstituirlo. Me gustaría poner en circulación algunos objetos de este tipo, cuyo destino se me antoja especialmente problemático e inquietante”. Breton considera materializar un objeto onírico y alude al mercadillo como lugar propicio para el hallazgo de objetos surrealistas. Dejando a un lado el *readymade* de Marcel Duchamp, este libro de páginas de lana negra y lomo escultural es pionero en el planteamiento de la problemática del *objeto surrealista*. Cabe preguntarse si este barbado gnomo de madera no guardará alguna relación con Freud...

³ Breton 1973.

[FIG. 4] Portada de la revista *Variétés*. Bruselas, junio de 1929



[FIG. 5] Paul Nougé, *Las vendimias del dormir*, procedente de la serie *La subversión de las imágenes*, 1929-1930. Fotografía, gelatina de plata, copia moderna de Marc Trivier a partir de un negativo original 46,2 x 45,9 cm. AML, Archives et Musée de la Littérature, Bruselas

OBJETO ONÍRICO

Freud inicia su artículo “Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños”⁴ describiendo con gracia lo que hacemos antes de acostarnos: nos despojamos de nuestro yo a medida que nos quitamos ropa, gafas y postizos (dentales y capilares), cuyo uso se nos impone en la vigilia para adaptarnos o para disimular nuestras deficiencias. Los objetos de los que el humano se despoja antes de entrar en el sueño son “las prendas abandonadas a lo real como reliquia de los cotidianos”; durante ese tiempo, quedan exentos de sus funciones, listos para introducirse en el ámbito de los sueños. En *El malestar en la cultura*, Freud ofrece una metáfora del inconsciente que podría aplicarse a este esquema cuando se refiere a los capiteles o fustes de columnas incorporados a las construcciones rurales en áreas de yacimientos arqueológicos. Los campesinos se apoderan de ellos para utilizarlos, mostrando una indiferencia insolente respecto de la arquitectura antigua. Es lo que los historiadores de arte y los arqueólogos denominan “reutilización” o *spolia* (“despojo”, “botín”), para significar la manera en que, desde tiempos inmemoriales, el ser humano ha aprendido a valerse de lo antiguo como material –en la acepción física del término– para, a partir de ello, crear algo nuevo. Así acontece con los restos diurnos, es decir los recuerdos de la vigilia, extraídos de sus contextos prosaicos y libremente asociados por el que sueña y forma síntesis imaginarias inéditas. También podría pensarse en los objetos surrealistas como objetos de botín. La objetivación de la actividad del sueño, el paso a la realidad, ocupa un lugar esencial en el pensamiento de Breton, a tenor de esa comprometida definición que identifica el “objeto surrealista” con un *objeto soñado*. El surrealista es ese soñador absoluto que hace malabares con los objetos triviales de su propia vida. Este es también el momento en que Breton empieza a escribir su “Introducción al discurso sobre la poca realidad” donde se menciona explícitamente la fabricación de objetos oníricos que, a partir de entonces, todos los surrealistas intentarán emular. Se trata del texto fundador al que Dalí hace referencia en casi todos sus escritos sobre el objeto surrealista.

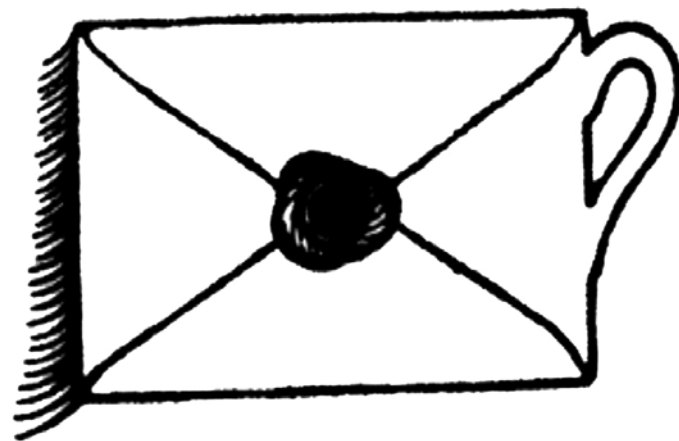
OBJETO-FANTASMA

En 1927, Breton dibuja como parte central de un cadáver exquisito un sobre lacrado que lleva en un lado unas pestañas [*cils*] y en el otro un asa [*anse*] [FIG. 6]. Consciente del “sencillo calambur” que ha dado lugar al dibujo, lo llama “el sobre-silencio” [*l’enveloppe-silence*]⁵. Pero ahora este sobre-silencio, este objeto fantasma lo persigue. Breton se da cuenta entonces, tal como lo cuenta en *Los vasos comunicantes*⁶, de que este objeto con asa no es más que un orinal [*vase de nuit*]. Por si fuera poco, al considerar el lacre rojo que cierra el sobre, descubre un ojo pintado en el fondo del orinal. *Los vasos comunicantes*. El título indica con claridad que el sueño y la

4 Consultado en [http://www.amorruortueditores.com/libro.php?p_id_libro=440-\(1917d\[1915\]\)](http://www.amorruortueditores.com/libro.php?p_id_libro=440-(1917d[1915])). “Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre”, G.W., X, 412- 426 (Trad. cast.: “Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños”, A. E., XIV, pp. 215-233).

5 Juego con la homofonía: *cils-anse* tiene la misma que *sil-ence*.

6 Breton 2005.

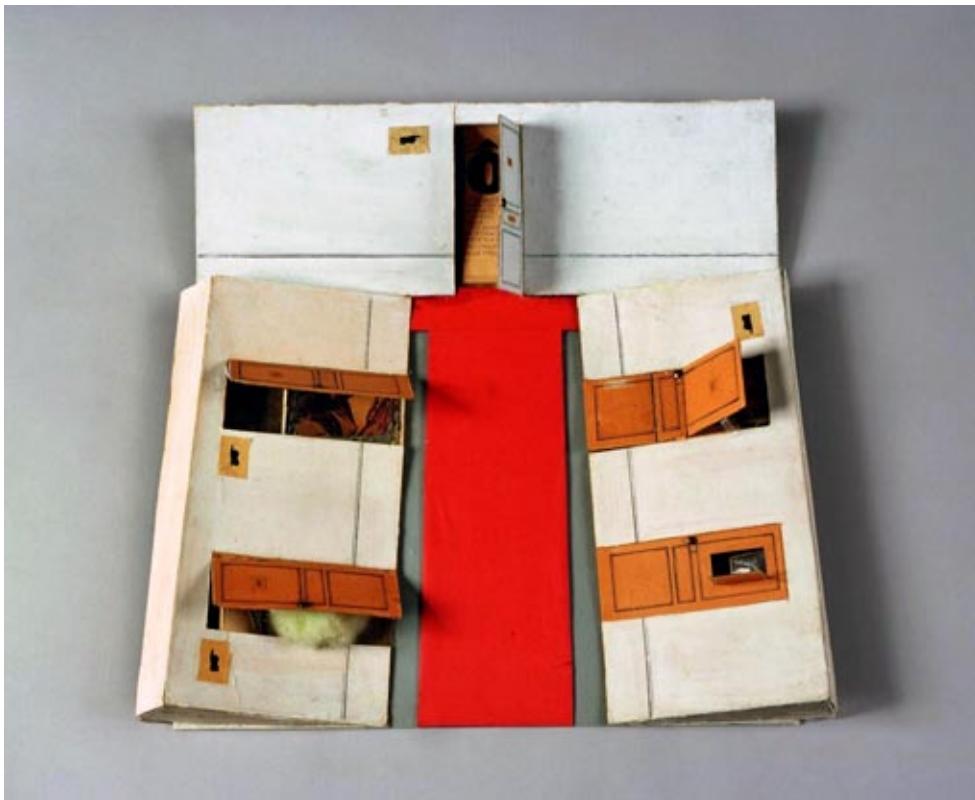


[FIG. 6] André Breton, *Sobre-silencio*, 1927

vigilia son vasos comunicantes y, en consecuencia, no existen barreras entre ambos. El 5 de abril de 1931, Domingo de Gloria, a las 6:30 de la mañana, Breton escribe el sueño de la noche anterior. Trata de un parque y de unos muebles manchados de orina por dos niñas. Este es el verdadero origen de *Los vasos comunicantes*. En el análisis del largo sueño del 26 de agosto de 1931, Breton hace mención del regalo recibido por Suzanne Muzard en su vigésimo cumpleaños: un bidé lleno de “soles” o girasoles.

JIRAFAS Y CORBATA NOSFERATU

Durante mucho tiempo se pensó que la jirafa era un animal compuesto, el resultado de una extravagante confusión de especies, resultado de un cruce de camella salvaje, del órice y de una hiena macho. Un animal inútil. Charles Fourier dedujo que debía de tratarse de un animal de elevada espiritualidad. En su *Teoría de los cuatro movimientos* escribe: “Vemos cómo Dios no creó nada inútil, ni siquiera en la jirafa que es la inutilidad perfecta, sino que estando Dios obligado a representar todos los juegos de nuestras pasiones, tuvo que representar mediante este animal la total inutilidad de la verdad en la civilización”. En *Los vasos comunicantes*, Breton asocia la corbata Nosferatu, con la que sueña el 26 de agosto de 1931, a los apuntes sobre la jirafa de su libreta escolar, en la que aparece dibujado este animal o estos animales, porque se trata de dos jirafas: “La tribu de los rumiantes de cuernos vellosos incluye a los rumiantes cuyos cuernos consisten en una protuberancia en el hueso del cráneo, cubierta de una piel velluda que es la misma que recubre la cabeza y que no se cae nunca; solo se



conoce una especie: la *jirafa*". En este cuaderno de la jirafa es donde Breton apunta sus anotaciones a *La interpretación de los sueños* de Freud. Breton precisa: "Confusión con la oreja velluda de Nosferatu... La insólita longitud del cuello de la jirafa funciona aquí como medio de transición que permite la identificación simbólica de la jirafa y de la corbata desde el punto de vista sexual".

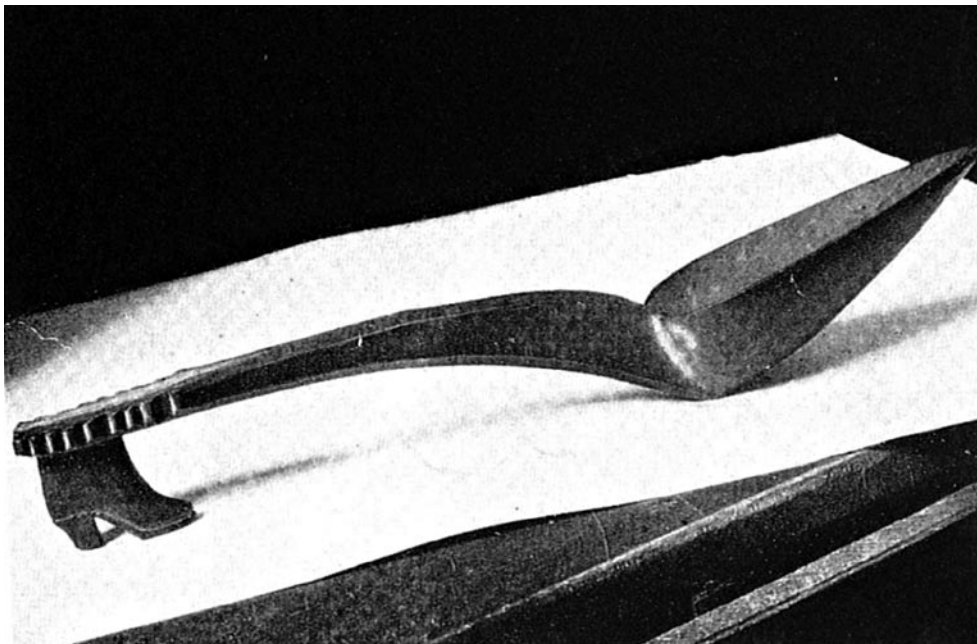
SUEÑO-OBJETO

En 1935, Breton llama "sueño-objeto" a una maqueta que reconstruye fielmente un sueño [FIG. 7]. En esa ocasión se trata de "un pasillo de hotel al que abren cinco puertas". Esta maqueta, reproducida en *Cahiers d'Art*, demuestra la importancia prestada a los criterios de exactitud y objetividad en su investigación sobre los sueños.

PROVERBIO-OBJETO

El habla popular se complace en burlarse de quien hace uso equivocado de los objetos. Se dice, por ejemplo: "No poner la carreta delante de los bueyes", "No echar perlas a los cerdos" o "Hay que estar loco para atar una piedra a una honda o para felicitar a un necio". Nos reímos del que infringe las reglas, del que hace mal uso de un objeto, de cualquiera que falte a las normas de uso por no tener "buenos modales". El mal uso de los objetos sagrados y profanos está tan arraigado en la conciencia popular que suele estar sancionado: "Ay del que empiedre con pan su camino, porque él mismo se convertirá en piedra". En 1938 con *Trajectoire du rêve* [*Trayectoria del sueño*], Breton –sempiterno favorecedor de la proliferación de objetos surrealistas– crea un nuevo género: "Por otro lado, pienso desde hace tiempo en realizar lo que se me ha aparecido como un "proverbio-objeto" harto enigmático, concebido a partir del precepto: "no poner el arado delante de los bueyes": se trataba de uncir dos cangrejos a un arado a su escala (sin olvidar hacer volver el arado)". La idea de los "proverbios-objeto" fue retomada por Daniel Spoerri para la serie "pièges à mots" [trampas para palabras] –expuesta en la Galerie J en 1964–, que era un intento de visualización de frases hechas, proverbios y refranes. Así, la expresión francesa "revienta los ojos que revienta los ojos" ["salta a la vista"] está representada por una cabeza con unas tijeras clavadas en los ojos. "Quien duerme, cena", "esquilar un huevo" [equivalente de "donde no hay mata no hay patata"], "ver la paja en el ojo ajeno y no ver la viga en el propio" son obvias: están tomadas al pie de la letra. Parece que estuviéramos en *Los viajes de Gulliver*, con los sabios de la isla de Laputa y sus sacos llenos de los objetos variopintos que les sirven de palabras.

[FIG. 7] André Breton, *Sueño-objeto*, 1935. Ensamblaje (cartón, fotografías, espejo y piel sintética), 41,5 x 43,7 x 4,8 cm. The Israel Museum, Jerusalén, The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in The Israel Museum



[FIG. 8] Cuchara con zapato, objeto encontrado por André Bretón

ECUACIÓN DEL OBJETO ENCONTRADO

En un texto capital titulado “Ecuación del objeto encontrado”, Breton cuenta en qué circunstancias fue con Giacometti, en la primavera de 1934, al Marché aux Puces de Saint-Ouen, en París. El primer objeto encontrado en este mercadillo fue una especie de máscara metálica que les pareció “un descendiente muy evolucionado del yelmo que hubiera cedido a la tentación de un flirteo con un antifaz de terciopelo”. Giacometti, “pese a su habitual falta de interés por la posesión de objetos de ese tipo”, acabó por comprarlo tras algunos titubeos. El descubrimiento de este objeto de uso incierto, “notablemente definitivo”, iba a permitirle superar la reticencia que experimentaba en terminar el rostro de una escultura que a Breton le interesaba especialmente. La obra en cuestión toma precisamente su denominación de aquello que no representa: *El objeto invisible* (1934-1935). Nada más comprar Giacometti la máscara de metal, Breton encontró “un cucharón de madera de rústica ejecución, [...] de forma bastante atrevida, cuyo mango, estando posada la cuchara sobre su lado convexo, se alzaba hasta la altura de un zapatito que formaba cuerpo con ella” [FIG. 8]. Unos meses antes, “movido por un fragmento de frase del despertar: *el cenicero cenicienta* y por la tentación que me acomete desde hace tiempo de poner en circulación objetos oníricos”, Breton había pedido a Giacometti que modelara una zapatilla para mandarla fundir en vidrio y utilizarla como cenicero. “Pese a los frecuentes

recordatorios que le hice de su promesa, Giacometti olvidó satisfacerla”. Entre lo que Breton deseaba y lo que le fue “dado” en el mercadillo no se produce una coincidencia exacta: la ecuación del objeto encontrado no es, de hecho, una equivalencia. “En este caso, el placer está determinado por la semejanza misma existente entre el objeto deseado y el hallazgo” escribe Breton. El hallazgo es, en realidad, un reencuentro: el objeto, inventado en el trabajo del sueño y perdido al despertar, se reinventa mediante un trabajo específico sobre el lenguaje: la zapatilla de vero de Cenicienta / el cenicero cenicienta de cristal en la imagen hipnagógica ⁷.

PARARRAYOS

Así se titula el prólogo de la *Antología del humor negro*, por la cita de Lichtenberg que lo encabeza: “El prefacio podría titularse: el pararrayos”⁸. En 1938, en el contexto de la Exposición Internacional del Surrealismo, el *Diccionario abreviado del surrealismo*⁹ reproduce varios objetos de Wolfgang Paalen (apodado “El castor de la decimotercera dinastía”) y, entre ellos, su célebre homenaje a Lichtenberg, *Cadalso con pararrayos*. Se trata de un objeto realizado a escala real para evitar que el condenado a muerte se electrocute mientras sube al cadalso. Los objetos, para los surrealistas, serían los pararrayos por antonomasia, los conductores del rayo en épocas de calamidades. En 1939, en el último número de la revista *Minotaure*, Paalen ilustró y tradujo un texto de Lichtenberg, “Lista de una colección de herramientas, destinadas a ser vendidas en subasta pública en la casa de Sir H. S. la próxima semana”. En esta lista de artículos supuestamente destinados a subasta, aparecen objetos harto inverosímiles: “un cuchillo sin hoja falto de mango”, “una cuchara de niño doble para gemelos”, “una cama móvil para recorrer el dormitorio de noche”, “unos libros para personas zurdas”, “un libro de cánticos para tartamudos”, y, también, “un instrumento ingenioso para trepanarse uno mismo con facilidad” y “una trampa para ratones (viene con los ratones)”.

CRISIS DEL OBJETO

En este texto fundamental de 1936, publicado en *Cahiers d'Art* con motivo de la “Exposición surrealista de objetos” en la Galería Charles Ratton, André Breton comenta así el alcance del proyecto: “Sin duda estaba dispuesto a esperar de la multiplicación de tales objetos una depreciación de aquellos cuya utilidad convenida (aunque a menudo impugnable) atiborra el mundo llamado real; esa depreciación me parecía muy particularmente de tal naturaleza como para desencadenar los poderes de invención que, al término de todo lo que podemos saber del sueño, se habrían exaltado al contacto de los objetos de origen onírico, verdaderos deseos

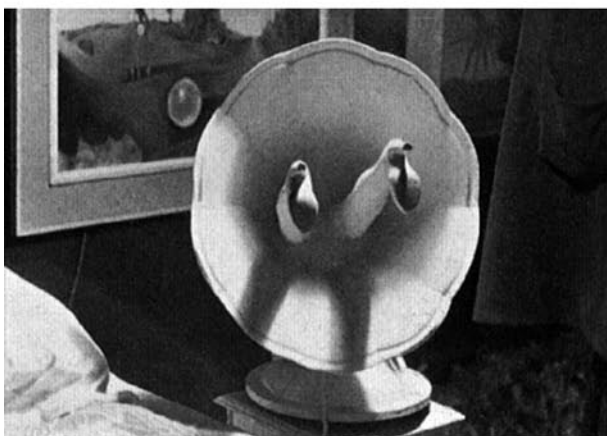
⁷ El juego de palabras parte de la confusión fonética entre *vair* (piel de vero o marta cibelina) y *verre* (vidrio, cristal).

⁸ Breton 2009.

⁹ Breton y Éluard 2003.



[FIG. 9] Oscar Domínguez, *Piernas de mujer que desaparecen en el orificio de un fonógrafo*



solidificados. Pero, más allá de la creación de tales objetos, el fin que perseguía era nada menos que la objetivación de la actividad del sueño, sujeto a la realidad”¹⁰. Breton añade que, en términos generales, “esta capacidad de poner en relación dos imágenes diferentes” lo que permite a los poetas, los artistas y los sabios “elevarse por encima de la consideración de la vida manifiesta del objeto”, cuyo valor de convención “desaparece para ellos detrás de su valor de representación, que los arrastra a poner el acento en su lado pintoresco, en su poder evocador”. De hecho, deteriorado por el paso del tiempo, encontrado en la calle, a la orilla del agua o en un desván, todo objeto producto de la actividad humana es susceptible de ser reciclado. “Cualquier trasto abandonado a nuestro alcance puede ser considerado un precipitado de nuestro deseo”, añade Breton. Hermosa definición donde las haya del objeto surrealista. Objetos, reinos, a partir de aquí entramos en terreno resbaladizo, donde todo es eco de otra cosa y todo parece potencialmente susceptible de inevitable transmutación. Vivimos engañados, pensando “es un objeto, nada más”, sin darnos cuenta que en cuanto les quitamos los ojos de encima suceden cosas raras. Las nubes rondan los muebles, la elegante butaca tapizada en estilo capitoné en la que pensaba descansar se convierte en carretilla, una mujer desaparece en la cavidad de un viejo fonógrafo [FIG. 9]. El objeto, pues, no siempre es idéntico a sí mismo, por más que el umbral de reconocimiento esté racionalizado en función del uso y de la denominación, y aunque pueda limitarse exclusivamente a su definición. Al contrario, el objeto surrealista estorba a propósito cualquier intento de apropiación: es un objeto consumido de antemano o virtualmente perdido. El objeto, en este caso, ya no es *objeto*, en el sentido que se da habitualmente al término, con el guión que denota la etimología del término: ya no está “colocado ante” el sentido del que lo produce o lo utiliza. Es un “falso objeto” como en traducción se habla de “falso amigo”, un objeto engañoso, que no podemos realmente apropiarnos. Es, sobre todo, algo que da lugar a incertidumbres y lleva al origen de la cuestión, pues no se trata de “¿qué nombre dar?”. No cabe nombrar formas puras, sin figuración concreta, ni combinatorias sin sistema de referentes fijos. El nombre que acompaña normalmente la cosa queda, en algún sentido, suspenso: “clavo” y “plancha” [FIG. 10], “teléfono” y “langosta”, “fonógrafo” y “pierna”,

¹⁰ Breton 1973, p. 116.



[FIG. 10] Man Ray, *Regalo*, 1921, réplica de 1972. Hierro y clavos, 17,8 x 9,4 x 12,6 cm. Tate, Londres



“taza” y “pieles” [FIG. 11], “paraguas” y “esponja” [FIG. 12] no bastan ya para designar los híbridos de Man Ray, Salvador Dalí, Oscar Domínguez, Meret Oppenheim o Wolfgang Paalen. La cuestión sería más bien “¿cómo dar nombre?” cuando el objeto se escabulle del nombre. En cuanto se reconoce, la identidad de cada cosa se desvanece. El humor, que en el *Tratado de estilo* de Aragon es la condición negativa de la poesía y parece “la mira del fusil”, precisamente, “no conoce los nombres de todos los objetos usuales”¹¹, sustrae el objeto a su destino de reconocimiento y de apropiación. Pues no se trata de saber para qué sirve. Esto, por supuesto, nos llevaría a cuestionarnos la importancia del mundo de las cosas y a no dar mayor importancia a la eficacia con que afectan nuestra sensibilidad.

¹¹ Aragon 1994.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aragon 1994
Louis Aragon: *Tratado de estilo* [Trad. e Intro. de Loreto Casado.] Madrid, Árdora, 1994.
- Breton 1973
André Breton: *Antología* (1913-1966). [Selección y pról. Marguerite Bonnet. Trad. de Tomás Segovia.] México, Siglo XXI, 1973.
- Breton 2005
André Breton: *Los vasos comunicantes* [Trad. de Agustí Bartra]. Madrid, Siruela, 2005.
- Breton 2009
André Breton: *Antología del humor negro* [Trad. de Joaquín Jordá]. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Breton y Éluard 2003
André Breton y Paul Éluard: *Diccionario abreviado del surrealismo* [Trad. de Rafael Jackson] Madrid, Siruela, 2003.

[FIG. 11] Meret Oppenheim, *Objeto*, 1936. Taza, plato y cuchara forrados en piel. Taza: 10,9 cm de diámetro; plato: 23,7 cm de diámetro; cuchara: 20,2 cm de largo. Nueva York, MoMA

[FIG. 12] Wolfgang Paalen, *Nube articulada II*, 1940. Paalen Archiv, Berlín



CONGRESO INTERNACIONAL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

EL SURREALISMO Y EL SUEÑO 8-9 OCTUBRE 2013

Sueños, coincidencias y premoniciones: presencia de algunas lógicas surrealistas en el arte contemporáneo

Anna Dezeuze

PROFESORA DE HISTORIA DEL ARTE, ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART ET DE DESIGN MARSEILLE-MÉDITERRANÉE, MARSELLA

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

educa●●●
thyssen

I. HISTORIAS

Si uno quiere apreciar el surrealismo, tienen que gustarle las historias. Por eso hoy he decidido contarles a ustedes unas historias. Les voy a contar unos relatos de coincidencias entre mis historias, algunas historias surrealistas y las historias de tres artistas contemporáneos: Patricia Esquivias, Lars Laumann y Camille Henrot.

Todo empezó la última vez que estuve en Madrid, en julio de 2011. Asistía a un coloquio en el Centro de Arte Dos de Mayo, en el curso del cual tuve el placer de escuchar una presentación de la artista Patricia Esquivias, nacida en Venezuela pero residente en Madrid. En *Folklore II* (2008), el interés de Esquivias por la coincidencia me recordó a las historias de André Breton, especialmente a *El amor loco*, de 1937. Según Breton, un “delirio de interpretación” se apodera de nosotros cuando estamos “mal preparados” para aceptar y para analizar las coincidencias significativas con las que nos topamos, cuando nos ‘aterrorizamos’ realmente en lo que él llama “esta selva de indicios” por la que nos paseamos a diario¹. Para mí, la selva de indicios en la que podemos perdernos hoy en día, junto con Esquivias y con los demás artistas que les presentaré, es la inmensidad infinita y la ilimitada profusión de imágenes y de informaciones que circulan en nuestras sociedades actuales, y más específicamente de las que viajan a través de Internet. ¿Cómo no perdernos en esta selva de indicios donde nuestras búsquedas son tan rápidas y nuestros deseos se ven tan fácilmente satisfechos? ¿Donde eBay ha reemplazado a los mercados callejeros tan queridos de los surrealistas? ¿Donde los encuentros amorosos pueden mantenerse en línea, y donde se puede utilizar Photoshop para hacer decir a las imágenes todo lo que uno quiera? En esta era digital y de Internet, las imágenes flotantes van a la deriva, sin las amarras de un significado fijo. Sin embargo, algunos artistas de este último decenio parecen intentar entablar vínculos con esas imágenes y con esas informaciones a la deriva, explorando un nuevo inconsciente globalizado mediante movimientos perpetuos entre autobiografía y cultura de masas, entre memoria colectiva y obsesiones individuales.

Creo que, en su obra, Esquivias recupera algunas temáticas y técnicas surrealistas. Por ejemplo, al ver su película *Natures at the Hand* [*Naturalezas a mano*] (2006-2010), me he acordado del pasaje de *El amor loco* que transcurre un día en que el planeta Venus queda oculto por la luna, cuando Breton no solo repara en un reloj sin cuadrante, sino que observa también el collar de la camarera del café al que acude: “Una finísima cadena de la que colgaban tres gotas claras como de piedra lunar, gotas redondas sobre cuya base destacaba una medialuna del

mismo material, engastada de forma parecida”². Breton aprecia “infinitamente” esta coincidencia, ya que constituye, para él, el corazón mismo de la belleza convulsiva, que es “mágico-circunstancial”³. Se trata de uno de esos momentos en los que “la necesidad natural concuerda con la necesidad humana de una manera tan extraordinaria y excitante”⁴. En tales momentos, toda causalidad tradicional es cuestionada.

En *Folklore II*, Esquivias se deja distraer en un primer momento por coincidencias insignificantes, antes de encontrar un vínculo “más interesante”, según dice, entre Felipe II y Julio Iglesias: se trata de lo que ella llama, vagamente, “esa cosa que es el sol”. Aquí la coincidencia se transmuta en sistema, que la artista explica trazando una historia de la España situada entre el sol y el oro. Con este sistema absurdo creo que se aborda una de las restantes reflexiones surrealistas más importantes sobre la coincidencia: el método paranoico-crítico de Salvador Dalí. Mediante este método, Dalí adopta la paranoia, que los psicólogos de su época habían calificado como “delirio de interpretación”: precisamente ese “delirio de interpretación” que nos acecha, según Breton, cuando nos perdemos en la “selva de indicios”. Tres elementos principales distinguen al “azar objetivo” de Breton del método paranoico-crítico de Dalí. En primer lugar, tal como precisa Dalí, la paranoia es “un delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática”⁵. En segundo lugar, su lógica es irrefutable: “Basta que el delirio de interpretación haya logrado vincular el sentido de las imágenes de los cuadros heterogéneos que cuelgan de una pared para que ya nadie pueda negar la existencia real de dicho vínculo”⁶. Por último, Breton se encuentra a la espera del encuentro, del hallazgo, a la merced del azar y de su inconsciente, mientras que Dalí adopta una actitud más activa, ya que es él quien –a imagen del paranoico– plasma libremente el mundo según sus propias obsesiones y deseos.

Algo más de un año después de mi visita a Madrid, volví a ver, con placer, la película de Esquivias en una exposición en la Tate Modern de Londres (*Objects in Mirror are Closer than Appear*, noviembre de 2012-febrero de 2013), en la que me encontré con una segunda obra que parecía responder a mis deseos de investigadora. En la película *Morrissey Foretelling the Death of Diana* [*Morrissey predice la muerte de Diana*] (2007), el artista noruego Lars Laumann presenta una teoría hallada por él en Internet, según la cual Morrissey, el cantante del grupo inglés The Smiths, habría predicho en 1986 la muerte de la princesa Diana en un accidente automovilístico en París once años más tarde.

Pasaré por alto el hecho significativo de que The Smiths son un referente ineludible en Manchester, ciudad en la que viví durante cinco años, dos de ellos trabajando para el Centre for the Study of Surrealism and its Legacies (Centro de Estudios sobre el Surrealismo y sus

¹ Breton (1937) 2008, p. 27.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ Dalí (1935) 2004, p. 261.

⁶ Dalí (1930) 2003, p. 105.

Legados), perteneciente al AHRC, junto con David Lomas, bajo la dirección de Dawn Ades (la presente comunicación también se ha beneficiado de los trabajos de doctorado de Simone Perks y de Marion Endt en el marco de dicho laboratorio de investigaciones).

Al igual que la película de Esquivias, la cinta de Laumann me recordó, al mismo tiempo, a *El amor loco* de Breton y al método paranoico-crítico de Dalí. En efecto, por un lado el pensamiento va a las profecías de Robert Desnos y a la *Carta a las videntes*, escrita por Breton en 1925. Y también, desde luego, al detallado análisis que hace Breton, en *El amor loco*, de su poema profético *Girasol*; análisis que demuestra las “sorprendentes concordancias” existentes entre este texto automático de 1923 y el encuentro del poeta, en 1934, con su futura esposa, Jacqueline Lambda⁷. Breton analiza, expresión por expresión, los versos de su poema, de la misma forma que la película de Laumann busca, canción por canción, los indicios de la profecía de Morrissey en el álbum de The Smiths. A mayor abundamiento, el flujo de imágenes que el artista trae a su vídeo introduce numerosas pistas adicionales, en un desfile –a menudo enigmático– de imágenes y de fragmentos de películas que acompaña a una monótona recitación de hechos y de referencias, lo que sume al espectador en una especie de duermevela hipnótico.

Laumann no solo ha recuperado las películas utilizadas en las portadas de los álbumes de The Smiths y aquellas a las que Morrissey hace referencia en sus propias canciones, sino que también ha insertado fragmentos de películas que pudieron influir en el cantante (el cual, por ejemplo, reconoce sin ambages la importancia de la obra teatral llevada al cine *Un sabor a miel*) y otros fragmentos cinematográficos que contribuyen a confundir aún más las pistas, ya que parecen responder a oscuras interpretaciones del propio Laumann. La película pasa de una imagen a otra sin transición ni explicación; se suceden los relatos truncados, sin sonido, acompañados de letras de canciones sin música. Por ejemplo, la portada de un álbum, el vídeo promocional de una canción y la referencia a una película de extraterrestres estrenada el mismo año de la muerte de Diana, considerados en conjunto, inducen al narrador a revelar un mensaje vegetariano oculto. En esto, Laumann sigue a Dalí en su deseo de “reconocer la celeridad y la inconcebible sutileza frecuentes en el paranoico, que, prevaleciendo de hechos y motivos de tal delicadeza que escapan a las personas normales, alcanza conclusiones a menudo imposibles de contradecir o rechazar”⁸.

En la película de Laumann, todo se presta a la interpretación –las coincidencias de nombres, de lugares y de fechas; los mensajes ocultos en las palabras y en las imágenes; las referencias a películas, a libros y a periódicos–, como si la máquina, una vez cebada, no pudiera detenerse ya. También las interpretaciones delirantes de *El Ángelus* de Millet, magnífica demostración del método de Dalí, asumen formas diferentes, y posiblemente infinitas, en la obra del artista surrealista: desde el detalle expresivo en *La memoria de la mujer-niña* (1929) a las reminiscencias arqueológicas o arquitectónicas (en *Ángelus arquitectónico de Millet* [1933] o en *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet* [1933-1935]), sin olvidar las transformaciones repetidas que

jalonan el relato de Lautréamont en *Los cantos de Maldoror* ilustrados por Dalí en 1934. Remito, a este respecto, al excelente análisis que de ellas ha hecho David Lomas⁹, quien ve, además, en dichas imágenes las prefiguraciones del cuadro caníbal de Dalí sobre la Guerra Civil española, presentida ya por el artista en su *Construcción blanda con judías hervidas* (1936).

Los vínculos que encarna la película de Laumann entre la paranoia y la lógica conspirativa, que florecen y se multiplican hoy en Internet como nunca lo hicieron antes, surgen entre los surrealistas en relación con la Primera Guerra Mundial. Me refiero, concretamente, al texto de Breton publicado en 1918 bajo el título de *Sujeto*, en el que evoca a un combatiente traumatizado que sufría el delirio paranoico de creer que la guerra no era, en realidad, sino una inmensa puesta en escena¹⁰. Si la guerra puede ser un simulacro, resulta fácil de imaginar que la muerte de Lady Diana fuera un asesinato camuflado como accidente de tráfico, o que el alunizaje de los astronautas Neil Armstrong y Buzz Aldrin el 20 de julio de 1969 estuviera completamente amañado en un estudio estadounidense...

La última coincidencia de mi historia se remonta al mes pasado. Durante una estancia de dos días en Toronto para visitar a mis tíos, casualmente me di una vuelta por el Museum of Contemporary Canadian Art, que durante solo diez días exhibía una película de la artista francesa Camille Henrot, *Grosse fatigue* [*Gran fatiga*] (2013), que obtuvo recientemente el León de Plata en la Bienal de Venecia. Esta vez no pensé en los escritos de Breton, sino en su colección, que parece explorar admirablemente, al igual que la película de Henrot, las coincidencias entre ciencia, mitos e inconsciente. Además, más aún que en la colección en sí, pensé, inevitablemente, en la página web www.andrebretton.fr. Dicha página, creada con ocasión de la subasta de la colección de Breton en 2003, nos permite viajar entre los objetos del propio poeta surrealista al igual que por su mente. En ella se puede explorar la pared en la que exponía sus adquisiciones, descubrir sus hallazgos (ya se trate de unas conchas, de un pájaro disecado o de una estalactita) u observar una raíz de mandrágora y unos insectos disecados. El delirio de interpretación coincide aquí con lo que Walter Benjamin llama, en un texto de 1928, el “delirio de acumulación”, en relación con el libro de 1842 del doctor Carl Friedrich Anton Schmidt titulado *Leben und Wissenschaft in ihren Elementen und Gesetzen* [*La vida y la ciencia en sus elementos y en sus leyes*], que propone una nueva clasificación excéntrica del mundo¹¹. Así como a Walter Benjamin le gustaba enfrascarse en el mundo delirante de Schmidt, yo puedo vagar por la página www.andrebretton.fr de la misma manera que todos nos perdemos –a veces durante horas enteras– zascandileando por Internet. En su película, Henrot pone el acento en la “gran fatiga” que acarrear los delirios de interpretación y de acumulación, debido a las compulsiones de la búsqueda, a la locura que a uno le acecha cuando intenta poner en su lugar todo pensamiento sistemático. El intento de orden se pierde en el desorden; las teorías se agotan y se transforman incesantemente.

9 Lomas 2000, pp. 152-159.

10 Breton 1918, pp. 9-10.

11 Benjamin 1928, pp. 65-76. Jonathan Chauveau emplea la expresión benjaminiana “delirio de acumulación” en relación con *Grosse fatigue* en <http://palaisdetokyo.com/fr/performances/grosse-fatigue> (página consultada el 24/10/2013).

7 Breton (1937) 2008, p. 76.

8 Dalí (1930) 2003, p.106.

II. EVERYTHING IS CONNECTED (TODO ESTÁ CONECTADO)

Al igual que para Breton, para Henrot la comprensión del mundo pasa por la prensión manual –la mano toca el objeto y pasa las páginas, la mano teclea en Google y hace clic con el ratón del ordenador–. Este es también el caso de la conferencia de Esquivias, cuyos incesantes juegos de manos nos hipnotizan.

En un artículo publicado en *Art in America*, Henrot evoca el término alemán *Handbarmachung*, que el historiador alemán de arte Aby Warburg empleó para describir la capacidad de las imágenes de estar “al alcance de la mano”, es decir de ser manipulables y reutilizables, como unos naipes¹². Se trata del método adoptado por el propio Warburg, quien construye su *Atlas Mnemosyne* disponiendo imágenes sobre un fondo negro para desarrollar sus historias del arte. Si Warburg se interesa –por ejemplo, en las láminas 50-51– por la movilidad y por los vestigios de las iconografías del Renacimiento italiano en el tarot de Marsella, los surrealistas –desde Dalí y Breton hasta André Masson, Victor Brauner y Roberto Matta– se sienten atraídos por el simbolismo de este juego de naipes, que se presta también a la adivinación y a suscitar imágenes inconscientes.

Al igual que Freud, Breton o Benjamin, Warburg participa en un cuestionamiento radical de todas las certezas positivistas de su época. Según él, la historia del arte debe proponer relatos listos para ser contruidos y decontruidos conforme a modos de interpretación en movimiento. En opinión de Georges Didi-Huberman, el *Atlas Mnemosyne* de Warburg es un “objeto de vanguardia” comparable con los montajes de imágenes de las novelas de Breton o de las revistas surrealistas. Según dicho autor, el *Atlas* propone “un atlas de la memoria errático, regulado sobre el inconsciente, saturado de imágenes heterogéneas, invadido de elementos anacrónicos o inmemoriales”¹³. A juicio de Camille Henrot, la *Handbarmachung* de las imágenes –su manipulabilidad– permite reconducir a escala humana la aplastante Totalidad de los sistemas universales: volver a ponerla al alcance de la mano, como dicen tanto Warburg como Esquivias. La mano humana es lo que puede hacer que coincidan la “necesidad natural” y la “necesidad humana”, por recuperar los términos bretonianos.

Aunque la mano no aparece en su relato, la película de Laumann queda, con todo, atravesada por otro hilo conductor que la relaciona con las cintas de Esquivias y de Henrot: se trata de la voz que cuenta una historia. Al igual que la mano, la voz hablada, más aún que la narración escrita propia de las novelas de Breton, establece una relación de intimidad con el espectador, que se ve dispuesto a seguir la lógica de un razonamiento, a dejarse impregnar por los significados conscientes e inconscientes de las imágenes y a tomar en serio los delirios de interpretación y de acumulación que los artistas escenifican. Los “elementos anacrónicos e inmemoriales” presentes en el *Atlas* de Warburg provocan un montaje de temporalidades heterogéneas,

análogamente a las imbricaciones entre presente, pasado y futuro que enlazan el proyecto surrealista con el “proyecto de las arcadas” de Walter Benjamin. El *Atlas* de Warburg también incluye algunas imágenes contemporáneas, tomadas de la cultura de masas, más que del arte vanguardista de su época: en la lámina 77, por ejemplo, se puede ver la foto de una campeona de golf, así como sellos de correos franceses y anuncios publicitarios de una crema y de los cruceros trasatlánticos de la compañía Hapag, que promete “verano, sol, aire y mar”. De manera análoga, las obras de Esquivias, Laumann y Henrot mezclan el arte con la cultura de masas, imágenes de temporalidades heterogéneas con soportes y objetos muy variados.

El hallazgo desempeña un importante papel en estos tres artistas. Para Henrot, es fruto de búsquedas en los diferentes museos del Smithsonian de Washington, así como del examen minucioso de su catálogo en línea, complementados con incursiones en Google. En otra película de la serie *Folklore* (*Folklore III*, 2011), Esquivias presta especial atención a un objeto hallado en un mercado para turistas, en una circunstancia que recuerda a los hallazgos de Breton y de Giacometti en los mercados callejeros. Como han podido ver ustedes, una de las articulaciones de la argumentación de la película de Laumann surge a través de un videoclip en el que uno de los personajes vuelca un saco lleno de libros (entre ellos *Moby Dick*, de Herman Melville, que le permite establecer un vínculo entre el cantante Moby –descendiente de Melville, que es vegetariano–, la ballena de *Moby Dick* y la princesa Diana –la ballena, *whale* en inglés, se convierte en referencia al título de Diana: princesa de *Wales*, Gales–).

En vez de utilizar la mano y la voz, a partir de los años noventa la artista británica Tacita Dean elabora sus relatos de hallazgo y de coincidencia recurriendo a la modalidad del archivo. Por ejemplo, en *Girl Stowaway* [*Chica polizón*] (1994), Dean narra cómo sale en busca de las huellas de Jean Jeinnie, una joven de los años veinte del siglo pasado que se embarcó clandestinamente en un barco que naufragó. Por el camino, Dean se ve enredada en una trama de coincidencias, como es el caso de la muerte de otra joven durante la visita de la artista al lugar del naufragio o el encuentro fortuito de esta con nombres parecidos a los de su heroína Jean Jeinnie: en una conversación en la que su interlocutor habla de Jean Genet, en una canción pop que oye y que habla de “Jean Genie”, etc.

Según Hal Foster, un impulso archivístico (lo que él denomina “an archival impulse”) caracteriza a muchas prácticas artísticas actuales, que intentan dar vida al archivo y crear un encuentro entre pasado, presente y futuro, entre Historia y biografías¹⁴. Aunque Esquivias, Laumann y Henrot parecen estar menos preocupados que Dean por las imágenes de archivo, por lo que evitan la melancolía que acompaña la labor de rescate de la memoria, estos tres artistas participan, sin embargo, de la misma tendencia paranoica que Foster percibe en ese “impulso archivístico”. Este autor detecta, en efecto, un “indicio (*hint*) de paranoia” en la “voluntad” urgente de conectar las cosas unas con otras (“will to connect”), que sería la respuesta a una sociedad como la actual, en la que la memoria cultural parece haberse desvanecido, en la que el “orden simbólico” no ofrece ya ninguna totalidad y en la que el mundo en red es, *al mismo tiempo*, un

¹² Henrot 2013, p. 44. Henrot se refiere al análisis de este término en Warburg, realizado por Georges Didi-Huberman, “Atlas ou le gai savoir inquiet”. En *L’Oeil de l’Histoire*, 2011, n. 3.

¹³ Didi-Huberman (2002) 2009, p. 438.

¹⁴ Foster 2004, pp. 3-22.

mundo incoherente y sistematizado, ya que la fragmentación de las informaciones se acompaña de un archivo sistemático de todas nuestras actividades en Internet¹⁵.

Ya desde los años noventa, antes incluso de las revelaciones de Edward Snowden, que han puesto fin a toda ilusión de vida privada en Internet, una toma de conciencia sobre las redes invisibles que nos rodean y nos atraviesan aparece en películas llamadas “polifónicas”, como *Amores perros* (2000) y *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, o en grandes producciones de Hollywood como *Magnolia* (1999) o *Crash* (2004). A los personajes de las novelas de Thomas Pynchon o de Don DeLillo les gusta repetir con frecuencia que “todo está conectado” (“everything is connected”). Además, muchos críticos han definido *Underworld* [Submundo], de DeLillo (1998), como una novela paranoica, a imagen de las teorías conspirativas que tuvieron su eclosión en aquella misma época.

Para Fredric Jameson, al igual que para Hal Foster, la paranoia constituye un “intento” –“desesperado” (“a desperate attempt”), según Jameson– de comprender y de representar el mundo actual. En opinión de Jameson, las teorías conspirativas no propondrían, en efecto, sino una “figura degradada de la lógica total del capitalismo tardío” (“a degraded figure of the logic of total capital”)¹⁶.

Pero ¿dónde empieza la teoría conspirativa y dónde termina el análisis de los vínculos invisibles que teje hoy en día la lógica total de este capitalismo? Recientemente, Jeff Kinkle y Peter Knight han demostrado cómo las teorías conspirativas han llegado a insertarse sin problemas en la cultura de masas de los quince últimos años, por ejemplo con la serie de televisión *Expediente X* (1993-2002), o con la película *Conspiración* (1997), en la que el propio complot apenas sirve de pretexto para una intriga amorosa¹⁷. Como explica Peter Knight, hemos pasado de las conspiraciones tradicionales –que eran dogmáticas, extremadas y a menudo peligrosas (como las tradiciones antisemitas, a las que Warburg, además, prestó atención)– a unas teorías conspirativas cuyos mismos teóricos no acaban de tomarlas en serio, expresándolas con cinismo o con ironía. Y es que, desde la Guerra Fría, desde el asesinato de Kennedy o el caso Watergate, las teorías conspirativas, en vez de proporcionar certezas tranquilizadoras, acaban alimentando la duda. En palabras del propio Knight, se trata de una “retórica de la paranoia más fluida y contradictoria, que impregna la vida y la cultura diarias” (“a more fluid and contradictory rhetoric of paranoia that suffuses everyday life and culture”)¹⁸. En efecto, ¿cómo no volverse paranoico ante el flujo invisible de capitales, ante los servicios secretos, ante virus transmisibles como el del sida, o ante los virus informáticos destructores? Y es que la paranoia puede parecer completamente razonable cuando es un gurú de las nuevas tecnologías o un defensor de la ecología quien proclama que “todo está conectado”.

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ Jameson 1988, p. 356.

¹⁷ Véanse Knight 2000 y Kinkle 2010.

¹⁸ Knight 2000, p.11.

Porque, en esa “selva de indicios” que es la proliferación exponencial de información y de imágenes, son los investigadores, los periodistas y los detectives –así como los poetas, los videntes y los pacientes paranoicos– quienes intentan discernir los vínculos invisibles entre una multitud de hechos heterogéneos diseminados. Efectivamente, el *Atlas* de Warburg, con sus imágenes prendidas con alfileres sobre un fondo negro, al igual que el “museo imaginario” de André Malraux, recuerda a las imágenes que pueblan las películas de suspense en las que un héroe intenta descubrir la verdad, por ejemplo sobre el asesinato de JFK o sobre las redes de un banco internacional como el BCCI (Bank of Credit and Commerce International)¹⁹. En el instante del descubrimiento, de la revelación de un orden en este desorden de imágenes y de datos, el azar objetivo de Breton se une al método paranoico-crítico de Dalí.

Y es que, como explica Breton, en ese instante en que “la necesidad natural” concuerda con la “necesidad lógica”, “todas las cosas” quedan entregadas “a la transparencia total, unidas por una cadena de cristal” en la que no falta “ningún eslabón”²⁰; en ese instante, un relámpago de comprensión ilumina, de repente, la oscura confusión del mundo, y un nuevo sistema, temporal –acaso incierto, pero totalmente lógico y convincente–, puede ponerse en marcha. Esquivias, Laumann y Henrot forman parte de los artistas investigadores de hoy en día, curiosos pero soñadores, ingenuos y sin embargo indecisos, como la débil voz de Esquivias que da traspiés en su inglés de extranjera; como el teórico de la conspiración que no sabe si cree realmente en sus propias hipótesis; como la investigadora que se pregunta si toda teoría no es más que una fábula entre muchas otras. Ni melancólicos ni revolucionarios, estos artistas no buscan una redención. Pero, en el breve intervalo entre hecho y ficción, entre observación objetiva y pulsiones inconscientes, pueden producirnos tal vez –por citar a Breton– “un sentimiento de felicidad y de inquietud extraordinarias, una mezcla de terror y de alegría pánicos”²¹.

¹⁹ Otros ejemplos de prácticas artísticas, que no he tenido tiempo de abordar, se interesan precisamente por estas redes invisibles: es el caso de los diagramas gigantes de Marc Lombardi, o el de la investigación de Walid Raad sobre el Artist Pension Trust, presentada en forma de visitas comentadas por el artista en la Documenta de 2012 en *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World* [Apuntes sobre cosas que podría repudiar: Una historia del arte en el mundo árabe] (2010-2012).

²⁰ Breton (1937) 2008, p. 53.

²¹ *Ibid.*



SSalvador Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*, 1944. Óleo sobre tabla, 51 x 41 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin 2000

Walter Benjamin: *Livres de malades mentaux pris dans ma collection* (1928). En: *Je déballe ma bibliothèque*. [Ph. Ivernel (trad.) y Jennifer Allen (prol.)]. París, 2000.

Breton (1937) 2008

André Breton: *L'Amour fou*, París, 1937 [Ed. esp.: *El amor loco*. [Juan Malpartida (ed.)]. Madrid, Alianza Editorial, 2008].

Breton 1918

André Breton: "Sujet". En *Nord-Sud*, n. 14, abril de 1918.

Dalí (1930) 2003

Salvador Dalí: "L'Âne pourri". En *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n. 1, 1930 [Ed. esp.: Salvador Dalí: *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* [Edison Simons (trad.)]. Madrid, Siruela, Madrid 2003].

Dalí (1935) 2004

Salvador Dalí: *La Conquête de l'irrationnel* (1935). Repr. en: Robert Descharnes (dir.): *Oui : La Révolution paranoïaque-critique, L'Archangélisme scientifique*. París, 2004.

Didi-Huberman (2002) 2009

Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París, 2002 [Ed. esp.: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. [Juan Calatrava (trad.)]. Madrid, Abada Editores, 2009].

Foster 2004

Hal Foster: "An Archival Impulse". En *October*, vol. 110, otoño de 2004.

Henrot 2013

Camille Henrot: "The Grasp of Totalizing Systems". En *Art in America*, junio-julio de 2013.

Jameson 1988

Fredric Jameson: *Cognitive Mapping*. En: Cary Nelson y Lawrence Grossberg (dirs.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke, 1988.

Kinkle 2010

Jeff Kinkle: *Mapping Conspiracy*, conferencia presentada en el coloquio *Historical Materialism*, Londres 2009, publicada en línea en 2010 (consultada el 24/10/2013): <http://cartographiesoftheabsolute.wordpress.com/2010/05/08/mapping-conspiracy/>

Knight 2000

Peter Knight: *Conspiracy Culture: American Paranoia from the Kennedy Assassination to The X-Files*. Abingdon-Nueva York, 2000.

Lomas 2000

David Lomas: *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, Londres-New Haven, 2000.