

# Sobre la retroactividad surrealista

JUAN JOSÉ LAHUERTA

**E**n una carta del 26 de enero de 1925 André Breton (1896-1966) habla con entusiasmo a su mujer Simone de un proyecto que él y Antonin Artaud (1896-1948) han empezado a pergeñar en el *Bureau de Recherches Surréalistes*: la “constitución de un dossier muy importante de notas relativas a todas las obras aparecidas hasta la fecha en cuya composición haya alguna traza de lo maravilloso”, y añade como ejemplo: “del tipo de mi nota sobre *El monje* en el *Manifiesto*”<sup>1</sup>. La idea de una “Oficina de Investigaciones Surrealistas” contiene ya una condición retroactiva. El surrealismo en un sentido propio acaba de ser inventado, por decirlo así, en el *Manifiesto* de 1924, no existía antes, y el esfuerzo de Breton

por dejar claro a quién corresponde la autoría y propiedad de su nombre, del nombre del surrealismo, lo demuestra. Por ejemplo: en una carta publicada en *Comœdia* el 24 de agosto de 1924 responde con energía a quienes le acusan de haber robado ese nombre a Apollinaire –quien, dice, sólo lo escribió una vez en su vida, tomándolo prestado de Gérard de Nerval y como sinónimo de “orfismo”– y a quienes alegan que “Apollinaire [y] Reverdy habrían sido surrealistas mucho antes que nosotros”, no sólo afirmando, contra la supuesta sistematicidad de la poesía de ambos y de la poesía en general, que el surrealismo es un “método de expresión” en el que el pensamiento se somete a la palabra y no al revés, sino dejando claro además que este es el momento del “surrealismo naciente”<sup>2</sup>. De hecho, como bien se sabe,

Fig. 7 Man Ray, *Salvador Dalí cabeza abajo en Portlligat*, 1933.  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras [Cat. 71]

el *Manifiesto* empezó a escribirse como “prefacio” a *Poisson soluble*, es decir, como explicación más o menos breve, pero en todo caso proporcionada, de una serie concreta de textos automáticos –de “historietas”, como él los llama–, y acabó convirtiéndose en un libro de 160 páginas en el que *Poisson soluble* ocupa una posición subordinada –su título escrito en pequeñas letras en la portada debajo de las grandes del *Manifeste du surréalisme*–, como si se tratase de un ejemplo práctico, hay que creer que imperfecto o parcial, de lo que el manifiesto proponía (y, en efecto, el manifiesto proponía métodos, ciertamente poco fiables, para escribir poemas, discursos o falsas novelas)<sup>3</sup>.

Por un lado, pues, el “surrealismo naciente” es cosa de hoy, de 1924, hasta el punto de que su inventor tiene que reclamar su propiedad; por otro, sin embargo, como indica el pomposo nombre de sus instituciones –*Bureau de Recherches Surréalistes*– y señalan sus proyectos –ya hemos mencionado el del dossier de obras encantadas (deberíamos decir) por lo maravilloso, pero podemos recordar otros de mayor escala como, por ejemplo, el del *Congrès de l’Esprit Moderne* que Breton quería reunir por aquel tiempo en París<sup>4</sup>–, ese recién nacido, al contrario de otras vanguardias, o de las vanguardias en general, que hicieron de la tabla rasa y de la negación de la historia su condición primera, se proyecta retroactivamente hacia la investigación y la catalogación del pasado, y hacia la genealogía. Lo primero que viene a la mente, claro está, son las declaraciones futuristas o dadaístas contra las ciudades históricas o los museos, por ejemplo, pero más insidiosas son las manifestaciones de las vanguardias “constructivas” –puristas y maquinistas– sobre estas mismas cuestiones, desde las ambiguas encuestas sobre si “hay que quemar el Louvre” lanzadas por *L’Esprit Nouveau* –al final no había que quemarlo–, hasta el proyecto general de destrucción de la ciudad que, a través del

“urbanismo” de Le Corbusier, esta misma revista desarrolla metódicamente –y la ciudad, al contrario del museo, sí que hay que destruirla, precisamente para convertirla en museo–. Frente a todo eso, y más, el surrealismo –que tampoco ha heredado nada del nihilismo de Dada, su ancestro oficial– es un movimiento claramente historicista o, aún mejor, revisionista. Los densos tejidos de la ciudad antigua –conjuntivos, adiposos– son su verdadero caldo de cultivo –y ahí están para demostrarlo sus grandes obras sobre la experiencia de la ciudad, empezando por *Le paysan de Paris* y *Nadja*, perfectamente contemporáneas a *Urbanisme* de Le Corbusier y que recorren exactamente los mismos escenarios parisinos que Le Corbusier propone arrasar<sup>5</sup>–; las colecciones, los archivos y las bibliotecas –lugares cerrados y acumulativos– son los repositorios de sus auténticas fuentes, y el *studiolo* o la “casa del arte” –no menos que el dossier– su último destino –o penúltimo, puesto que luego, al fin, viene el mercado, a donde todo regresa–.

En el *Manifiesto* de 1924 Breton deja bien claro que la intención del surrealismo es apropiarse de la realidad o, propiamente, de sustituirla “en la resolución de los principales problemas de la vida”<sup>6</sup>. Apropiación por sustitución: la “vida real, bien entendido” –nos dice–, es el lugar “más precario”, allí donde se pierde la fe. En el núcleo del *Manifiesto*, en uno de sus pasajes más célebres, Breton proclama creer “en la resolución futura de esos dos estados en apariencia tan contradictorios que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de surrealidad”, y añade a continuación que es a la “conquista” de esa surrealidad a donde él dirige sus esfuerzos, especulando, en fin, con las “alegrías de [su] posesión”<sup>7</sup>. Una tal dialéctica –sobre todo precisamente en aquellos tiempos–, ¿de qué otro modo podría “realizarse” sino en “una” idea de “revolución”, con lo que necesariamente conlleva de sectarismo y violencia? Si “el sueño de la razón produce monstruos”

—es decir: si soñar con la razón produce monstruos—, el de la revolución, que es el sueño de la razón dialéctica, los multiplica. Breton da la lista de los pocos que, como él, han hecho —dice, nada menos— “profesión de fe de surrealismo absoluto”<sup>8</sup>. En efecto, en el terreno de la bohemia y la vanguardia sólo hay un paso entre el acuerdo amistoso que une a quienes coinciden en una “cierta aristocracia del pensamiento”<sup>9</sup> y la oscura conjuración que ata a los que profesan una fe. El surrealismo, afirma Breton, “no permite a aquellos que se entregan a él abandonarlo cuando más les plazca”<sup>10</sup>, mientras que unas líneas más allá, casi al final del *Manifiesto*, lo describe como “el «rayo invisible» que nos permitirá vencer a nuestros enemigos”<sup>11</sup>. Las armas y la fe invocan, confundidas, a un viejo conocido de las religiones y de la revolución, el fanatismo, y el propio Breton habla, por aquellos mismos tiempos —no sólo en el *Manifiesto*—, de un “heroísmo literario” en el que lo único que cuenta es el “fanatismo del autor”. “El fanatismo del Marqués de Sade —escribe—, de Alphonse Rabbe, de Isidore Ducasse, nos confirma en la opinión de que la moral trascendente es hija de la intolerancia: ¡viva Robespierre, vivan los inquisidores!”<sup>12</sup>. Si la existencia está “más allá”, como proclaman las últimas palabras del *Manifiesto*, no resulta extraña esta exaltación teleológica. Más interesante es que el fanatismo y lo maravilloso aparezcan unidos, condicionándose mutuamente, tanto en el *Manifiesto* como en el texto ahora citado, en el que Breton nos dice, además, que existe “un “maravilloso” moderno que no cede en nada al antiguo”. Casi resulta redundante añadir que este texto está dedicado a Robert Desnos (1900-1945), quien realmente creyó en su don profético, y que escribió en 1925 tres “libros de profecías”<sup>13</sup>. “El *Surrealismo* está a la orden del día y Desnos es su profeta”, escribe, en fin, Breton. “A la orden del día”, en efecto: la necesidad de conquista de la realidad —o de la surrealidad, si así lo queremos—, en los tiempos del Plan y

de la Revolución, en los tiempos entrantes del “soldado del trabajo” y de la “movilización total”, surge como un híbrido de los sueños crepusculares de la bohemia y del “sueño de la razón” dialéctica. El surrealismo es una militancia *moderna* que, precisamente por serlo, histeriza la “antigua” confusión entre literatura y vida. ¿Qué tendrá de extraño que sea justamente celebrando el “cincuentenario de la histeria” cuando esa confusión llegue a su término? “La histeria, el más grande descubrimiento poético del siglo XIX...”, escriben Aragon y Breton<sup>14</sup>. El surrealismo, viene a decir el segundo en el *Manifiesto*, tiene que rescatar al hombre de la prisión de su memoria: pues bien, la celebración de la histeria es un buen ejemplo de lo que puede construirse —lo que sea— más allá de esa prisión. “Los internos de la Salpêtrière confundían su deber profesional con su gusto por el amor, y, al caer la noche, las enfermas [...] los recibían en su cama...”: esta es la “maravillosa” figura de la “fanática” confusión entre arte y vida que practica la bohemia. ¿O habría que decir, “recordando” la miserable realidad de la Salpêtrière y de sus desdichadas víctimas, convertidas en propiciatorias gracias a la exaltación poética que Aragon y Breton “proyectan” sobre ellas —aunque a la pobre Augustine ya no la salvará la poesía, como tampoco la salvó el teatro en su momento—, que esa es la “tenebrosa” figura de la “retroactividad” surrealista?

Pero volvamos al *Bureau de Recherches Surréalistes* y a ese proyecto de confección de un dossier de obras marcadas por lo maravilloso “aparecidas hasta la fecha”. El ejemplo que Breton propone a Simone es, ya lo hemos dicho, su nota sobre *El monje* en el *Manifiesto*. Por un lado, Breton escoge una obra perteneciente a un género que él, tal como declara en el *Manifiesto* mismo, considera inferior por anecdótico: la novela<sup>15</sup>; por otro, se trata de una obra “antigua” que, al no haber sido tenida en cuenta en las historias canónicas de la literatura, o al haberlo sido tan sólo como una excentrici-

dad, surge en el presente de repente, sin preparación, es decir, como anacronismo. Sin duda, en el intento bretoniano de acercarse, y acercarnos, a ese sobrentendido que él llama “lo maravilloso”, estos rodeos resultan necesarios. Cuando la definición parece imposible, lo tácito del ejemplo ayuda, y para que la demostración, por contraste, adquiera toda su fuerza, el ejemplo tiene que ir a encontrarse en el terreno de lo más débil: el de la novela y el de un pasado no liberado de sí mismo por la historia, por el canon; es decir, sin paradoja, en el terreno de lo ya acabado, de lo abarcable, y, al mismo tiempo, de lo dejado de lado y aún interpretable. La conquista de la surrealidad, pues, y la suplantación de la realidad por esta, persigue un fin no muy distinto que el de un paseo por el *marché aux puces*: recuperar lo perdido para transformarlo en una pieza más del tesoro “final”. Las colecciones de los surrealistas se forman en el *bric-à-brac* del mercadillo, y los dossiers de su Bureau también, entendido ese mercadillo, claro está, como una totalidad “sin remedio”. “Lo maravilloso es siempre bello –escribe Breton–; no importa qué sea lo maravilloso, es bello; de hecho, sólo lo maravilloso es bello”<sup>16</sup>. Ya no hay, pues, juicio estético, pero tampoco alternativa a lo maravilloso. En una época aún productivista –1924– el surrealismo, gracias a esa generalización de lo maravilloso, ya divisa las extensísimas “tierras de tesoros” del consumo moderno. *El monje* es admirable, sí, porque está toda ella animada por “el soplo de lo maravilloso”, pero sobre todo, o más concretamente, porque sus personajes no son tales, sino “tentaciones continuas”<sup>17</sup>. Sin duda Breton conocía los ambiguos comentarios que había dedicado a *El monje* el Marqués de Sade, quien, frente a la sensiblería y la trivialidad aparente de la novela de Lewis, proponía “alzar el telón” para encontrarse de repente ante la “más horrible irrealidad”<sup>18</sup>. Breton, pues, mira hacia atrás superponiendo, como en un estereoscopio, dos cosas: *El monje* y lo que Sade

dice. Si los personajes de *El monje* no son más que el producto estandarizado de un género bien establecido, la novela gótica, levantar el telón e interpretarlos como tentación continua no hace sino volverlos a estandarizar. Producto sobre producto, su cosificación se duplica –o se “histeriza”–. ¿De qué estamos hablando, en fin, sino de los “misterios teológicos de la mercancía”?

Lo maravilloso, pues, se ejemplifica en el presente a través de una operación retroactiva que sigue una línea doble, cronológica y genealógica simultáneamente. Desde ambos puntos de vista el dossier –el expediente, la justificación– es necesario. El plan de conquista bretoniano se desarrolla, pues, en forma de gigantesco repertorio, de registro infinito que abarca, sin interrupción ni descanso –la tentación es “continua”–, pasado y presente, “antiguos” y “modernos”. Pero la mirada sobre el pasado, sobre los antiguos, sólo puede darse del modo más interesado: tras “alzar el telón”, en la “[horrible] irrealidad” que se encuentra más allá de la “realidad” de sus autores y sus obras, como una “segunda” dialéctica no explícita, en la que los términos ya no son la realidad –completamente excedida– y el sueño, sino el propio surrealismo y sus épocas –es decir, las épocas que, proyectándose sobre ellas, invade y ocupa–.

Lo maravilloso, escribe Breton, no es siempre igual en todas las épocas, sino que “participa oscuramente de una revelación general de la que sólo nos llegan los detalles: las ruinas románticas, el *maniquí* moderno...”<sup>19</sup>. No podría explicarse mejor cómo se “activa” la retroactividad con la que el surrealismo pretende sustituir la realidad: entre los sutiles fantasmas que solían vagar por aquellas ruinas mohosas y los maniqués que se alzan iluminados por el sol en las solitarias plazas dechirichianas –¿a qué otros podría referirse Breton? –, lo que ocurre es un proceso de solidificación general, tan monumental como vacío. Algo se podía preguntar, en

efecto, a aquellos fantasmas, por inaprensibles e invisibles que fueran, y algo tenían ellos, si querían, que contarlos, mientras que los maniqués modernos no son menos mudos que las mercancías con las que se visten, ni que las pinturas que “encantan” con sus maravillas. El escaparate por la plaza, y la cosa por su cosificación “continua”: con razón Roberto Longhi decía que los cuadros de Giorgio De Chirico (1888-1978) estaban dedicados a un “dios ortopédico”<sup>20</sup>. Sus devotos podrían aplicarse aquel cuento de las ranas pidiendo rey.

En la lista de quienes han “hecho profesión de fe de surrealismo absoluto” sólo hay unos pocos escritores pertenecientes al círculo más cercano a Breton “en aquel momento”. Subrayo la data –1924– porque, en contraste con las ansias de permanencia de ese “absoluto”, que no parece muy distinto de aquel “continuo” –ya lo veremos–, Breton no tardará en pasar factura a un buen número de ellos en el *Segundo Manifiesto* (1929), y ellos a su vez a Breton en el panfleto *Un cadavre* (1930). En la “época moderna”, como Breton llama a la suya en distintos pasajes del *Manifiesto*, la cosificación, necesaria para que la tentación se produzca, es lo contrario de la solidez, y ahí están, para demostrarlo, el maniqué o esa lista, tan perentoria como fugaz, de surrealistas en lo absoluto. Que a continuación de la misma venga otra, completamente abierta –concluye provisionalmente con un “etc.”– y retrospectiva, no tiene nada de extraño. ¿Podría haber una imagen más perfecta de lo que es la vanguardia que la de ese pequeño grupo de juramentados, agazapados frente a la “época antigua” justo antes de empezar a saquearla? Esos autores de otras épocas, empezando por Dante y Shakespeare, nada menos, al contrario de los modernos, que han hecho “profesión de fe absoluta”, sólo son surrealistas en parte. Swift, por ejemplo, en la maldad, Sade en el sadismo, Chateaubriand en el exotismo, Constant en la política, etc.<sup>21</sup>. De la “obra com-

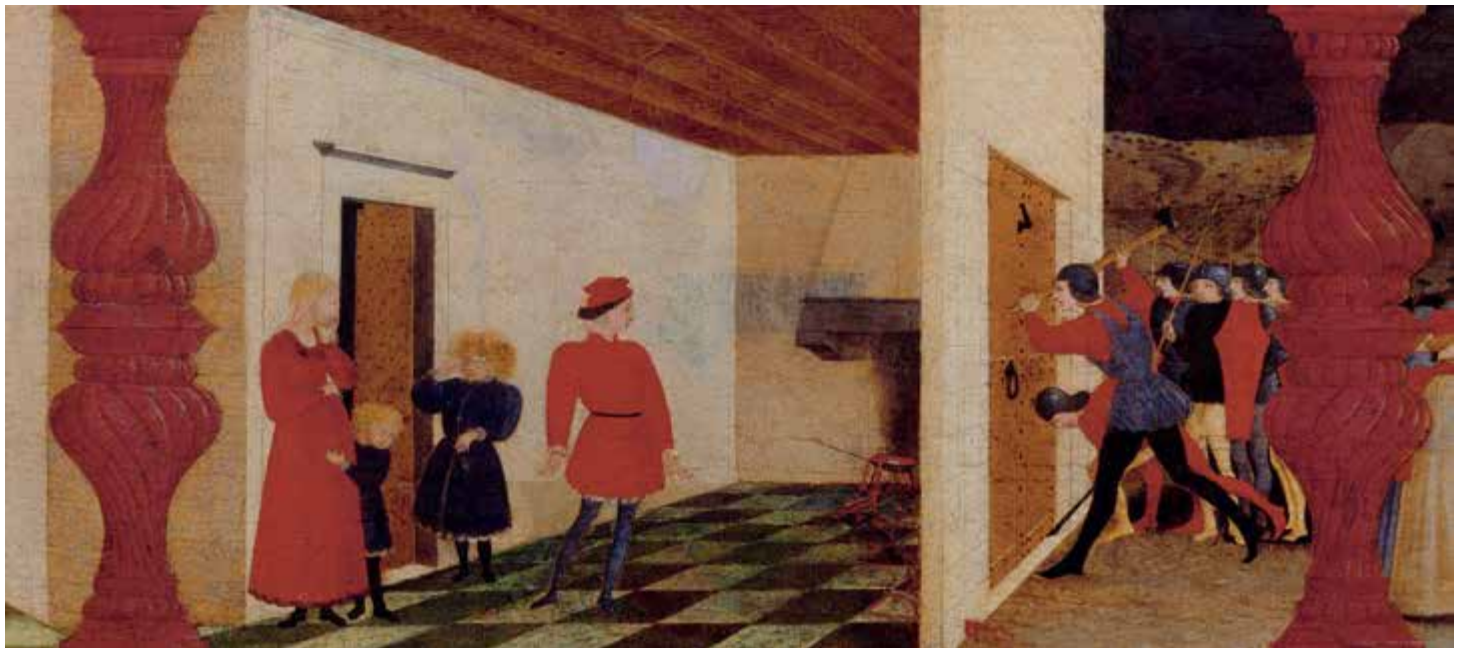
pleta” de esos (grandes) autores del pasado Breton selecciona una parte o, mejor aún –y menos profundo–, elige una “perspectiva”, aquella que la transforma en surrealista en algo. En todo caso no deja de insistir en que de cualquier revelación surrealista que pueda producirse en su obra, esos autores son perfectamente inconscientes, no sólo por la ingenuidad con la que tratan sus “ideas preconcebidas” –“très naïvement!”–, sino por una razón sin duda más apremiante: porque aún no habían “escuchado la voz surrealista”. Pero, ¿de dónde surge esa voz? La respuesta es bien simple: está en los esfuerzos de Breton –ya hemos hablado de ellos– por reclamar la propiedad del nombre del surrealismo.

Breton, pues, no pretende “comprender” la obra de estos autores, sino aprovechar tan sólo aquellas partes que necesita para avalar el “surrealismo naciente”, llenando sus arcas y cajas fuertes. La parte –el botín– es lo que siempre ha importado a los buscadores de tesoros, y no el todo, que necesariamente se desplaza, se desmiembra, pierde su sentido: al fin y al cabo, desde el punto de vista surrealista, esos autores del pasado no sabían lo que hacían. Sólo después de saqueada de ese modo, pues, la “época antigua” puede convertirse en el “Banco de la Mona Lisa”, es decir, en la garantía de los valores de la “época moderna”, la cual, en fin, se alimenta del transformismo que ella misma proyecta en la “época antigua”. Walter Benjamin vio en esta circularidad una de las principales características de la modernidad, es decir, de la “época del infierno”. Trabajos de Sísifo que no abocan a la melancolía, sino a la propaganda: si Mallarmé –surrealista “en la confianza”, precisamente– creía que el mundo estaba hecho para concluir en un “hermoso libro”, Breton le responde que acabará con “un bonito anuncio del infierno o del cielo”<sup>22</sup>. El surrealismo, como la publicidad, transforma el producto en tesoro y convierte lo que ya existía en descubrimiento. El día del juicio final, pues,

traspasaremos las puertas, las que sean, en el estado de *shock* –de tentación continua– que la publicidad impone. Todo, en fin, en el mercado, es surrealista en algo.

Breton habla, como vemos, de escritores. No es que no haya en el *Manifiesto* menciones al arte, y particularmente a Picasso, pero son escasas. De hecho, una nota al final de la lista retroactiva que acabamos de comentar constituye la referencia más importante de todo el texto<sup>23</sup>. No hay artistas que hayan hecho profesión de fe de surrealismo absoluto, y sólo algunos pocos pintores de la época moderna pueden ser considerados surrealistas en algo, aunque en este caso tres de ellos nada más merecen una explicación: Matisse “en *La música*”, Picasso, “con diferencia el más puro”, y De Chirico, “admirable durante tanto tiempo”. Ese “durante tanto tiempo”, puesto que se refiere a la “época moderna”, riza el rizo de la retroactividad, y revela su inmediatez, su necesidad. Pero, ¿quiénes son los pintores de la “época antigua”? Sólo uno, Paolo Uccello (1397-1475). Tras esta primera cita en el *Manifiesto* Breton se referirá a él, a lo largo de su carrera, en numerosas ocasiones, pero ahora nos interesan las más cercanas, como la que leemos en *Nadja*: “Abro, al despertarme, una carta de Aragon llegada de Italia y acompañada de la reproducción fotográfica del detalle central de un cuadro de Uccello que no conocía. Este cuadro se titula: *La profanación de la hostia*” [Fig. 8]<sup>24</sup>. El detalle, publicado en *Nadja*, es el mismo que había aparecido ya en el número ocho de *La Révolution Surrealiste*, acompañando un artículo de Antonin Artaud titulado “Uccello, le poil”<sup>25</sup>. El propio Artaud había “usado” ya a Uccello en una obra inmediatamente anterior, *Paul les Oiseaux ou La place de l’amour*, y otros surrealistas se interesaron también por el pintor italiano en aquellos años, como, por ejemplo, Robert Desnos o Philippe Soupault, además de algunos no surrealistas, como Jean Cocteau<sup>26</sup>. Pero intentemos ordenar estos datos: por un lado, el inte-

rés de Breton por Uccello es tan grande como para nombrarlo el primero, y el único antiguo, en la lista de pintores cercanos al surrealismo; por otro, sin embargo, no parece que su conocimiento real sea comparable a ese interés. Breton, en 1926, no había oído hablar de una obra como *La profanación de la hostia*, mientras que la postal enviada por Aragon –un detalle, al fin y al cabo, que no permite comprender en absoluto qué es lo que “realmente” está ocurriendo de “maravilloso” en esa tablilla– es la misma, escasa imagen reproducida tanto en *La Révolution Surrealiste* como en *Nadja*. En realidad *La profanación de la hostia* fue pintada como predela del altar de la confraternidad del Corpus Domini de Urbino, y consta de seis escenas consecutivas que relatan una conocida leyenda antisemita medieval: el intento de profanación de la hostia por parte de un usurero judío, el milagro que impide la profanación demostrando la verdadera presencia de Cristo en ella, y el tormento en la hoguera del judío y su familia<sup>27</sup>. El detalle de Breton no es en absoluto central, como él pretende, sino que representa la mitad izquierda de la segunda tablilla y muestra al usurero judío y su familia sorprendidos por el milagro que está ocurriendo en la otra mitad: la hostia ha sido puesta a hervir en una cazuela y de ella brotan ríos de sangre que recorren el suelo de la habitación y atraviesan sus muros desbordándose a la calle, desde la que un grupo de ciudadanos y soldados armados con palos, lanzas y ganzúas intenta derribar la puerta para entrar en la casa. Pero eso es justamente, como digo, lo que ocurre en la otra mitad: lo que no vemos. La familia aterrorizada del judío que muestra el detalle de la postal de Aragon es un magnífico trozo de pintura, pero eso no parece suficiente como para que por ella Uccello merezca ya esa primera posición en solitario en la lista de antepasados del surrealismo, ni siquiera teniendo en cuenta que Breton presenta su descubrimiento como una revelación vista al despertarse.



El origen de tanta admiración estará, sin duda, en otra parte, y los textos de Artaud que hemos mencionado –al menos uno de ellos, *Paul les Oiseaux*, escrito antes del *Manifiesto*– nos darán algunas claves. Lo que nos importa ahora no es el modo en que Artaud utiliza a Uccello como doble o espejo en el que proyectar sus propias angustias ante el acto creativo –“Uccello, mi amigo, mi quimera”, escribe–, sino la personalidad fantástica con la que lo hace surgir ante nosotros. Su Uccello, por un lado, se “debate en un vasto tejido mental en el que ha perdido todos los caminos de su alma y hasta la forma y la suspensión de la realidad”; por otro, “tiene una voz imperceptible, una apariencia de insecto, una ropa demasiado grande para él”; y, en fin, obsesionado como está por la “preocupación rocosa y terrenal de la profundidad”, “girando eternamente” en los círculos de su idea, no ve otra cosa que “la sombra de un pelo”. Los textos de Artaud sobre Paolo Uccello son, sin duda, extraordinariamente complejos, pero vamos a fijarnos sólo en lo que nos importa ahora: locura, excentricidad en la apariencia y las costumbres, obsesión por lo fijo, por lo que se representa del modo más cortante, más fino, extrafino: “De un pelo a otro [...] la línea ideal de los pelos intraduciblemente fina y repetida dos veces...”<sup>28</sup>. El pelo, en efecto, como la arruga y la vena, también exhibidamente presentes en “Uccello, le poil”, ¿qué son sino metáforas de la precisión y visibilidad del dibujo –la línea– de un pintor, como Uccello, famoso por sus perspectivas? Giorgio Vasari (1511-1574), atento en asignar a cada uno de los artistas de sus *Vite* un carácter, representó en Uccello al

artista que obsesionado con el medio (el artificio) pierde de vista el fin (la imitación de la naturaleza), para acabar no sabiendo qué ha conseguido con sus fatigas. En la *Vida* de Vasari, Uccello es un ingenio bizarro y caprichoso, de hábitos misántrópicos, y trastornado por una obsesión: la perspectiva, la cual, en contraste con el calificativo de “dulce” que él le otorga, no produce, en verdad, “con dolor y fastidio”, más que cosas “esterilísimas y secas”. El loco y excéntrico obsesionado por la línea exacta de la sombra de un pelo de Artaud encaja aquí perfectamente, pero no es Vasari su fuente, sino Marcel Schwob (1867-1905), entre cuyas *Vies imaginaires*, publicadas en 1896, se encuentra la de “Paolo Uccello, peintre”<sup>29</sup>. En su “Préface: l’art de la biographie”, Schwob decía que “el arte del biógrafo consiste en la elección. No tiene por qué preocuparse de ser verdadero; debe crear, dentro de un caos, rasgos humanos”. No se puede negar que en

Fig. 8 Paolo Uccello, *Miracolo dell'ostia profanata* [Milagro de la hostia profanada, o La profanación de la hostia], 1468. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

su biografía de Paolo Uccello, el único artista también de su lista, no lo consiga. El pintor loco, misántropo, obsesionado y al final lleno de melancolía ante la vacua inmensidad de sus esfuerzos retratado por Vasari, se exaspera en el texto de Schwob. Los datos concretos referidos a las obras o los juicios artísticos sobre su trabajo que aparecen en Vasari son dejados aquí completamente de lado, y sólo la anécdota es tenida en cuenta, exaltada en versión fantástica. Schwob insiste en que Uccello “no se fiaba de la realidad de las cosas, sino de su multiplicidad y del infinito de las líneas”; nos habla de cómo pintaba los “campos azules”, las “ciudades rojas”, “caballeros con negras armaduras”, camaleones como atributos del aire y pájaros; nos dice que su trabajo de “transmutación de la forma” es como el de un alquimista; nos describe su casa, “llena de arañas y vacía de provisiones”; nos recuerda, cómo no, su obsesión por la perspectiva, que descubriría sobre todo en las “arrugas del *mazzocchio*”, esa complicada caperuzza que visten sus personajes; inventa para él una mujer, Selvaggia, de la que Uccello no sabe si está muerta o viva; y, en fin, entre otras “maravillas”, reinterpreta la exclamación de Donatello al contemplar su última obra: “¡Ah, Paolo, dejas la sustancia por su sombra!”. La influencia de esta “biografía” en los textos de Artaud es manifiesta: Paul les Oiseaux es como Schwob llama a Uccello, Selvaggia es uno de sus personajes... El “caos de rasgos humanos” que Schwob y Artaud suministran a Breton es suficiente para que Uccello sea el único pintor de la “época antigua” citado en el *Manifiesto*, y sustituye con ventaja a su obra, ante la que Breton reconoce su relativa ignorancia. La retroactividad, por tanto, actúa de forma acumulativa: las maravillas que cuenta Schwob, las que cuenta Artaud, se acumulan en una obra de la que sólo algunos detalles incomprensibles se conocen. Lo que importa, más bien, es el personaje, es decir, la “tentación continua”. Uccello, en fin, es el único pintor de las *Vies imaginaires*

de Schwob, el único artista –hasta el momento– usado por Artaud como *alter ego*, y el único antiguo que aparece en el *Manifiesto* y en la colección completa de *La Révolution Surréaliste*. Breton cita a Uccello, pues, de un modo no muy distinto a como –decía Benjamin– la Revolución francesa citaba a la Roma antigua: “igual que la moda cita un ropaje del pasado”<sup>30</sup>. En la “jungla de otrora” lo nuevo es lo antiguo, o lo siempre igual.

En cualquier caso, al menos hasta aquí, no podrá negarse que Breton es ahorrador con respecto a sus retroactividades artísticas. Pero estamos en 1924, justo en el momento del “surrealismo naciente”, y la “oferta” es naturalmente restringida, adaptada a la demanda. La rápida popularización del surrealismo a partir del final de la década, la cual no siempre contará con la benevolencia del propio Breton y en la que el éxito de *Un chien andalou* y el papel jugado por Dalí serán esenciales, permitirá que esa oferta aumente considerablemente, al ritmo de la demanda. En 1929 algunos como Robert Desnos, por ejemplo, podrán referirse ya alegremente a “Uccello junto a Picasso, a Brueghel junto a William Blake, a El Bosco junto a Max Ernst, a ciertos primitivos italianos junto a Picabia...”<sup>31</sup>, y otros, como Dalí, justamente, ampliarán el campo hacia los más diversos horizontes: por un lado Millet, Böcklin, los prerrafaelitas, Gaudí, el *art nouveau*, etc., son casos que relativamente cercanos cronológicamente pero alejadísimos del “gusto” vigente –y, de hecho, gracias a la tremenda popularidad de que disfrutaron en su momento (estereotipia, la llamaría Dalí), ejemplos ahora del peor gusto–, tienen la virtud de proclamar en el hoy una especie de eternidad del ayer, un tiempo anacrónico –o, propiamente, retrospectivo–, que aparece sin embargo incrustado en el presente, suspendido en él (un tiempo, en fin, no distinto al que caracteriza los recorridos cíclicos de la moda, justamente, y que es la clave de su constante “pasarse” y “ser recuperada”); por otro, los



pintores *pompier*s, Meissonier el primero, una elección que inmediatamente se convertirá en uno de los grandes motivos de confrontación con Breton y los surrealistas más ortodoxos –y no deja de ser revelador de la infinita porosidad de este mercado ideológico, tanto como de la competencia por su conquista, que, poco después, cuando en febrero de 1934 Dalí tenga que comparecer ante un “tribunal surrealista” por causa del proceso de su expulsión, sea acusado a la vez, y al mismo nivel, de hagiógrafo de Hitler y de pintor academicista admirador de Meissonier-. En cualquier caso, los ejemplos de que en la frontera entre los años veinte y los treinta el término “surrealista” ya se usa, implícita o explícitamente, para referirse a determinados artistas o “producciones artísticas” de épocas históricas, pueden buscarse fuera del surrealismo mismo, entre los historiadores y los críticos más o menos convencionales. Un par de ejemplos serán suficientes, uno implícito, el otro explícito.

Primero el implícito. En 1929, Kenneth Clark escribió un artículo sobre las recién redescubiertas *Bizzarrie* de Giovanni Battista Bracelli (c 1600–antes de 1650), las cuales no tardarían en convertirse en uno de los ejemplos preferidos del “arte fantástico”<sup>32</sup>. Pese a los pocos datos disponibles sobre el autor y la edición, Clark, en su breve texto, hace un esfuerzo por analizar los grabados de las *Bizzarrie* en su contexto histórico: los pone en relación con los *Balli* de Jacques Callot, las caricaturas de Carracci y las figuras cúbicas de Luca Cambiaso –quienes también pasarán a formar parte de ese fantástico surrealista antes del surrealismo–, pero además intenta integrarlos en una interpretación general del concepto de manierismo, y no deja de citar a Miguel Ángel, Rafael, Tiziano o Tintoretto, o a Giambattista Marino, Richard Crashaw, Luis de Góngora o John Donne. Todo ese aparato, tal vez algo exagerado para los excéntricos pero modestos grabados de Bracelli, concluye con un párrafo que podría parecer

sorprendente y que, sin embargo, surge con la mayor naturalidad. Como si estuviese tratando de una cuestión ya conocida, Clark nos dice que las figuras de Bracelli no tienen nada que ver con el cubismo, “aunque algunas de sus invenciones recuerdan los monstruos del Ballet Ruso de Picasso, *Parade*”. Sin embargo, continúa, mientras que la obra de Picasso intenta evitar las “distracciones asociativas” del espectador, la de Bracelli las persigue. Otra cosa bien distinta, nos dice, en fin, es el caso de su “paisano” De Chirico, quien “combina similares efectos de volumen y similares efectos de incongruidad: similar concepto”. ¿Será necesario recordar que el discutido nombre del surrealismo fue usado por primera vez por Apollinaire en el programa de mano que escribió para *Parade*, precisamente, o que Picasso y De Chirico son los dos artistas centrales no sólo del *Manifiesto*, sino de la entera construcción bretoniana? Bracelli, Callot, Cambiaso, Picasso, De Chirico... unidos por las distintas intensidades del “*conceit*” manierista: aquí tenemos ya toda una prefiguración de cómo se tejerá el sistema del “arte fantástico”.

Pero vamos al caso explícito. A finales de 1934 Salvador Dalí (1904-1989) presentará en la galería Julien Levy su segunda exposición individual en Nueva York –la primera había tenido lugar en la misma galería justo durante las mismas fechas del año anterior-. En el catálogo de aquella exposición se reproducía *La persistencia de la memoria* –su primera pintura en las colecciones del MoMA, recibida como donación anónima en el mismo 1934, y, sin duda, gracias a ello y ya desde ese momento, su obra más popular, repetida e imitada (estereotipada)– y un dibujo con otro reloj blando –obviamente– y formas geométricas abstractas titulado *Finis*. Pero además, junto a la lista de obras, veinticinco, Dalí añadía intencionadamente una más, numerada con el veintiséis, pero no suya: *Las tentaciones de San Antonio*, de El Bosco, que, naturalmente, no estaba allí. Bastaba con



mencionarla, sin más explicaciones: ¿quién discutiría, desde los tiempos de José de Sigüenza, la excentricidad de El Bosco [Fig. 9], de Brueghel y otros flamencos que formaban desde siempre el árbol esencial de la “pintura fantástica”? En cualquier caso, no era esta la primera vez que Dalí se ponía a sí mismo en relación con ellos. En “Temas actuales”<sup>33</sup>, un artículo publicado en 1927 en *L'Amic de les Arts*, Dalí mencionaba ya a El Bosco y a Brueghel, pero lo más interesante es que en este mismo número de la revista, en la página anterior a su artículo, se reproducían dos imágenes de *La mel és més dolça que la sang* [La miel es más dulce que la sangre] [Fig. 10], y entre las columnas de su texto aparecía una imagen de *El triunfo de*

*la muerte* de Brueghel [Fig. 11], que, en realidad, ilustraba el artículo siguiente, “Cop d’ull sobre l’evolució de l’art modern”. La intención de este texto, cuyo autor es Magí A. Casanyes (1893-1956), como deja claro el título, es ambiciosa, y las referencias al arte de la “época antigua” para ilustrar el de la “época moderna”, no faltan. En todo caso hay una que nos interesa especialmente. Escribe Casanyes: “En el museo del Prado hay una pintura atribuida a Brueghel el Viejo –*El triunfo de la muerte*– en la que puede verse representado el espectáculo más fantástico, quimérico y macabro que pueda imaginarse, pintado, sin embargo, con una meticulosidad, con un naturalismo, con un realismo, con un objetivismo idénticos a aquellos con los que el propio Brueghel representa un baile de campesinos o un banquete de bodas”<sup>34</sup>. ¿Qué costaría aplicar esa descripción a *La mel és més dolça que la sang*, ilustrado, como hemos dicho, dos páginas antes en la misma revista? En 1934 las cosas han cambiado mucho, pero el modo en que Dalí “desliza” en su catálogo la pintura de El Bosco no es tan distinto del modo en que había reunido, sin comentarios pero bien elocuentemente, una obra suya y otra de Brueghel tantos años antes. En todo caso, Dalí, ya muy entrenado, conoce bien la caja de resonancia que Nueva York representa en términos de propaganda y mercado. El catálogo que hemos mencionado contiene una declaración –transcrita literal-

**Fig. 9** El Bosco, *Verzoeking van de heilige Antonius* [Las tentaciones de San Antonio], c 1495-1515. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

**Fig. 10** Salvador Dalí, *La mel és més dolça que la sang* [La miel es más dulce que la sangre], 1927. Paradero desconocido (Fotografía Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras)

**Fig. 11** Pieter Brueghel el Viejo, *De triomf van de dood* [El triunfo de la muerte], c 1562. Museo Nacional del Prado, Madrid

mente, pero sin mencionar la fuente, de un texto anterior, la "Lettre à André Breton"<sup>35</sup>– en la que, con sus múltiples referencias al automatismo, a la paranoia crítica, a los objetos surrealistas, a la fotografía instantánea, al *trompe-l'oeil*, a las imágenes dobles, al "irracionalismo concreto" o a Luis de Baviera, Dalí se presenta a su nuevo público –un público universal y popular, no restringido, como el de París, a los círculos de vanguardia– no sólo como el auténtico surrealista, sino, en un sentido propiamente "americano", como un *businessman*, como el hombre rebotante de proyectos, el más ocupado del mundo. A la donación anónima de *La persistencia de la memoria* al MoMA, a su reproducción en ese mismo momento en el catálogo de Julien Levy y a esa declaración de principios e intenciones, sin olvidar el *track* retóricamente titulado *New*



*York Salutes Me*<sup>36</sup>, publicado también en ese momento, con motivo de su llegada a la ciudad, bastaba añadir tan sólo el deslizamiento sin comentarios del cuadro de El Bosco al final de la lista, para que todo un proceso de “generalización” se desatase: es decir, para que Nueva York o el mundo, en efecto, saludase a Dalí. Pero hay algo más, “tras el telón”. Si en 1927 Dalí dejaba hablar a Cassanyes, en 1934 lo que está haciendo es aprovechar el impulso de los que ya han hablado. Al otro lado del Atlántico, y en un medio tan popular como el semanario de la BBC, *The Listener*, Herbert Read acababa de publicar un artículo analizando la pintura de Dalí en correspondencia con la de El Bosco<sup>37</sup> en el que, tras discutir el modo en que ambos se relacionan con el “resorte” que alimenta su fantasía –la teología medieval en uno, la casuística freudiana en el otro–, establece tajantemente la diferencia: la obra de El Bosco surge “naturalmente, subjetivamente”, en perfecta continuidad con su mundo –su fantasía le es dada–, mientras que la de Dalí se construye “deliberadamente, objetivamente”, como un esfuerzo, podríamos decir ahora, de rentabilidad frente a un código perfectamente establecido de antemano. No acaba, sin embargo, aquí esta historia. Al artículo de Read siguió una respuesta de Roger Caillois<sup>38</sup> en la que, reconociendo el mérito de la comparación, insiste en la diferencia de la pintura daliniana, interpretándola en un sentido que va más allá del de la “objetividad” que veía Read y que podríamos calificar de ultraconsciente. En la pintura de Dalí, además, continúa Caillois, no sólo el autor y el público comparten el mismo conocimiento del sistema de signos utilizado –el psicoanálisis– sino que la “fuente de inspiración” es, al mismo tiempo, “el principio de explicación”, con el peligro que ello conlleva de caer en el círculo vicioso del criptograma. Naturalmente, frente a esta interpretación tan directa o, por mejor decir, tan “contemporánea” de la pintura de Dalí, decir, como hace Caillois, que El Bosco es un pintor que “no tiene la clave de lo que crea”, no revela otra cosa sino la propia ignorancia sobre una obra ante la cual, en definitiva, lo que ocurre es que la “época moderna”, y no él, ha perdido las claves. Los criptogramas que bien pudieran esconderse en su obra se han vuelto ya indescifrables, y esa es la causa, en fin, de su maravilla: pero esto no lo dice Caillois tan claramente. ¿Podría darse una imagen mejor de cómo el surrealismo se apropia retroactivamente del arte del pasado, de cómo lo convierte en fantástico a través de sus propias proyecciones? En esta breve respuesta a Herbert Read, Roger Caillois, establece ya una clasificación de los distintos “niveles de conciencia” con los que una obra de arte es creada por el artista e interpretada por el público: el primero es el de las obras de apariencia realista en las que nada, aparentemente, revela el misterio que en realidad esconden: *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de Leonardo, los cuadros de Antoine Caron, Urs Graf o Piero di Cosimo, los grabados de Hercules Seghers...; en el segundo “el mundo de la realidad es deliberadamente abandonado al de los fantasmas”, y aquí es donde entra El Bosco, pero también Gustave Moreau, De Chirico, Max Ernst...; el tercero, no exactamente “deliberado y objetivo, sino sobre todo consciente”, es el de Dalí. La relación de artistas que Caillois menciona, encabezada por la obra de Leonardo analizada por Freud en su famoso “Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci”, pasará a formar parte de todas las antologías de “arte fantástico”, y Caillois mismo se convertiría en uno de los autores provenientes del surrealismo –heterodoxo en su caso– más interesados por la cuestión. Pero estas obras en las que surge lo fantástico no están solamente unidas por una clasificación sobre los grados de su conciencia. Antes de este artículo Caillois había publicado una reseña sobre la exposición de objetos surrealistas que tuvo lugar en la galería Pierre Colle de París en 1933. El título escogido no podía ser más elocuente: “Le décor surréaliste de la vie”<sup>39</sup>. Es la

vida, en efecto, lo que esas maravillas tienen que abarcar, y que sean entendidas como su “dégor” no tendrá nada de extraño. Este es el momento en que, simultáneamente a su teoría de los objetos, Dalí está desarrollando una teoría que podríamos llamar “cosmética”. Los títulos de algunos de sus artículos son bien explícitos al respecto: “Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral”, “Derniers modes d’excitation intellectuelle pour l’été 1934”, “Le surréalisme spectral de l’éternel féminin préraphaélite”, “Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles”<sup>40</sup>... La conciencia, o superconciencia, que nuestros autores tienen del poder de cosas aparentemente tan banales como la decoración o la cosmética, se revela en el inesperado modo en que, a través de los típicos mecanismos del “lenguaje” surrealista –metonimias, sinécdoques...–, convertidas en alegorías de una vida radical pero banalmente re-simbolizada, son inesperadamente devueltas a sus orígenes etimológicos: decoración y *decorum*, cosmética y *kosmos*... En los artículos que acabamos de mencionar, partiendo de las cuestiones de la moda y la cosmética, Dalí desarrolla un tema presente en su pensamiento desde, al menos, “L’âne pourri”<sup>41</sup>: el anacronismo, tal vez el más efectivo de todos los que componen la retroactividad surrealista. El anacronismo, como ya hemos dicho, es entendido por Dalí como la eternidad del ayer: se trata de todo aquello que perteneciendo a un tiempo retrospectivo aparece, sin embargo, incrustado en el presente, es decir, literalmente “fossilizado”. Cuando en sus pinturas o en sus textos Dalí se refiere a la pintura de Millet o a los prerrafaelitas, o a la arquitectura, la escultura y los objetos *modern style*, está hablando expresamente de un mundo de formas o, aún mejor, de “cosas”, que se creían pertenecientes a una época lejanísima: la de un *fin de siècle* tan ridículo como despreciable, absolutamente superado por la guerra, las revoluciones, el productivismo maquinista, las vanguardias y, en fin, con no

menos razón, por el arte contemporáneo. Pero de repente, esos objetos que habían sido expulsados como trastos viejos, *demodés*, de los interiores de las casas burguesas y de la vida, a los que podía dedicarse a lo máximo una sonrisa displicente –como dice el propio Dalí al inicio de “De la beauté terrifiante et comestible de l’architecture *modern style*”<sup>42</sup>, de una época “susceptible de provocar una «ligera sonrisa» particularmente repugnante” al estilo de un “discreto e ingenioso: «Rie, Payaso»”–, son descubiertos como algo que aún está allí, como un poso cuya existencia no proviene de un pasado remotísimo, como el buen gusto moderno se había empeñado en creer, sino que tiene tan sólo algo más de treinta años, poco más o menos, y esto es esencial, la edad de Dalí y de los surrealistas. Más allá de la historia, es la “prehistoria”, pues, lo que estos objetos hacen surgir en el presente, y el anacronismo de Dalí consiste en señalar eso sin nostalgia, sin utopías de resurrección o, como dice él exactamente, sin “perspectiva sentimental”, simplemente como constatación de que el pasado más remoto aún está aquí, visible en sus detritos, bien cercanos: los de una vida aún no demasiado larga, los de la propia infancia. La infancia regresa como un fantasma, convertida en el “devenir” del que Breton y Éluard, influidos por Dalí, hablan en el *prière d’insérer* de *La femme visible*: “El pensamiento paranoico-crítico es el instrumento más admirable que jamás haya sido propuesto para hacer pasar a través de las ruinas inmortales el fantasma-mujer de rostro verde grisáceo, de ojo riente, de rizos duros que no es tan sólo el espíritu de nuestro nacimiento, es decir el *modern style*, sino el fantasma cada vez más cautivador del *devenir*”<sup>43</sup>. Pero la verdad es que, como demuestra Dalí, la infancia nunca los había dejado: ¿de qué otro modo podría explicarse el ritmo retrospectivo y reiterativo característico de la modernidad? En el momento en que la “moda” empieza a ser un tema principal de Dalí, como lo es en estos artículos, la insistencia en



esa noción de anacronismo no resulta en absoluto extraña, puesto que es inherente a las estrategias de la publicidad. “Al contrario de las ilusiones, los objetos surrealistas dan más de lo que prometen”, escribía Caillois en “Le décor surréaliste de la vie”, un artículo que no por casualidad escogió ilustrar con una obra de Dalí, su *Buste de femme rétrospectif* [Busto de mujer retrospectivo] [Fig. 12], precisamente, un maniquí *fin-de-siècle* exageradamente maquillado que poco a poco va cargándose de todos esos “recuerdos” congelados: una barra de pan –ya hablaremos de ello–, un bibelot que reproduce el Ángelus de Millet convertido en un tintero, una tira de cine

Nick, diversas baratijas que van cambiando en distintas versiones... Tampoco tiene nada de extraño que muchos de esos artículos de Dalí fueran publicados en *Minotaure*, la revista que más contribuyó a ampliar las “tierras de tesoros” del surrealismo: del arte antiguo al moderno, de lo popular a lo culto, del bibelot a la joya, del objeto encontrado al fabricado, de la ciencia a la magia, de la etnografía al coleccionismo, de la antropología al psicoanálisis, todo, absolutamente todo, quedaba incluido en la “edad de oro” –por recordar el título, menos irónico de lo que podría creerse, o para nada irónico, de la película de Buñuel y Dalí– que esta lujosa revista se había empeñado en hacer tangible: una “edad de oro” cuyo significado se basaba en la completa intercambiabilidad de cualquier cosa. El toro encerrado en el laberinto era la mejor metáfora del tipo de movilización total, activa y retroactiva, que el surrealismo exigía. Pero desarrollar aquí este tema nos llevaría demasiado lejos<sup>44</sup>: quede indicado y volvamos a donde estábamos, a los grandes “inventores”, Breton y Dalí.

En 1925, en el número cuatro de *La Révolution Surréaliste* –el mismo en el que se hizo con la dirección de la revista–, Breton empezó a publicar una serie de artículos titulados “Le Surréalisme et la peinture”. El libro que recogió esos artículos, publicado en 1928, se convertiría en el lugar donde ir depositando, en forma de antología imperfecta, siempre abierta, sus más esforzados y programáticos textos sobre arte y artistas<sup>45</sup>. Como en el *Manifesto*, las referencias a artistas de la época antigua son tan escasas que de nuevo podrían reducirse al solitario –doblemente solitario, pues– Paolo Uccello. Su aparición, sin embargo, es remarcable: “¿Así, pues, me dejas, pensamiento? Vivo, pero, ¿sé en qué época? Las costas septentrionales de Australia fueron probablemente descubiertas en el siglo XVI por los portugueses y luego olvidadas. ¿Tendría que creer que todo ha comenzado conmigo? Hubo tantos otros atentos a ese sonajero de lanzas rubias bajo un cielo negro –pero, ¿dónde están las batallas de Uccello? ¿Qué ha sido de ellas?”<sup>46</sup>. Breton se refiere al magnífico tríptico de Paolo Uccello *Batalla de San Romano* [Fig. 13], uno de cuyos tres grandes paneles se puede contemplar en el Louvre, pero lo llamativo es el tono elegíaco de esta cita, este extraño *ubi sunt...*? Sin embargo, el recuerdo de las tierras descubiertas y olvidadas, puesto en paralelo con el único pintor de la “época antigua” que merece –por ahora– ser recordado, no hace sino establecer el significado de la simultaneidad de su aparición: descubiertas y olvidadas, es cierto, pero, obviamente, descubiertas de nuevo, y con mayor maravilla, puesto que proyectadas por segunda vez al mismo tiempo en el olvido y en la me-



moria. De hecho, aunque Breton se refiere a un solo pintor antiguo, los modernos de los que habla no pueden librarse de lo que “fue”, pero que se repite. Las primeras líneas del texto dejan bien claro en qué densa pasta, antigua y nueva al mismo tiempo –*ubi nunc...?*, habría que decir ahora–, encuentran los modernos todas sus noticias: “El ojo existe en estado salvaje”, es la primera frase, y a partir de ella todo son, en este arranque, referencias a unas maravillas en las que, sin embargo, acaba poniendo orden un marco: “Me es imposible imaginar una pintura de un modo distinto a una ventana frente a la cual mi primera preocupación es saber *a dónde da...*”<sup>47</sup>.

Que el poder de distribución y proporción que tiene la perspectiva para organizar la profundidad tanto espacial como simbólica del cuadro sea sustituido aquí por una mirada “*à perte de vue*”, no atenúa en absoluto la total vigencia de la metáfora albertiana –la pintura como ventana– en la definición de Breton. En todo caso, ese *à perte de vue* no sería sino una especie de paso al límite de aquella metáfora: la *imitatio*, ahora, está en lo que “[se] empieza a ver *que no es visible*”.

“Esto no es todo”, añade Breton. Y, de hecho, no lo es, como el título del libro, y anteriormente de la serie de artículos, indica claramente. *Le Surréalisme et la peinture* –o sea, uno y

Fig. 12 Salvador Dalí, *Buste de femme rétrospectif* [Busto de mujer retrospectivo], 1933. The Museum of Modern Art, Nueva York

Fig. 13 Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano* [Batalla de San Romano] (detalle), c 1455. Musée du Louvre, París

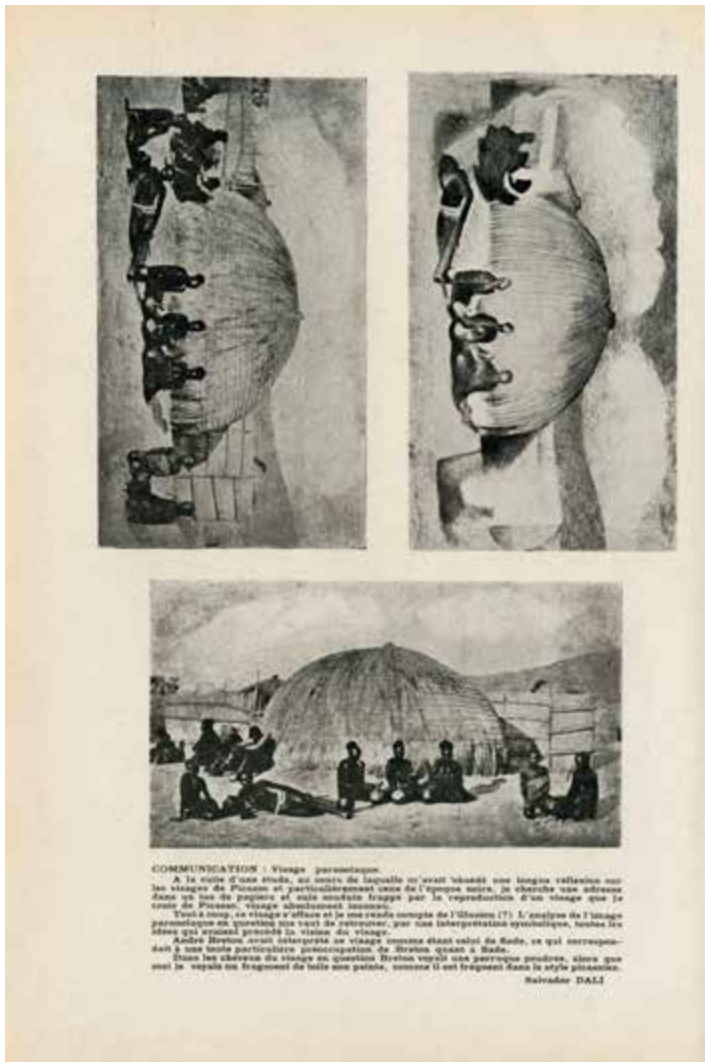
otro separados por una “y”– responde a las encendidas discusiones que en el círculo de *La Révolution Surréaliste*, desde el primer número, se tuvieron sobre la posibilidad de una “pintura surrealista”, es decir, de una pintura que fuese capaz de responder a los principales mecanismos –en aquel momento– de la creación surrealista: el automatismo y los sueños. Max Morise, Robert Desnos y Pierre Naville –y André Masson, con los “dibujos automáticos” que publica en la revista– participan en esta discusión. Max Morise (1900-1973) solamente puede imaginar “hoy” lo que “sería una «plástica surrealista»” a través de algunas señales, aunque el ejemplo que pone –una de esas metamorfosis del residuo al tesoro que ya conocemos– habla con claridad del “precio” de lo maravilloso: “Man Ray, nuestro amigo, [hace] de objetos de primera necesidad, gracias a la ayuda del papel sensible, objetos de último lujo”<sup>48</sup>; Pierre Naville (1904-1993), por su lado, en un breve texto titulado irónicamente “Beaux-Arts”, en un intento de acabar con la discusión escribe expeditivamente: “Ya nadie ignora que no hay pintura surrealista”<sup>49</sup>. Frente al Morise más contemporizador que entusiasta, tanto como frente a la negación de Naville, Breton –futuro autor de *Les vases communicantes*– encuentra, una vez más, una posibilidad de superación en esa “y” interpuesta, la cual, por un lado, es copulativa, en cuanto que el surrealismo se alimenta de los caudales que encuentra en la obra de esos pintores, pero es, por otro, disyuntiva, en cuanto que se separa de ellos para constituirse en su guía, gracias al poder que tiene de desvelar a los propios autores el sentido oculto de sus obras, que es, en fin, el único verdadero, o, parafraseando al Marqués de Sade, el de la más “maravillosa irrealidad”. En cualquier caso está claro qué es lo que Breton pretende impedir: que el surrealismo se convierta en un *adjetivo* de la pintura.

Pero hay una razón más por la que me he detenido en este título: porque a lo largo de los años treinta Dalí declaró en diversas ocasiones, y siempre en momentos

especialmente escogidos, su intención de escribir un libro –en el que estaría ya trabajando– titulado *La pintura surrealista a través de los tiempos*. En abierta y consciente contradicción con *Le surréalisme et la peinture*, Dalí propone una “pintura” adjetivada por el “surrealismo”, exaltando, en ese “a través de los tiempos”, el poder retroactivo de este, tan ambiguamente reprimido, por otro lado, en el texto de Breton. En su ya mencionada “Lettre à André Breton”, por ejemplo, escrita como prefacio al catálogo de su exposición en la galería Pierre Colle en 1933, Dalí describe su estudio para ese libro nunca publicado como “obsesivo”, además de hacer pública por vez primera su admiración por Meissonier y la pintura académica. Que esa “carta” concluya con un formal, pero irónico, “reciba usted, querido amigo, las pruebas de mi incondicionalidad surrealista”, teniendo en cuenta la naturaleza de las “pruebas” que contiene, resulta muy revelador de la conciencia con la que Dalí está trabajando; que, como ya hemos dicho, se reproduzcan sus primeras líneas literalmente en el catálogo de su exposición neoyorquina de 1934 junto a *La persistencia de la memoria* y a la aparición fantasmal en la lista de obras de la pintura número veintiséis, de El Bosco, no suya –pero, bien lo sabemos, en perfecta resonancia con la suya–, confirma la meticulosidad de esta conciencia (de hecho, *La persistencia de la memoria* es un título que, tal vez, a la luz de esos datos y de este proyecto de “historia” de la pintura surrealista “a través de los tiempos”, podría ser “al fin” interpretado). En artículos siguientes Dalí irá aumentando la nómina de artistas que recorren ese “a través de los tiempos”, atravesados todos ellos por un “maravilloso” que, en comparación con la resistencia de Breton a dar demasiados nombres, es decir, a “identificarlo”, cada vez es más concreto y está más establecido: de Bosch, Brueghel y Leonardo a Vermeer, a Watteau, a Böcklin, a Millet, a Meissonier, a los prerrafaelitas,

Fig. 14 Salvador Dalí, *Visage paranoïaque* [Rostro paranoico]. Reproducción de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 3 (1931)





y, en fin, como no podía ser de otro modo, a artistas como Arcimboldo o Bracelli, la nómina de Dalí coincide con el futuro canónico del “arte fantástico”. Ya hemos visto cómo en el *Manifiesto* Breton ejemplificaba dos épocas de “lo maravilloso”: la romántica con las ruinas, la moderna con el maniquí. Vale la pena recordar también que, en el mismo *Manifiesto*, Breton se imagina a sí mismo y a sus amigos instalados en un castillo que “[le] pertenece”, situado “en un sitio agreste, no lejos de París”, y cuya mitad no está “forzosamente en ruinas”: los artistas –Duchamp, Picabia y Picasso–, rondan fuera de sus murallas<sup>50</sup>. Este es, pues, sobre todo en relación a las posibilidades del arte, un “castillo interior”. ¿Qué tendrá de extraño que el lugar en el que Dalí declara por primera vez su intención de escribir *La pintura surrealista a través de los tiempos* tenga como escenario una “ruina romántica”, como vamos a ver, toda, sin embargo, “exterior”, es decir, “obscena”? Ese texto extraordinario se titula “Rê-

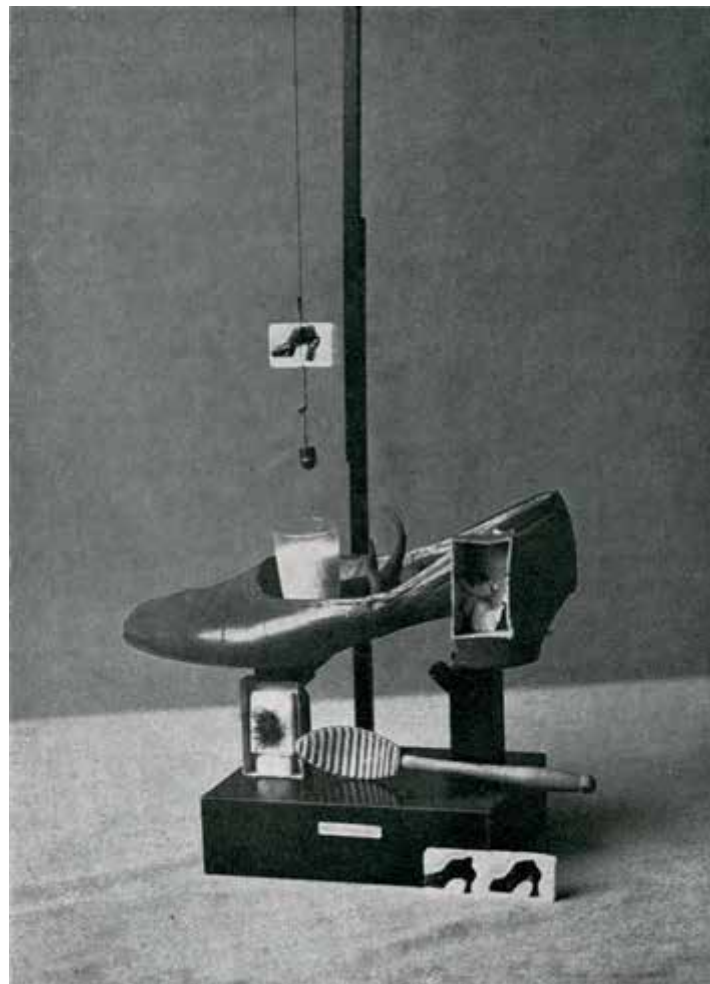
verie”, y fue publicado en 1931 en el número cuatro de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*: detengámonos en él<sup>51</sup>.

En realidad, y para empezar, vale la pena recordar que los números tres y cuatro aparecieron simultáneamente –en diciembre–, y que la contribución de Dalí no se limitó solamente a “Rêverie”, sino que comprendía otros dos textos, no menos importantes para su construcción teórica, publicados en el número tres: “Objets surréalistes” y la comunicación “Visage paranoïaque” [Fig. 14]<sup>52</sup>. Este segundo, desde nuestro punto de vista, resulta especialmente significativo, puesto que nos permite empezar a comprender cuál es el “resorte” –empleo expresamente un término “mecánico” – de “lo maravilloso” en Dalí –de sus “ensoñaciones”–. Se trata de una nota –una “comunicación”, como él la llama– escrita como interpretación de una imagen: una tarjeta postal que representa a un grupo de africanos ante una choza, reproducida tres veces: una en horizontal, según el formato apaisado original, y dos en vertical, la primera sin modificaciones y la segunda manipulada por él para hacer visible el “rostro paranoico” que menciona en el título, y que identifica como la “aparición” de una obra de Picasso, una máscara de su “época negra”. Dalí, pues, utilizando un caso que incluye diversos estratos de la “historia” canónica del arte moderno, de sus orígenes y modelos –Picasso, las máscaras africanas, etc.–, pero revelando esa historia repentinamente, como aparición fantasmal o como visión fantástica, estaría poniéndonos un ejemplo práctico de la capacidad del método paranoico-crítico para obtener imágenes múltiples especialmente poderosas, aunque, en realidad, lo que está haciendo es describir el mecanismo característico de un tipo muy popular de tarjetas postales, cuyo truco consistía, justamente, en descubrir alguna imagen oculta tras la ilustración que supuestamente constituía su motivo visible, como era por ejemplo el caso muy típico de la pacífica pareja de amantes besándose o abrazándose a

la luz de unas velas, en la que una segunda mirada, en forma de *vanitas* más bien burlesca –así son los fantasmas de la modernidad: productos de la producción–, revelaba una calavera –un tema que Dalí, por cierto, imitó literalmente en numerosas ocasiones–. Pero, ¿no habían sido las tarjetas postales una de las formas “estereotipadas” de comunicación de masas más importantes de los inicios del siglo XX? Con el ejemplo de esta “comunicación”, Dalí está desvelando –y elevándolo a categoría crítica– el que es sin duda uno de los orígenes más “populares” de su método “metamórfico”, pero también ensayando lo que serán los mecanismos y recursos de su propia publicidad: los que le permitirán apoderarse de todos los registros de lo fantástico “realizado”, desde lo anónimo a lo reconocido y, viceversa, desde la “historia” a la “revelación” retroactiva.

1931 es un año clave tanto desde un punto de vista general, el de los complicados procesos de afirmación pública del surrealismo, como desde un punto de vista particular, el del papel cada vez más conflictivo que Dalí cumple en la estrategia de esos procesos. La aparición de “Rêverie” –un cuento pornográfico, como veremos, si puede llamarse así– precisamente en esos números de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, especialmente marcados por una esforzada intención política –el tres se abre con el largo e imperativo texto de Louis Aragon (1897-1982) titulado “Le surréalisme et le devenir révolutionnaire”– se convertirá en el detonante de un considerable conflicto que acabó con la ruptura definitiva entre Aragon y Breton. Merece la pena recordarlo rápidamente, aunque sólo sea para darnos cuenta de hasta qué punto lo maravilloso y lo fantástico son cosas de este mundo. En efecto, tras la publicación de “Rêverie”, su carácter pornográfico –esencial, como veremos, en la estrategia de construcción de la poco inocente “historia” de la *pintura surrealista a través de los tiempos*– causó gran escándalo, hasta el punto de que los su-

rrealistas miembros del Partido Comunista fueron llamados a explicarse ante una comisión de control. Poco después, en marzo de 1932, Breton publicaba en las Éditions Surréalistes el tract titulado *Misère de la poésie*, cuyo objetivo era defender a Aragon en el proceso policial y judicial en que se hallaba envuelto tras la publicación del poema *Front rouge*<sup>53</sup>. En este tract, sin embargo, y en contra de las directrices del partido y de la postura del propio Aragon, Breton defendía entre otras cosas la complementariedad del pensamiento dialéctico y del análisis freudiano, y, en una nota, hacía una alusión combativa a la reunión de control de “Rêverie”: “Mientras tanto han tratado de explotar miserablemente contra nosotros el contenido manifiesto de la muy bella «Rêverie» de Dalí. [...] «Lo único que pretendéis es complicar las relaciones tan sencillas y sanas de un hombre y una mujer», nos espetó un cerñicalo”. Aragon declaró no identificarse ni con la forma ni con el fondo del tract que Breton había escrito, en principio, en su defensa, consumando así la ruptura. Pero no era esta la primera ocasión en que Dalí había sido motivo de discordia entre Breton y Aragon. Años después el primero recordaría en una entrevista cómo el *Objet scatologique* daliniano [Fig. 15] –cuya ilustración apareció precisamente en el número





tres de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, el mismo, por tanto, en el que se publicó el esforzado “Le surréalisme et le devenir révolutionnaire”-, y particularmente su vaso de leche, había escandalizado a Aragon. Aunque en realidad lo confunde en sus evocaciones con el posterior *Veston aphrodisiaque* [Chaqueta afrodisíaca], cuyos vasos tenían que llenarse no de leche, sino de *piperment*, Breton declara: “Ante el estupor general, Aragon, muy conmovido, protestó contra el desperdicio de esa leche, y llegó a decir que a los niños les podía faltar”<sup>54</sup>. “Ante el estupor general”, sí, pero es evidente

que de lo que se trata aquí es de cómo el producto de “primera necesidad” se transforma en el de “último lujo”, o de aquello en lo que se basa la economía surrealista de lo fantástico: la “tentación continua” como continua metamorfosis.

Pero, a todo esto, ¿cuál es el argumento de “Rêverie”? Muy brevemente: Dalí cuenta que a la hora de la siesta se dispone a escribir un largo estudio sobre Arnold Böcklin (1827-1901), en particular sobre *Die Toteninsel* [La isla de los muertos] [Fig. 16], que formará parte de su libro *La pintura surrealista a través de los tiempos*. Prepara minuciosamente

Fig. 15 Salvador Dalí, *Objet scatologique* [Objeto escatológico]. Reproducción de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 3 (1931)

Fig. 16 Arnold Böcklin, *Die Toteninsel* [La isla de los muertos], 1880. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

la situación en un diván, y detalla con prolijidad sus problemas: necesita instrumentos para escribir y una libreta, pero una libreta diferente de la que ha usado hasta entonces; va a buscarla pero finalmente decide no cogerla, aunque sí coge un mendrugo de pan al que le saca la miga, con la que hace pelotitas y juega. Nos va hablando de sus reflexiones sobre la “frontalidad en *La isla de los muertos*”, o sobre el “sentimiento fúnebre inconsciente de todos los pintores”; cita obras de De Chirico, de Vermeer..., al mismo tiempo que nos revela sus ganas de orinar o el inicio de una erección. Finalmente entra en un “ensueño”. Pero es él quien proyecta concienzudamente ese ensueño: se inicia igual que la escena real, pero en un castillo imaginado sobre el modelo de algunos lugares de su infancia, y, concretamente, el Molí de la Torre, una finca a las afueras de Figueras propiedad de la familia Pitxot en la que Dalí pasó un mes de vacaciones en junio de 1916. En el “ensueño” Dalí manipula los elementos y el espacio de ese escenario, siempre en metamorfosis, mientras que al mismo tiempo exactamente, en la “realidad”, manipula sin cesar la miga de pan, dándole infinitas formas. La historia, en fin, relata la iniciación a través de lecturas, imágenes, rituales..., de una niña, Dulita, que va ser sodomizada por él, tras adoptar, para la ocasión, el papel de un sabio aparentemente sordomudo. Dos mujeres se encargan de la iniciación: Matilde, que es la madre de Dulita, y Gallo, una prostituta que el narrador había conocido tiempo atrás. Al final todo se desarrolla con meticulosidad maníaca: por un lado, luces crepusculares, escenarios de ruinas, cipreses, fuentes húmedas, hojarasca, establos y excrementos; por el otro, habitaciones y rituales burgueses, café y copa todas las noches, etc. El “ensueño” acaba velozmente al desembocar en un “sueño” anterior, en el que Dulita es inopinadamente Gala. Finalmente el sueño retorna a la realidad, de la que, de todos modos, como vemos, no se había separado

nunca. Las referencias espaciales, arquitectónicas y artísticas del “ensueño” se entrecruzan constantemente con el proyecto de libro sobre pintura surrealista, que forma parte de la “realidad”, en una especie de continua y ubicua metamorfosis, y, de hecho, gran parte de las detalladas descripciones del “ensueño” parten de cuadros bien conocidos por la tradición surrealista (*La isla de los muertos* en particular, una pintura muy admirada e interpretada por Giorgio De Chirico) y van a parar, en perfecta circularidad, a pinturas y otras obras del propio Dalí.

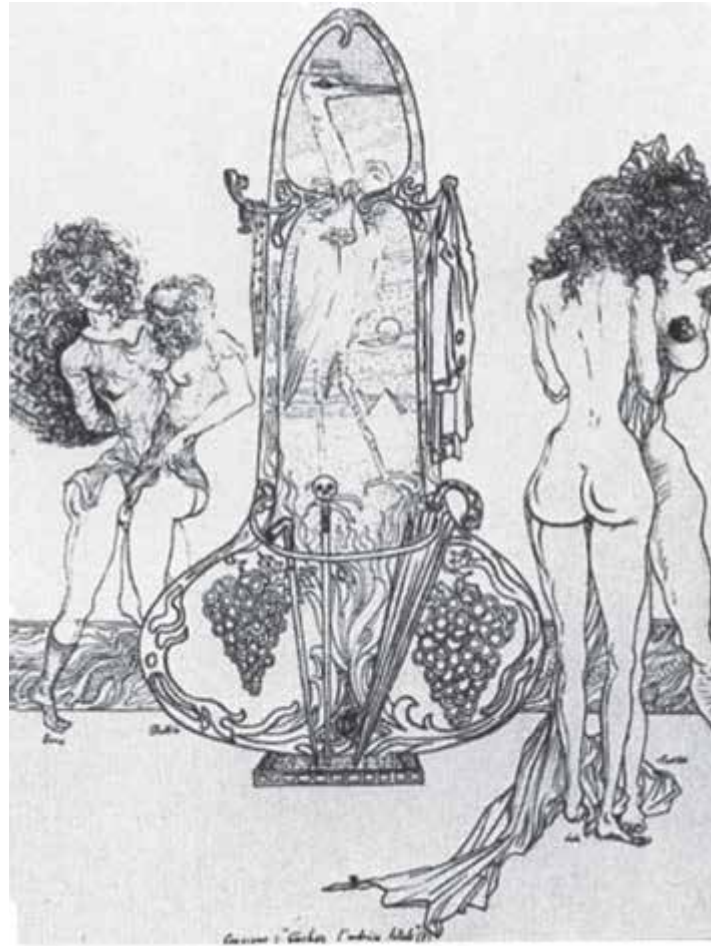
El texto se inicia dejando claro con toda exactitud el lugar, el día y hasta la hora en que ha sido escrito: “Portlligat, 17 de octubre de 1931, tres de la tarde”. Esta necesidad de precisión “documental” determina por completo el estilo de la narración, en la que las descripciones de ambientes, objetos, gestos, posturas y movimientos se exasperarán hasta llegar a los detalles más ínfimos, y en la que la coincidencia de tiempos distintos, el real y el del ensueño, intentará demostrarse constantemente, como prueba de cargo, en términos paródicamente aristotélicos: lo que sucede y lo que pudiera suceder, es decir, lo que hace el cuerpo, en el pequeño espacio de un diván y jugando automática y obsesivamente con una miga de pan, en el momento exacto en que la mente desarrolla su ensueño guiando y manipulando a sus criaturas por unos escenarios arquitectónicos en continua transformación, cada vez más amplios, intrincados y perfeccionados, y a lo largo de una acción y un tiempo más y más extendido y complejo. Lo que está haciendo Dalí, pues, es contrastar las limitaciones del automatismo –o sea, la primera y fundacional vía de creación surrealista– con las posibilidades de la imaginación, o, en este caso, del sueño guiado que es este “ensueño” –es decir, de algo muy parecido a lo que propone su método paranoico-crítico–, el cual, en definitiva, adquiere todas las trazas de un proyecto –“concibo, en forma

de ensueño, un proyecto”, dice literalmente– en el que el plan está determinado concienzudamente –es la fantasía lo que propiamente se proyecta– y en el que, con frenética precisión, todo va resultando como quiere el narrador, quien, pincelada tras pincelada (como un pintor miniaturista), corrige las cosas hasta obtener siempre lo que necesita. ¿Bastaría todo esto para imaginar qué clase de retroactividad dominaría la *pintura surrealista a través de los tiempos*, al fin y al cabo el resorte –como hemos dicho– inicial del cuento? En efecto, al contrario de las narraciones de sueños que habían sido típicas de los primeros años del surrealismo y que habían llenado, número tras número, las páginas de *La Révolution Surréaliste*, lo que Dalí nos cuenta es un “ensueño”. La diferencia es importante, sobre todo por las posibilidades de extrapolación que contiene. En *La interpretación de los sueños* Freud habla del estado de duermevela anterior al sueño como de un momento en el que la actividad mental procede no por imágenes, como ocurre en este, sino por conceptos. En su “ensoñación” Dalí sigue esta definición, describiendo con detalle incluso el esfuerzo que hay que realizar para no perder el hilo de lo que –como, en definitiva, exige su método–, se está proyectando y construyendo a la vez. El texto de Dalí es, en fin, la “simulación verbal”<sup>55</sup> de lo que Freud llamaría propiamente una “ensoñación diurna”, pero una “simulación verbal” que, siendo, como es, “surrealista”, y en perfecto círculo vicioso, no podrá sino desembocar, pese a todo, en imágenes.

Una vez establecido esto, lo que más nos importa aquí es el modelo en el que se basa el estilo de la “ensoñación”: una literatura pornográfica “comercial”, típica, nacida en el siglo XIX como interpretación vulgarizada del cuento libertino del siglo anterior, siempre filosófico, de la que el “ensueño” tiene todos los ingredientes, empezando por el apartado castillo con sus jardines escrupulosamente descritos,

las ruinas y los cipreses bajo la luna, las fuentes, los espejos, y acabando con el “señor” brutal de imaginación sadomasoquista –habitualmente inglés–, la madre, la encubridora y la niña a la que hay que iniciar. Realmente, si Dalí reclama la estereotipia como condición necesaria de la retroactividad “realizada”, ¿qué más estereotipado que este cuento, el cual, salvando todas las distancias, establece con los mismos modelos idéntica relación paródica que su contemporáneo *L'histoire de l'oeil*, publicado con pseudónimo, Lord Auch, por Georges Bataille (1897-1962) en 1928<sup>56</sup>? Pero, por otro lado, la coincidencia, tan necesaria también desde el punto de vista de la retroactividad, que se produce entre la acción y la descripción de los espacios arquitectónicos, del “recorrido” espacial de la torre y sus jardines, o de las reflexiones sobre pintura –todas esas cosas, en fin, que van y vienen del proyectado libro sobre pintura surrealista–, pone este cuento en relación con ese género característico del XVIII en el que la novela libertina o pornográfica se mezcla con toda naturalidad con el tratado artístico o arquitectónico. En esas novelitas, la acción licenciosa se va desarrollando al mismo tiempo que los protagonistas recorren un edificio y van comentando sus cualidades o las de sus pinturas, muebles y ornamentos. El edificio, sus obras de arte y su decoración participan con los protagonistas de una especie de *ménage à trois* orgánico y mecánico a la vez. La visión de la arquitectura, de la pintura y de la decoración puede provocar deseos lujuriosos, y, en efecto, el gusto acaba por hacerse táctil, como ocurre, por ejemplo, en *Point de lendemain*, de Dominique Vivant Denon (1747-1825), publicada en 1777 (su protagonista llega a decir: “es curioso, pero hubo un momento en que ya no sabía si deseaba a Madame de T\*\*\* o a su *cabinet*”) o en la famosísima *La petite maison*, de Jean-François de Bastide –que tanto gustaba a un “decadente” como Edmond de Goncourt–, cuyos protagonistas son el Marqués de Trémicour

y Méliete. Pero podríamos poner muchos otros ejemplos de esta didáctica simultánea, de esa duplicación entre tratado arquitectónico-artístico (o, por mejor decir, “del gusto”) y tratado libertino, de esa coincidencia ingénita entre la iniciación al arte y la iniciación sexual, empezando por la lejana *Hipnerotomaquia Poliphili*, pasando por *L'École des filles*, *Les liaisons dangereuses* de Laclos o *La philosophie dans le boudoir* de Sade, y llegando hasta Fourier, autores cuyo lema parece ser

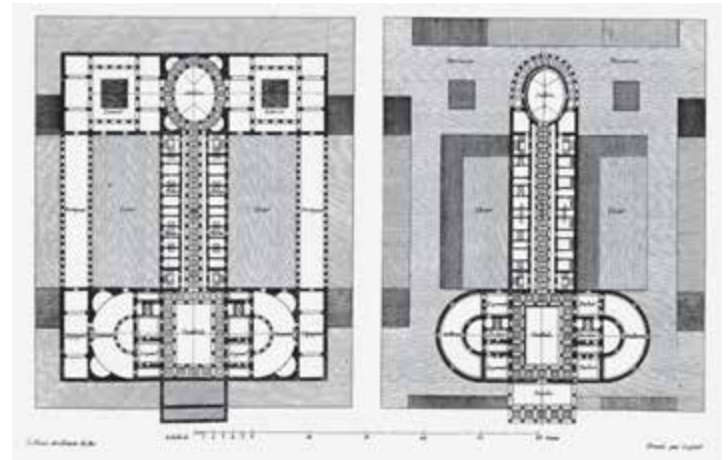


**Fig. 17** Salvador Dalí, *Ensoñación*, 1932.  
Reproducción de Descharnes 1984, p. 149.  
Colección particular

**Fig. 18** Claude-Nicolas Ledoux, *Oikéma* (*Maison de Plaisir*) [Oikéma (La casa del placer)], c 1773-79. Reproducción de *Architecture de C.-N. Ledoux*, París, 1847, lámina 240

“instruir deleitando” –desde luego– en una escuela de arte y amor simultáneos, y cuyos textos son extraordinariamente meticulosos tanto en la puesta en escena como en la infinita manipulación mecánica, voluntaria, de los lugares y del espacio, tal como ocurre en el de Dalí<sup>57</sup>. Tratado artístico y tratado libertino, escuela de arte y escuela de amor, el texto de Dalí se desarrolla siempre en el terreno duplicado –doble didáctica, doble temporalidad, doble espacialidad...– que exige la proyección retroactiva. Tratado, en fin, de arquitectura y pintura “románticas” aplicadas, producido a partir de la conjunción de *La isla de los muertos* de Böcklin, a su vez reverberación dechirichiana, con sus recuerdos infantiles del Molí de la Torre, y con su propia obra pictórica.

Hablamos, pues, de “metodología”. Si “*Rêverie*”, ya lo hemos dicho, es, en parte, un tratado de pintura que explica algunas de las intenciones de ese libro nunca escrito, intentemos ilustrarlo. Por ejemplo, y para empezar, una imagen acorde con el aspecto más vulgar de folletín pornográfico podría ser un dibujito del propio Dalí de 1932 titulado, precisa y expresamente, *Ensoñación* [Fig. 17], en el que ha escrito: “consigna: malgastar la deuda total”. Esta “consigna” nos



remite directamente a la “teoría económica” que Bataille expondría poco después en sus artículos de *La Critique Sociale* –especialmente en “La notion de dépense”<sup>58</sup>, pero que podía ya intuirse en escritos anteriores–, en la que contraponía al principio de utilidad el de gasto improductivo, es decir, de pérdida, de excreción... El principio de utilidad coincide, en Bataille, con la homogeneidad de lo “profano” mientras que el de “pérdida” lo hace con la heterogeneidad de lo “sagrado”, del “sacrificio” y de lo “bajo”, y se identifica con lo que para Dalí eran, ya en “L’âne pourri”, los “grandes simulacros [...] de la mierda, la sangre y la putrefacción”<sup>59</sup>. Pero, ¿dónde se realizaban esos simulacros sino en el arte del pasado-cercano, de lo *demodé*, del *modern style*? Bastaría echar una ojeada a la evolución de las teorías de Dalí alrededor del objeto, esenciales desde el punto de vista de la construcción de su surrealismo retroactivo y de su esclarecimiento de lo fantástico, empezando por las “máquinas simbólicas” iniciales de sus “objetos surrealistas” y concluyendo con la “pérdida de forma” descrita en textos como “Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques” y “Apparitions aérodynamiques des «Êtres-Objets»”<sup>60</sup>, para advertir el modo en que interpreta las ideas que Bataille había ido exponiendo en sus artículos de *Documents* y de *La Critique Sociale*, vertiéndolas al lenguaje y a los ejemplos delirantes de sus propias preocupaciones, según una estrategia que consiste en acercar esas “ideas fuertes” a cuestiones de arte –de todos los tiempos–, de moda y de publicidad. En este sentido, el dibujo al que nos referimos, con su inscripción, no podría resultar más elocuente. ¿Qué vemos en él? En el centro un paragüero *art nouveau* en forma de miembro masculino, interpretación grotesca –o no tanto– de la empatía que los decadentes sentían por sus casas de artista, siempre vueltas al pasado y a la maravilla: los Goncourt, Huysmans, Montesquieu, etc. Este es un elemento, pues, de la casa nerviosa, de la decoración neurótica que –bien

lo sabía Breton cuando escogía la metáfora del “castillo interior” para su retiro y el de sus amigos surrealistas– exaspera lo maravilloso. En el caso del paragüero de Dalí la forma del objeto decorativo coincide con la forma de la casa misma, en un forzamiento que va de lo más pequeño a lo más grande, de lo vulgar a lo elevado, del contenedor al contenido, y del presente al pasado en dos jugadas simultáneas, una hacia el pasado-presente del *art nouveau* y de lo *demodé*, y la otra hacia el pasado “restaurado” de la historia: ¿no tiene, en efecto, ese paragüero la forma de la “casa del placer” de Ledoux [Fig. 18], la *Oikéma* tan admirada y copiada por Dalí, en la que el concepto mismo de *petite maison* alcanza su culminación obsesiva y delirante?

En cualquier caso, Böcklin es, como sabemos, el desencadenante de casi todo el escenario del ensueño. Por un lado la afición de Dalí por Böcklin procede de Giorgio De Chirico, quien había hecho de este pintor uno de sus modelos explícitos<sup>61</sup>, aunque ese forzamiento del tiempo que como estamos viendo exige la retroactividad surrealista lleva a Dalí a poner a Böcklin en relación no sólo con De Chirico, sino también con Vermeer. Dalí insiste en la frontalidad de *La isla de los muertos*, sin duda la pintura más popular de Böcklin, de la que realizó varias versiones, y a partir de aquí inicia, inquieto por las ganas de orinar y las “leves erecciones” del principio de su relato, una reflexión sobre la ortogonalidad de la perspectiva en Böcklin y De Chirico. La pintura de Böcklin se desdobra, idéntica, en la realidad “historicista” de esos análisis y su paradójica realización en la “ensoñación”, y la descripción de los cipreses en círculo –“cipreses negros”– y de las ruinas del texto (señales del incendio, forma absidal, etc.) evoca literalmente el cementerio de su isla. Sin duda como una esforzada consecuencia de estas reflexiones sobre la frontalidad de la obra de Böcklin podría interpretarse la desolación y la ortogonalidad de



*El verdadero cuadro de 'La isla de los muertos' de Arnold Böcklin a la hora del Ángelus* [Fig. 19], pintado por Dalí en 1932, en el que la acumulación de modelos retroactivos –o de estratos de esa pintura surrealista a través de los tiempos– no puede resultar más crispada: en ese trabajoso título aparecen explícitamente relacionados Böcklin y Millet, e, implícitamente, Vermeer y De Chirico, unidos por el propio Dalí, quien pintando y escribiendo a la vez una parte de la “historia” no de los orígenes de la pintura surrealista, sino de su “acu-

**Fig. 19** Salvador Dalí, *El verdadero cuadro de 'La isla de los muertos' de Arnold Böcklin a la hora del Ángelus*. Von der Heydt-Museum, Wuppertal

mulación” fantástica, propone, quién lo duda, “malgastar la deuda total” –si es que en esos orígenes hubiese que suponer deuda alguna–. De lo escrito a lo pintado, las imágenes de esa *dépense* se acumulan, en efecto, al mismo tiempo que, “necesariamente”, se estereotipan: el cubilete de aluminio atado con una cadena junto a la fuente rodeada de cipreses que Dalí describe en “*Rêverie*”, motivo de complicados rituales, recuerda a la taza que aparece en *El verdadero cuadro de 'La isla de los muertos' de Arnold Böcklin a la hora del Ángelus* –entre otras obras–, sujeta por la tensa vertical del líquido; la ruina–fuente–piano con cipreses se convertirá en este momento en uno de los temas recurrentes de su obra, etc. Pero hay otras referencias que entran en el juego espacial y temporal del doble tratado, pictórico y amoroso, y de su realización práctica, “en pintura”. En el caso de Vermeer –tal vez el más antiguo de los pintores preferidos por Dalí– no se acumulan menos estratos que en el de Böcklin. Escribe Dalí en “*Rêverie*”: “Pienso especialmente en el cuadro de Vermeer titulado *La carta*. Me resulta imposible imaginármelo entero y con toda la lucidez que deseo. Y eso a causa de la significación emotiva que acaba de nacer, de desprenderse, de la cortina que hay en el primer plano a la izquierda...”. Pero hablamos de acumulación de estratos, de “malgasto de la deuda total”, en la época de la “movilización total”: en efecto, cuando en 1938 Dalí pinte una interpretación de *La carta* en *La imagen desaparece* [Fig. 20], lo que hará en realidad será superponer varios cuadros de Vermeer en forma de recuerdo paranoico: *Muchacha leyendo una carta frente a una ventana* [Fig. 21], *Dama en azul* o la cortina de *El arte de la pintura* [Fig. 22], una serie de obras de simbolismo amoroso, pues, fundidas en una orgullosa alegoría de los poderes de la pintura. Tratado amoroso y tratado artístico, de nuevo, estrato sobre estrato. Pero eso no es todo: la “doble imagen” transforma el cuadro entero en una gran cabeza masculina que



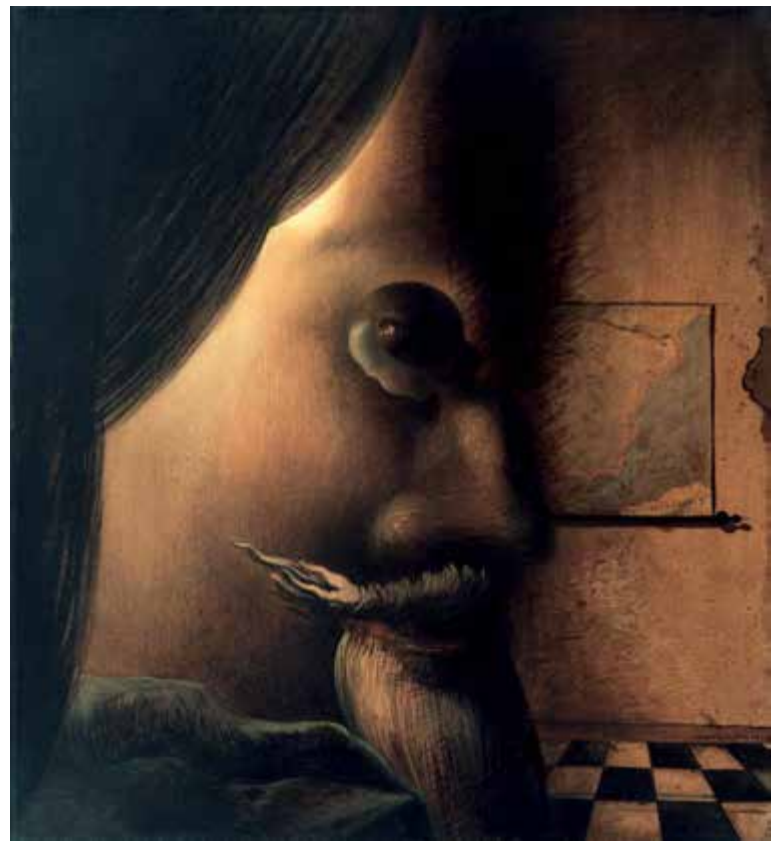


Fig. 21 Jan Vermeer, *Brieflezend meisje bij het venster* [Muchacha leyendo una carta frente a una ventana], c 1659. Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde

Fig. 20 Salvador Dalí, *La imagen desaparece*, 1938. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras



Fig. 22 Jan Vermeer, *De schilderij kunst* (*Allegorie op de schilderij kunst*) [El arte de la pintura (Alegoría de la pintura)], c 1666. Kunsthistorisches Museum, Viena



Fig. 23 Alberto Savinio, *Annunziata* [La Anunciación], 1932. Civiche Raccolte d'Arte, Casa-Museo Boschi Di Stefano, Milán

Fig. 24 Foto de la película *King-Kong* de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, RKO Pictures Inc. 1933. Reproducción de O. Goloner y G. E. Turner, *The Making of King-Kong*. Nueva York, 1975, p. 165

Fig. 25 Salvador Dalí, *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano de cola*, 1931. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

engloba a la mujer con la carta y al resto de los elementos de la pintura, en una especie de versión inesperada del tema tradicional de la Anunciación, situada entre la *Annunziata* [Fig. 23] que, en efecto, Alberto Savinio pintó en diversas versiones en 1932, con la Virgen convertida en un pelícano y la cabeza gigantesca del arcángel Gabriel ocupando toda la ventana, y la aparición de la inmensa cabeza de King-Kong [Fig. 24] en el dormitorio de Fray Way, una escena que había interesado especialmente a Jean Lévy, quien, en un artículo de 1934 en *Minotaure*<sup>62</sup>, la ponía en relación con la aparición de la cabeza del gorila en la ventana de *Los crímenes de la calle Morgue* –en realidad, como se sabe, un crimen “doble”– de Edgar Allan Poe, cuya versión cinematográfica, por cierto, con Sidney Fox y Bela Lugosi, acababa de ser estrenada. No será necesario insistir en la densidad con la que aquí se “funden” los estratos de “lo maravilloso” a través de los tiempos –el propio tema de la Anunciación, su interpretación grotesca en la pintura y en el cine, los cuentos de Poe...-. Aunque finalmente liquidados, esos tiempos, en el unísono retroactivo de la pintura de Dalí, ¿no sería mejor hablar del “proyecto de lo maravilloso”? Al fin y al cabo, como estamos diciendo, y al modo de aquellas novelitas licenciosas del siglo XVIII, esta “ensoñación” es un “tratado de pintura” en el que, como “tratado de amor”, se concentra todo aquello que se conquista: Vermeer, Böcklin, De Chirico, Savinio, un tema tradicional, una escena cinematográfica, las propias pinturas... Siendo, como son, narración y tratado, las descripciones no pueden sino precipitarse en una écfrasis continua. Cuando Dalí escribe, por ejemplo: “Me veo de espaldas [...] llevo un vestido de terciopelo negro parecido al que llevaba el propietario de la casa en mis tiempos de estancia infantil en ella, con la única diferencia de una pequeña esclavina de tela de hilo blanca, extraordinariamente limpia, prendida en mis hombros mediante tres pequeños imperdibles”, ¿qué está haciendo sino describir su *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano de cola* [Fig. 25], pintado en 1931, en el que el personaje del primer término, de espaldas frente al piano, viste una esclavina blanca sujeta con imperdibles? De todos modos “describir” no parece la palabra adecuada, y tal vez sería mejor utilizar “anunciar”. Eso es lo que ocurre en los ejercicios de écfrasis más importantes, los que están contenidos en las minuciosas explicaciones que da de sus manipulaciones con la miga de pan, y que relacionan toda una serie de pinturas suyas –las que dedica al pan, algunas de las cuales vienen de muy lejos en su obra–, con sus objetos surrealistas –de funcionamiento simbólico–.



Gran protagonista del ritual “real” de la “Rêverie”, el pan es también un tema artístico, y, a través del texto daliniano, el *nexus rerum* de una historia de la pintura surrealista a través de los tiempos en la que la “deuda total” de los “orígenes” del surrealismo se salda con su derroche. Ordenemos “sus” cartas: un editorial de título retroactivo dedicado al Marqués de Sade –“Actualité de Sade”–, abre el número cuatro de *Le Surréalisme au service de la révolution*, el mismo en que “Rêverie” fue publicado. No es, ni mucho menos, su primera aparición en la revista, y es obvio, ya lo hemos dicho, lo que el tratado doble de Dalí debe a la idea de “instruir deleitando” contenida en obras como *La Philosophie dans le boudoir*. Sade, pues, “surrealista en el sadismo”, nos ayudará a seguir, porque ¿no ha sido su odio al pan señalado en alguna ocasión como una de sus simbolizaciones características? La razón





de ese odio es “doblemente política”: por un lado, porque el pan es un emblema de virtud, de religión, de trabajo, de recompensa...; por otro, porque es un instrumento de chantaje de los tiranos frente al pueblo<sup>63</sup>. El valor del pan como objeto moral explica también la obsesión de Dalí por este alimento, cuyas virtudes son exhibidamente profanadas en “Rêverie”. Ese pan que hay que respetar, que los padres obligan a comer porque hay pobres que pasan hambre, que se gana con el sudor de la frente, que se bendice al empezar las comidas, es transformado por Dalí en un juguete continuamente manoseado, sucio, mancillado, que va a parar finalmente a las partes más bajas del cuerpo, junto a los mocos o al semen. Pues bien, no puede ya sorprendernos que esa sea también, exactamente, la evolución del tema pictórico del pan en la

obra de Dalí, desde la *La cesta de pan* [Fig. 26] amorosamente pintada en 1926, llena de reminiscencias de Zurbarán o del realismo de los hermanos Le Nain, hasta los distintos “panes antropomórficos” [Fig. 27], erectos, hinchados, tumefactos, envueltos en telas, de 1932, exactamente igual a como su verga, en “Rêverie”, lo está en “ropa interior sucia”. Si contemplamos uno de esos cuadros leyendo lo que Dalí escribe –“Me saco el miembro del pantalón y lo envuelvo en ropa interior sucia”–, el poder de la écfrasis parece exasperarse en el forzamiento de sentido que el cuento amoroso y el tratado artístico (ambos literalmente *ob caenum*) se ejercen mutuamente. Es más: Dalí hará coincidir el instante preciso en que Dulita come pan en la “ensoñación” con el momento de la erección del narrador en la “realidad”, quien continúa, a su vez, en una nota, jugando con la miga de pan hecha una bola que al final rueda por el suelo.

Queda aún una écfrasis por señalar en “Rêverie”. En el crepúsculo, entre los cipreses, en la fuente que tiene un tazón de aluminio colgado de una cadena, esencial en los rituales mecánicos de la iniciación de Dulita, Matilde y Gallo le enseñan postales pornográficas; por la noche, en un gesto que se repite varias veces no menos mecánicamente, el narrador moja un terrón de azúcar en su copa de coñac y a continuación coloca los zapatos de Dulita sobre la mesa. Postales pornográficas, tazón, cadena, azucarillo, zapato... ahí están casi todos los elementos que forman el ya mencionado *Objet scatologique* daliniano, y la explicación, por tanto, del “simbolismo” exacto de su “funcionamiento simbólico”. Pero hablando de simbolismo, volvamos al pan para acabar ya esta cuestión: cuando en 1945 Dalí pinte de nuevo una *Cesta de pan*, la que serviría como imagen propagandística del Plan Marshall, lo hará “respetuosamente”: el pan vuelve a ser aquí el alimento institucional por excelencia. Los tiempos han cambiado, y la historia de la pintura surrealista a través

Fig. 26 Salvador Dalí, *La cesta de pan*, 1926. The Salvador Dalí Museum, San Petersburgo, Florida

Fig. 27 Salvador Dalí, *Pan antropomórfico*, 1932. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

de los tiempos se ha cerrado ya tal como Breton esperaba que se acabaría el mundo: con un anuncio.

Aunque tal vez ya había acabado antes, justo en el momento de empezar “por fin” oficialmente, en diciembre de 1936, cuando Alfred H. Barr Jr. inauguró en el MoMA la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* [Fig. 28], la cual, tal como se indicaba en el prefacio al muy ilustrado catálogo, formaba parte de una “serie de exposiciones” pensadas para presentar al público, “de un modo objetivo e histórico, los principales movimientos del arte moderno”<sup>64</sup>. La amplitud y heterogeneidad de las obras de “arte fantástico” recogidas en esta exposición no dejaba dudas con respecto a las intenciones didácticas de los organizadores, exigidas por el historicismo y el sincretismo que se habían propuesto, y su relación constituía, en verdad, una completa antología –y más– de todo el surrealismo antes del surrealismo que, aunque partiendo de estrategias bien diferentes –de Breton a Dalí, de *Documents* a *Minotaure*, etc. – se había ya generalizado y no sólo eso, sino, como también hemos visto, popularizado:



empezando por “algunos primitivos italianos” y continuando por El Bosco, Huys, Durero, Baldung, las anamorfosis o la emblemática, siguiendo por Arcimboldo, Braccelli, Morghen, Hogart o Piranesi, y acabando por Füssli, Blake, Goya, Victor Hugo o Redon, con un suplemento de “arquitectura fantástica” en el que el Facteur Cheval comparte espacio con Gaudí y Guimard, y una sección de “Comparative material” en la que se amontonan, en un *bric-à-brac* característico de *Minotaure* –el gran modelo–, el arte de los niños, el de los locos, el arte folk, el arte popular (propaganda, tiras cómicas y prensa en general), los “objetos científicos” y una miscelánea de “objetos y pinturas con carácter surrealista”, como se ve la lista puede hacerse infinita (y, con los años, se hará infinita). La retroactividad surrealista parece cumplirse sin ganga en esta conquista sin fronteras de lo fantástico, definido en todo caso y con perfecta circularidad, también retroactivamente. El proyecto de una historia del arte de cronología invertida, reescrita desde el arte moderno hacia el pasado, de modo que el pasado es presentado como la culminación del presente, y no al revés, responde a una tradición bien establecida, relacionada, en principio, con la idea del “regreso

Fig. 28 Instalación en la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1936. Fotografía publicada en *Dada in the Collections of the Museum of Modern Art*. Nueva York: MoMA, 2008, p. 18, fig. 2

al orden”, y bastará recordar el famoso título de Severini, *Du cubisme au classicisme*, o el ritmo de *Vers une architecture* de Le Corbusier, escrito como un *crescendo* que se inicia en las máquinas, las obras de ingeniería y los edificios industriales para culminar –“hacia una arquitectura”– en la “pura creación del espíritu” que es el Partenón<sup>65</sup>. De “pura creación del espíritu”, precisamente, calificaba Pierre Reverdy no la arquitectura, sino “la imagen”, en un verso que Breton recuerda y cita en el *Manifiesto*<sup>66</sup>, y “la imagen”, en efecto, perfectamente fantasmal e infinitamente transformista –ya lo hemos ido viendo–, es la propiedad más preciada del surrealismo. En ese proyecto de construcción del pasado como culminación de lo moderno, el surrealismo reconocerá no simplemente un mecanismo legitimador y productivista, sino los ritmos retroactivos de la moda y la propaganda, realizados en la época del derroche de la “deuda total” y que anuncian el consumo total y la movilización, en el ocio y en la guerra, de las masas. Pero la exposición del MoMA institucionaliza la retroactividad surrealista –culmina y congela al mismo tiempo su “plan” – no sólo en los aspectos que tienen que ver con la apropiación total del pasado a través del “arte fantástico”, sino en los que más directamente tienen que ver con la historización de los “principales movimientos del arte moderno”. Los términos del título, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, sugieren una periodización que parte del pasado, o, mejor dicho, de lo previo –teniendo en cuenta ese limbo de los niños, los locos, los objetos científicos, etc.–, para presentar luego dos momentos claramente separados: Dada, que como dice el prefacio del catálogo, “murió en París hacia 1922”, y el surrealismo, que, “más allá” de Dada, su precursor, está en pleno desarrollo. Ya desde sus primeros artículos revisionistas, algunos de ellos muy tempranos, como “Pour Dada”, de 1920, o el significativamente titulado “Après Dada”, de 1922<sup>67</sup>, Breton se había esforzado en divulgar la idea de que

Dada es un movimiento datado y el surrealismo, en cambio, algo siempre vigente. El “arte fantástico”, pues, no tiene fronteras, y el surrealismo, que al fin y al cabo es el que, en su propio interior, lo revela, tampoco; Dada, en cambio, “como todas las demás cosas”, tuvo su principio y su fin. Además, en definitiva, mientras que, desde el primer momento, Breton y los surrealistas no habían cesado de hablar de “lo maravilloso” y de hacer de “lo fantástico” una de sus fuentes principales –sueños, videntes, magia, adivinación, fantasmas, etc.–, también en el terreno de lo formal, ¿qué había tenido que ver Dada con todo ello? En verdad, si pensamos en la radical negación del proyecto, de la “necesidad”, que caracterizó a Dada en Zúrich, en el cinismo del Dada neoyorquino o en la politización del Dada berlinés –sólo por decir algo–, la conclusión está bien clara: nada. Dada, pues, aparece como algo ya completamente acabado, listo para ser contemplado objetiva e históricamente, desde fuera, e incrustado, un poco como aquellos fósiles que pertenecen a la lejanía de los tiempos cercanos, en el siempre fluyente “surrealismo de todas las épocas”. Y es que el surrealismo, en definitiva, no pertenece al reino de las cosas, sino al de las imágenes o, aún mejor, al de las alegorías: en que el mundo iba a acabar en un anuncio estaban todos de acuerdo.

La muerte de Dada y la vigencia del surrealismo –siempre “naciente”– tienen un sucesivo reflejo en el modo en que se ordenan las imágenes del catálogo. Al “arte fantástico”, organizado cronológicamente y dividido en dos secciones, antes y después de la Revolución francesa, le sigue un capítulo de “pioneros del siglo XX” que refuerza el historicismo esforzadamente genealógico y la voluntad institucional con que la exposición ha sido proyectada. Chagall, De Chirico, Duchamp, Kandinsky, Klee y Picasso, presentados así, en orden alfabético, componen la nómina. También en un prudente orden alfabético (en el catálogo se

aclara expresamente) aparecen los más de treinta artistas Dada y surrealistas, no sólo, sin duda, porque todos se encuentran en plena capacidad creadora y plena competencia –no menor que la de los “pioneros”, por cierto–, sino porque de ese modo, sin posibilidad de distinción, los “antiguos” Dada quedaban perfectamente integrados en el surrealismo, en el que Dada, al mismo tiempo que se transformaba en objeto de la historia, literalmente se disolvía. Por lo que podemos adivinar a través de las fotografías conservadas, en las salas del MoMA el modo en que las obras fueron instaladas conseguía efectos semejantes, y corregía las durezas provocadas por la rigidez de las clasificaciones del catálogo. Desde este punto de vista, el caso de Kurt Schwitters es bien significativo. Dos fotografías de su *Merzbau* de Hannover aparecen reproducidas en el catálogo en la sección de “arquitectura fantástica”, en la inverosímil compañía, además del *Facteur Cheval*, Gaudí y Guimard, de Emilio Terry, un arquitecto, decorador y escenógrafo ligado a la alta sociedad parisina, las raíces de cuya excentricidad, idénticas a las del esnobismo de sus aristocráticos clientes, no podían ser más conservadoras; una imagen de la exposición, en cambio, nos muestra las fotografías del *Merzbau* instaladas en la compañía bien distinta de un par de grabados de las *Carceri* de Piranesi y de la escultura *Palais à quatre heures du matin* de Giacometti, una ligera jaula habitada por algunas figuras en suspensión: el esqueleto de un pájaro, una columna dorsal, una pala con una bola... No es, desde luego, que esta compañía sea más verosímil que la otra, pero sí que pone a jugar más operativamente las piezas de su historia: una obra propiamente surrealista, de la que el mismo Giacometti había dado una interpretación onírica en *Minotaure* en 1933, calificándola de “palacio fantástico”, contamina retroactivamente y desvela dos obras del “pasado”, una muerta ayer mismo –*Merz* es presentado en el catálogo como una “variedad del da-

daísmo”– y otra lejana, pero más vigente que Dada, puesto que su “continuo” descubrimiento –su transformismo– “inventa” la historia.

Antes del definitivo se propusieron diversos títulos para la exposición: *Art of the Fantastic and Anti-Rational, Surrealism and Fantastic Art, The Fantastic in Art...* que demuestran claramente la firme intención de Barr de extender el campo de lo que iba a exponerse a todos los tiempos, y su interpretación del surrealismo como revelador histórico –retroactivo– de lo fantástico. Tristan Tzara, que fue el mayor prestador de obras para la exposición, escribía a Barr unos meses antes de la inauguración: “He oído que el título de su exposición ya no es “lo fantástico en arte” o algo parecido, [que] se va a dirigir y centrar alrededor del surrealismo [y que] el autor del prefacio del catálogo será Breton”, añadiendo: “En caso de que cualquiera de estos rumores sea cierto me veré obligado a pedirle que *no exponga los objetos, pinturas y dibujos que le he prestado*”<sup>68</sup>. En su carta de respuesta, Barr tranquiliza a Tzara. Para su consuelo, además, los compromisos de Breton le impidieron aceptar el encargo, de manera que el catálogo apareció con una introducción del propio Barr y, a partir de la segunda edición, con dos largos artículos de Georges Hugnet, ya publicados anteriormente, titulados significativamente para la ocasión “Dada” y “In the Light of Surrealism”<sup>69</sup> –el primero una “historia” en la que Nueva York, súbitamente, se convierte en la primera plaza de Dada (“Dada nació [...] primero en Nueva York, luego en Zurich...”), el segundo poco menos que un manifiesto–, en los que cualquier mención al “arte fantástico” en el modo específico en que Barr lo entendía, como algo efectivamente realizado en una buena cantidad de ejemplos concretos *de todos los tiempos*, brilla por su ausencia. De hecho, Breton y Éluard, que prestaron también una buena cantidad de obras de sus colecciones a la exposición, se mostraron en desacuerdo, como Hugnet,

con la presencia demasiado abundante, y hasta prescindible para ellos, de las obras que representaban “lo fantástico”. Podría parecer paradójico, pero no lo es tanto.

En una carta a Hans Arp, Alfred Barr mostraba su inquietud ante el deseo de Breton de convertir la exposición del MoMA en una “manifestación oficial de surrealismo”. De hecho, en 1936 ya había habido una que podría servir de modelo de lo que Breton pensaba: la *International Surrealist Exhibition* que había tenido lugar en Londres entre junio y julio<sup>70</sup>. Breton dio allí una conferencia, luego publicada en *La clé des champs*, titulada “Limites non-frontières du surrealisme”<sup>71</sup>. Este “límites no-fronteras”, ¿qué es sino la expresión de la expansión surrealista, en la vigilia de la guerra, hacia los mercados casi vírgenes del mundo anglosajón: Londres, Nueva York...? Casi, porque Dalí se había adelantado tanto en una ciudad como en la otra, y su famosa intervención en el mismo ciclo de conferencias de la *International Surrealist Exhibition*, vestido de buzo, asfixiándose dentro de su escafandra y teniendo que ser aparatosamente rescatado, da buena cuenta de los medios particularmente “comerciales” de la conquista que él se había propuesto<sup>72</sup>. “Límites no-fronteras”, pues, expresa también una definición de lo que se deja fuera –en realidad de aquello con lo que se compite–. “Lo fantástico” puede ser –cuestión de posibilidades, en efecto– una de esas cosas. Ya en el *Manifiesto* las referencias de Breton a “lo fantástico” resultan bastante más vacilantes que su declarado entusiasmo por “lo maravilloso”. “Lo más admirable de lo fantástico –escribe, por ejemplo– es que ya no hay fantástico, sino sólo lo real”, algo en lo que insistirá, precisamente, en “Limites non-frontières du surrealisme”, donde lo fantástico es visto como “el fondo histórico secreto” de una época<sup>73</sup>. Pero estas ambigüedades, que parecen conceder a lo fantástico una única posibilidad, su “caída” en lo real o lo histórico, se irán clarificando con el tiempo, y serán de-

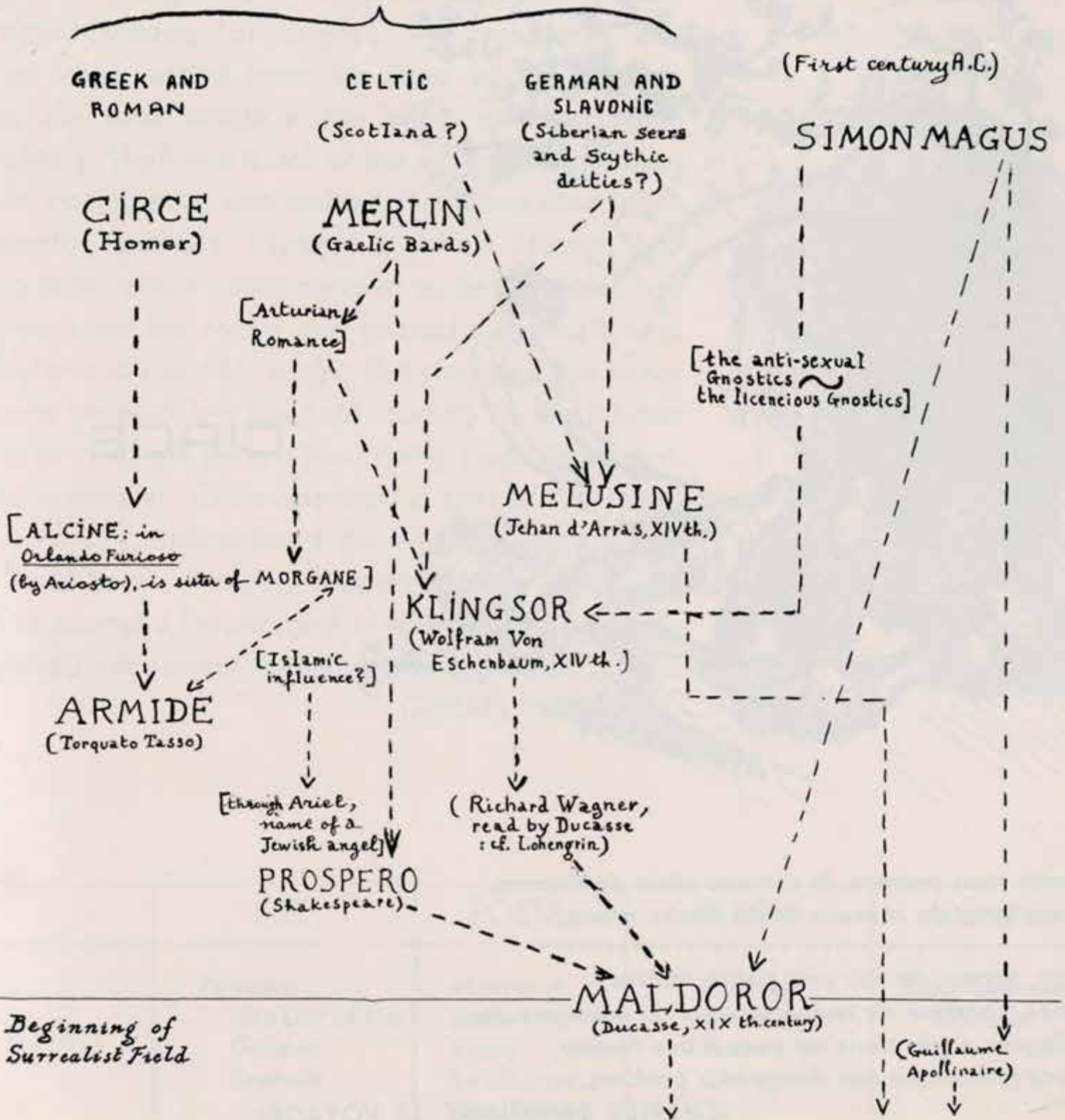
finitivamente esclarecidas años después en “Pont-Levis”, donde Breton escribe: “Lo maravilloso, nada mejor que definirlo por oposición a «lo fantástico», que tiende, desafortunadamente, a suplantarle entre nuestros contemporáneos”, y sigue: “Lo fantástico pertenece casi siempre al orden de la ficción sin consecuencias”<sup>74</sup>. La competencia obliga a la definición, pero en cualquier caso la “ficción” del MoMA sí tuvo “consecuencias”: institucionalizar “un” surrealismo mucho más popular y masivo –mucho más estereotipado– del que Breton, controlando la oferta, habría querido, pero ante el que, a la postre, no se pudo tampoco resistir. Su muy esforzado libro de 1957, *L'art magique*<sup>75</sup>, una obra con la que siempre se sintió incómodo y para la que, al final, requirió la ayuda de Gérard Legrand, es la prueba dolorosa: tras la ubicua institucionalización del MoMA y después de ese desbordamiento surrealista, que hace que ahora sí, por fin, todo sea surrealista en algo, la imposibilidad de definir exactamente de qué se está hablando hace que el catálogo de lo mágico –o lo fantástico, *mutatis mutandis*– en el libro de Breton se haga tendencialmente infinito. A los artistas y las obras de la “época antigua” y de la “época moderna” ya reconocidos, a las técnicas, las figuras literarias y los temas artísticos ya establecidos, se unen ahora no sólo una gran cantidad de nuevos ejemplos “de lo mismo”, sino todo lo que extiende “aún” más allá: el arte prehistórico, el arte primitivo, la numismática, la emblemática, la alquimia, los grabados anatómicos, todo el mundo suministrado por la etnografía, etc. etc. La inmensidad ilimitada de la oferta deprecia definitivamente el producto, y tal vez por eso, aquí y allí, a lo largo de todo el libro, brota otra cuestión: la de los posibles poderes del artista moderno en comparación con los del antiguo mago. En una encuesta publicada dentro del libro, algunos, como Bataille, reflexionando justamente alrededor de la idea de “valor”, y sin dejar de referirse al “sentido

**Fig. 29** André Breton, *Beginning of Surrealist Field*, 1960. Reproducción del catálogo de la exposición *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain*. Nueva York, D'Arcy Galleries, 1960, p. 5



# LEGENDS

# HISTORY



extenso con que usted entiende el *arte mágico*”, afirman con rotundidad que el objeto artístico y el mágico no se pueden comparar por cuanto en el segundo, el “valor sensible (poético)”, esencial en el primero, queda subordinado a la “eficacia material”<sup>76</sup>; algo semejante, en este caso alrededor de la idea de “precio”, viene a decir Claude Lévi-Strauss<sup>77</sup>, quien afirma que mientras que la magia busca “efectos verdaderos (una cosecha abundante, el amor de una mujer, la muerte de un enemigo), sin conseguirlos jamás”, el arte “alcanza sus objetivos, pero siempre en forma de simulacro”, para acabar ironizando con algo que Breton ha pedido a los encuestados: calificar de mayor a menor, según el posible poder mágico que contienen, una serie de imágenes cuyo catálogo es poco menos que una contracción instantánea del eclecticismo –para usar un calificativo de Roger Caillois<sup>78</sup>– del libro: un símbolo egipcio, una moneda gala, un par de fetiches primitivos, un emblema alquímico, una carta del tarot, un dibujo de Paolo Uccello, un grabado de Hans Baldung Grien, una pintura de Munch y un par de dibujos de Kandinsky y De Chirico. Pues bien, Lévi-Strauss le da, “con todas las reservas”, su clasificación, pero acompañada de otra hecha por su hijo, de ocho años, quien, “dicho sea de paso, ha comprendido inmediatamente la cuestión”. El libro, en fin, concluye, cómo no, con un capítulo titulado “La magia reencontrada: el surrealismo”. Ciertamente, esa ubicuidad de lo mágico y lo fantástico, “a la luz del surrealismo”, no puede sino revelarse como su “enfermedad infantil”. La cantidad de libros sobre “arte fantástico” publicados entre el final de los años cincuenta y los sesenta es impresionante, y sin duda no anuncian ya, sino que siguen, la nueva época del consumo, la más surrealista de todas, no menos que reflejan los miedos de la guerra fría. Aparte del interés por el tema de los historiadores del arte –el caso de Baltrusaitis es el más influyente– o de las discusiones académicas sobre situaciones culturales tan complejas como fabricadas, como la que se produce alrededor del término “manierismo”, y por mencionar sólo algunos de los más significativos, cada uno en su estilo, pero con catálogos de obras y nóminas de artistas absolutamente semejan-

tes: *Die Welt als Labyrinth*, de Gustav René Hocke, de 1957 –el mismo año que el libro de Breton–; *Arts fantastiques*, de Claude Roy, de 1960; *L’art fantastique*, de René de Solier, de 1961; *Le miroir du merveilleux*, de Pierre Mabilie, reeditado en 1962; *Au coeur du fantastique*, de Roger Caillois, de 1965, etc. etc. Cuando en 1960 Breton y Duchamp organicen en D’Arcy Galleries de Nueva York una exposición titulada *Surrealist Intrusion in the Enchanters’ Domain*<sup>79</sup>, el primero intentará crear un nuevo árbol genealógico –literalmente– para el surrealismo, en el que las cartas pretenderán ser otras: todas las ramas de las leyendas de la antigüedad greco-latina, celta, germana y eslava, por un lado (Circe, Merlín, Klingsor o Próspero), y de la historia por otro (Simón el Mago), convergerán en el nombre de Maldoror escrito en una línea. Tímidamente, el de Apollinaire, en pequeñas letras, la traspasa. Al otro lado de esa línea dice: “Beginning of Surrealist Field” [Fig. 29], pero no hay nada.

1 Breton 1988, p. 1349.

2 *Ibid.*, pp.1334-1335.

3 Breton 1924 a. Cf. también la sección “Secrets de l’art magique surréaliste” en Breton 1988, pp. 331-334.

4 A. Breton, “Caractères de l’évolution moderne et ce qui en participe”, conferencia pronunciada en 1922 en el Ateneu de Barcelona, publicada en *Les pas perdus*. París, 1924, reimpr. en Breton 1988, pp. 291-308.

5 Le Corbusier 1925; Aragon 1926; Breton 1928 a. Para una comparación entre esas obras cf. Lahuerta 2010, cap. 8.

6 Breton 1988, p. 311.

7 *Ibid.*, p. 319.

8 *Ibid.*, p. 328.

9 “Caractères de l’évolution...”, cit. según Breton 1988, p. 291.

10 Breton 1988, p. 337.

11 *Ibid.*, p. 346.

12 Breton 1924 c, cit. según Breton 1988, pp. 473-474.

13 Aunque en el *Manifiesto* Breton dice no creer en “la virtud profética de la palabra surrealista”. Cf. Breton 1988, p. 344. Para los libros de Desnos cf. Dumas 1985, pp. 39-54.

14 Aragon 1928, pp. 20-22, reimpr. en Breton 1988, pp. 948-950.

15 Breton 1988, p. 314.

16 *Ibid.*, p. 319.

17 *Ibid.*, p. 320.

18 Marquis de Sade, *Idée sur les romans* [1800] (ed. Octave Uzanne). París: Édouard Rouveyre, 1878, cit. en Macdonald 2000, p. 111.

19 Breton 1988, p. 321.

20 Longhi 1919.

21 Breton 1988, pp. 328-329.

22 *Ibid.*, p. 324.

- 23 *Ibíd.*, p. 330.
- 24 Breton 1928 a, cit. según Breton 1988, p. 703.
- 25 Artaud 1926, pp.22-23; Artaud [1924-25], pp. 206-207.
- 26 Russo 2007, pp. 83-106.
- 27 Sobre el sentido de esta obra de Paolo Uccello cf. Aronberg-Lavin 1967, pp. 1-24; Katz 2003, pp. 646-661. En 1929 Salvador Dalí pintó una tela titulada *La profanación de la hostia*, un tema que, en cualquier caso, aparece reiteradamente en su obra de esos años.
- 28 Sobre estos textos de Artaud cf. Camus 1976, pp. 21-34; Stout 1996, pp. 23-46; Boldt-Irons 2000, pp. 37-57. Sin duda la contraposición que Artaud propone en “Uccello, le Poil” entre la precisión lineal y la dureza exacta del pelo y lo inaprensible o gelatinoso de otros elementos, entre ellos el huevo, tuvo que influir en la teoría de lo duro y lo blando de Dalí, en la que el pelo y el huevo –o la sopa– están bien presentes. Cf., sin ir más lejos, entre tantos otros posibles textos, Dalí 1936 a, pp. 60-61, incluido en Dalí 2005, pp. 455-459.
- 29 Schwob 1896. Sobre las interpretaciones de la *Vita* de Paolo Uccello vasariana cf. Ludovico 2001, pp. 121-142.
- 30 Valdría la pena contrastar el uso que de la historia en general y de los pintores antiguos en particular hacen Breton –el caso de Uccello– y los surrealistas “ortodoxos”, con el que se manifiesta en *Documents*: por ejemplo, la manera en que Michel Leiris “recupera” a un pintor como Antoine Caron, que inmediatamente pasará a formar parte del catálogo de “arte fantástico”, en relación muy consciente con una noción “fuerte” de historia, o haciendo “saltar su *continuum*”. No hay sitio aquí para desarrollar este importante asunto, pero quede señalado. Cf. Leiris 1929, pp. 348-355; Cox 2007.
- 31 Desnos 1984, p. 109.
- 32 Clark 1929, pp. 311-326. El éxito de Braccelli entre los surrealistas culmina en la lujosa publicación facsímil de sus *Bizzarrie*, con un largo “Propos sur Braccelli” de Tristan Tzara, cf. Brieux 1963.
- 33 Dalí 1927, pp. 98-99.
- 34 Cassanyes 1927, p. 101. Este artículo forma parte de una polémica que Cassanyes (a favor) y Sebastià Gasch (en contra) mantenían a propósito de la publicación, en la *Revista de Occidente*, del texto de Franz Roh (cf. Roh 1925); de hecho, la interpretación que Cassanyes hace de Brueghel deriva de allí.
- 35 Dalí 1933 a.
- 36 Dalí 1934 a.
- 37 Read 1934.
- 38 Caillois 1935.
- 39 Caillois 1933, pp. 16-17.
- 40 Dalí 1933 b, pp. 20-22; Dalí 1934 b, pp. 33-35; Dalí 1936 b, pp. 46-49; Dalí 1936 a.
- 41 Dalí 1930 a, pp. 9-12.
- 42 Dalí 1933 c, pp. 69-76.
- 43 Breton 1930.
- 44 Lo he tratado extensamente en Lahuerta 2004.
- 45 Breton 1928 b.
- 46 Breton 2008, p. 357.
- 47 *Ibíd.*, pp. 349 y 351.
- 48 Morise 1924, pp. 26-27.
- 49 Naville 1925, p. 27.
- 50 Breton 1988, pp. 321-322.
- 51 Dalí 1931 a, pp. 31-36. En el análisis desarrollo las notas que escribí para Dalí 2005, además de las sugerencias que agradezco a Ángel González sobre la relación del cuento con las novelas libertinas.
- 52 Dalí 1931 b; Dalí 1931 c.
- 53 Aragon 1931; Breton 1932.
- 54 Breton 1952, p. 166.
- 55 Como “simulación verbal” de diferentes “delirios sistemáticos” A. Breton y P. Éluard habían publicado *L’Immaculée conception*. París: Éditions Surréalistes, 1930, con un grabado de Dalí como frontispicio, quien además fue el autor de un “*prière d’inserer*” recogido en Breton 1988, pp. 216-217.
- 56 Bataille 1928, con litografías de A. Masson.
- 57 Cf. sobre el tema la introducción de Anthony Vidler a la edición inglesa de De Bastide 1996.
- 58 Bataille 1933, pp. 7-15.
- 59 Cf. Dalí 1930 a.
- 60 Dalí 1933 d, pp. 45-48; Dalí 1934 c, pp. 33-34.
- 61 De Chirico 1920.
- 62 Lévy 1934, p. 5.
- 63 De ello habla Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cf. Barthes 1970.
- 64 Nueva York 1936, con dos nuevas ediciones sucesivamente ampliadas en 1937 y 1947. Sobre la historia de la exposición y el catálogo cf. Umland 2008.
- 65 Severini 1921; Le Corbusier 1923.
- 66 Breton 1988, p. 324.
- 67 Ambos en Breton 1924 b, y en Breton 1988, pp. 236-241 y 257-258 respectivamente.
- 68 Todas estas citas sobre la correspondencia con respecto a la exposición en Umland 2008.
- 69 Se publicaron en las ediciones de 1937 y 1947, pero no en la primera de 1936. Habían aparecido ya en el *Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 4, n° 2-3 (noviembre-diciembre 1936), y se basaban en escritos anteriores como “*L’esprit Dada dans la peinture*”, que había ido publicándose en *Cahiers d’Art*, n° 1-2, 6-7, 8-10 (1932), y n° 1-4 (1934), entre otros textos.
- 70 Se publicó un catálogo con prefacio de Breton e introducción de Herbert Read, cf. Londres 1936.
- 71 Breton 1953.
- 72 Su primera exposición personal en Londres, en la galería Zwemmer, se inauguró el 24 de octubre de 1934, justo antes de zarpar hacia Nueva York en noviembre.
- 73 Breton 1988, p. 320.
- 74 Escrito como prefacio para Mabile 1962, será publicado en Breton 1970, y en Breton 2008, pp. 1000-1009.
- 75 Breton 1957.
- 76 Breton 2008, p. 117.
- 77 *Ibíd.*, pp.122-123.
- 78 Caillois 1965, p. 22.
- 79 En el catálogo, con portada diseñada por Duchamp, aparecen también ensayos de Edouard Jaguer, Jose Pierre y Vincent Bounoure.