

La escritura ilegible

(Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie, de Max Ernst)

ANA HERRERA FERRER

EL PLANETA MAXIMILIANA

En 1964, Max Ernst se instaló con Dorothea Tanning, su última esposa, en Seillans, en el sur de Francia. Allí fue donde nació «Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie».

Después de un viajar constante, un frenesí de idas y venidas, huidas y cambios de nacionalidad que le llevaron de una parte a otra del mundo, le quedaban aún al artista veinte años de vida, unos años de tranquilidad y placidez en los que su obra exhibe, como dice Pere Gimferrer, la «inesperada serenidad de un espacio conciliado».

En esta época, en efecto, Max Ernst ha dado la vuelta completa al círculo, ha recorrido todo el ámbito de su creación artística y vuelve «(...) al punto de partida, en un recorrido circular: el frottage partió de la pérdida de identidad (la pérdida de contorno, la pérdida de cara) a través de su vaporización en un espacio múltiple; el collage indagó en la dinámica de las relaciones entre el espacio abierto y el espacio cerrado, entre el espacio interior de la obra y el espacio exterior a la obra, entre el espacio plástico y el espacio de la percepción. La multiplicidad de los espacios, equivalente a la anulación del espacio, nos lleva de nuevo a la disolución de la identidad. Pero lo que en el Max Ernst de los años veinte o de los años cuarenta era, por caminos muy diferentes (laconismo en el color, extrema irracionalidad y violencia en la imagen, en los años veinte; suntuosidad colorística, solemnidad mayestática, pompa floral y sideral en los años cuarenta) la expresión torturada de este proceso de disolución, será, en las obras de vejez, la inesperada serenidad de un espacio conciliado, la pureza de una inmovilidad que va más allá

de lo geológico, que en la ausencia de tensiones encuentra el sentido del ser»¹.

Como Max Ernst, el poeta, artista y astrónomo aficionado Ernst Wilhelm Leberecht Tempel era también un exiliado. Fue despreciado e incomprendido en su época: tuvo que viajar por toda Europa, sin poder encontrar nunca un lugar tranquilo donde trabajar. Sus descubrimientos no fueron nunca reconocidos. Su planeta, el planeta que él descubrió («Maximiliana») recibió otro nombre a su muerte.

Las características de la obra «Maximiliana» son especiales. Consiste el libro en una serie de aguafuertes combinados con textos impresos, perfectamente legibles y dispuestos en formas geométricas y por otra parte «textos» escritos a mano en caracteres ilegibles y fantásticos, combinados con dibujos vagamente sugestivos.

Parece a primera vista, dada la combinación de imágenes y textos, una especie de fantasioso «tratado de astronomía».

Como dice Werner Spies: «en cierto modo, Max Ernst nos proporciona con esta colección la suma de su obra ilustrativa. Los diversos ambientes y talentos encuentran en ella su síntesis. En las espirales y nebulosas estelares se manifiesta una vivencia surrealista-romántica del mundo para la que Breton acuñó el espléndido concepto dual *explosante-fixe*». Para Spies, «Maximiliana» es una especie de «autobiografía vicaria» del propio Ernst, en su transposición del visionario y perseguido Tempel².

Analicemos con más cuidado ese sugestivo término de «explosante-fixe».

«Explosante» nos indica una fuerza dinámica, en expansión. Las nebulosas y los astros de las ilustraciones de las láminas n.º 12, 14, etc., sugieren ese período formativo del universo, contemplado desde una perspectiva eminentemente romántica.

«Fixe»: En figuras como la de la lámina 8 encontramos una intención casi taxonómica, de libro botánico en la exhibición cruda y neta de los volúmenes y líneas: sobre un fondo de tramas o redes, el grabado se encuentra perfectamente centrado y delineado.

¹ Pere GIMFERRER: *Max Ernst o la dissolució de la identitat*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1977, pp. 21-22.

N.B.: las traducciones de todos los textos son de la autora.

² Werner SPIES, introducción a: *Max Ernst. Obra gráfica y libros ilustrados*, Colección Lufthansa. Catálogo de la exposición «Max Ernst. Obra gráfica y libros ilustrados» celebrada en el Museo Picasso de Barcelona del 20 de mayo al 20 de septiembre de 1992.

Sin embargo, ambas categorías son intercambiables, si bien se piensa. Los planetas y nebulosas están suspendidos en un espacio vacío, «fijas» en él, mientras que los grabados de apariencia más estática parecen formar parte de una «serie» que recoge solamente impresiones de movimiento, «fases» de una evolución.

La misma definición podría aplicarse a la «escritura secreta» incomprendible: inmutable en su indescifrabilidad, al mismo tiempo establece con su disposición geométrica y formal unos «caminos» por los que el ojo puede transitar: es a la vez móvil e inmóvil.

Hay otra afirmación importante de Spies en el prólogo del libro: «esta confrontación entre escritura y estrellas admite una interpretación. Así como de vez en cuando una estrella sobresale entre los innumerables astros —como planeta que se mueve o como cometa—, aparece ocasionalmente un carácter cuyo ideograma nos resulta comprensible. Cabría inferir de ello que los límites de la vista se corresponden con los del entendimiento».

No estoy completamente de acuerdo con esta afirmación: creo que de las caligrafías de Ernst no «sobresale» ningún ideograma comprensible repentinamente. Los textos inteligibles y los ininteligibles están perfectamente delimitados, comparten el mismo espacio visual pero cada uno permanece dócilmente en su terreno: los «caligramas» o simples textos convencionales «ilustran» a veces a las propias ilustraciones; a veces el texto inteligible actúa como «ilustración» de las caligrafías fantásticas, que parecen actuar exegéticamente. Hay un maridaje perfecto, jamás una interferencia.

Más bien me parece que aquí se trata de una búsqueda de la armonía perfecta de un universo con sus propias leyes, que son coherentes, aunque a nosotros no nos lo parezcan. La sensación general no es de incompreensión, sino de integración perfecta. Las fuerzas de atracción y repulsión entre planetas y astros, entre textos e ilustraciones, actúan de una forma combinada para mantener un equilibrio universal, una inmovilidad fluida: ese «espacio conciliado» del que hablaba Pere Gimferrer. La inmovilidad de Maximiliana no es hieratismo, sino ausencia de tensiones.

TEXTOS

Los textos incluidos en la obra son de dos tipos: los escritos por el propio Tempel (anotaciones en su diario en francés e italiano, y un poema en alemán) y los que añade Ernst explicando algunas partes de la historia

del astrónomo, «apostillando» sus diarios y finalmente haciendo un «catálogo» de descubrimientos en el que cita los nombres de las estrellas y planetas descubiertas por Tempel, su situación astronómica e incluso en algunos la fecha de su descubrimiento.

Las anotaciones de Tempel hacen referencia a dos épocas de su vida: la que pasó en Marsella, donde descubrió en 1861 el planeta Maximiliana. Esta parte está escrita en francés y relata su observación de las nubes y nebulosas. Por otra parte, encontramos las anotaciones de Milán, en italiano, donde explica de forma detallada su observación de la aurora boreal en 1871.

Todas estas anotaciones, sin dejar de ser científicas, están redactadas en un estilo que se pretende literario, deliberadamente poético.

Por ejemplo, en estos párrafos (en italiano en el original) que describen la aurora boreal en Milán: «Poco después, la luna se levantaba por el otro lado del cielo circundada de nubes, y a medianoche apenas quedaban visibles unas trazas de luz roja hacia el norte», (lámina 21). «A las 11 h. 29 m., el esplendor estaba en el punto álgido, y particularmente en las constelaciones del carro y de géminis este esplendor se detenía bruscamente a algunos grados (...) de géminis hacia el sur, y la división vertical que había entre la luz roja y el cielo profundamente oscura era sorprendente» (lámina 19).

O en éste, en el que describe su alojamiento en Marsella (en francés): «Mi alojamiento estaba al sureste de la ciudad, sobre una colina más baja que la vecina, pero desde la que se dominaba una bella vista sobre el golfo, la ciudad y el puerto nuevo. ¡Cuántas veces no había admirado desde la ventana donde solía trabajar ese trozo de mar de un azul intenso que se extiende entre Marseille y Estaque!» (lámina 15).

Estos textos nos dicen mucho acerca de la personalidad del astrónomo. En el largo poema «El campanero» hace referencia con romántico entusiasmo a su añoranza por las campanas que tocaba en su niñez y la visión del mundo que le ofrecía la altura de los campanarios, desde la que se domina el mundo.

Esa obsesión por la «visión» impregna todos sus textos. En alguno de ellos, tal como examinaremos más adelante, añora la «visión interior» que tan poco se cultiva ya en su época, dice, debido al uso de tantos aparatos y artilugios mecánicos que no hacen sino interponerse entre el cielo y la verdadera visión, la intuitiva, la interior... En realidad, aunque conocemos la personalidad de Tempel, poco se nos explica en «Maximiliana» de su vida y sus dificultades. Parece que Max Ernst está más interesado en

mostrar el carácter especial, visionario y soñador, de Tempel, su obsesión por esa «visión interior» con la que él mismo tanto se identifica.

El texto de Tempel que cierra la obra es un anhelo idealista, perfectamente acorde con ese carácter suyo romántico: «Mis estrellas me han ayudado hasta ahora. Espero que me seguirán ayudando».

Las intervenciones de Max Ernst están reservadas prácticamente a los textos dispuestos en forma de caligrama, mientras que los textos de Tempel aparecen en forma convencional, en párrafos horizontales.

ESCRITURA SECRETA

De lo que se trata es de «salvar» el límite de la vista y del entendimiento, de establecer un puente, un nexo que una la imagen visual con su comprensión, tal como dice Renée Riese Hubert: «La escritura secreta salva el abismo entre un mundo familiar y uno no familiar, entre lo visible y lo invisible, compuesto como se halla de signos que pertenecen simultáneamente a códigos visuales y verbales»³.

Paradójicamente, ese «puente» o nexo entre la visión y la comprensión se establece por medios que, deliberadamente, el autor quiere ininteligibles (es decir, ilegibles).

La ilegibilidad de los signos se busca por medio de varias estrategias: en primer lugar, la propia disposición de las palabras en forma no convencional, siguiendo unos esquemas geométricos o gráficos determinados a la manera de los caligramas (en forma de «lluvia», líneas verticales, líneas entrecruzadas, curvas, etc.). En segundo lugar, el sentimiento de «confusión» o incompreensión se acentúa con el uso de varios idiomas en el texto: francés, alemán e italiano. A la primera confusión (puramente visual) se une así una confusión interpretativa: el libro es como una Babel de lenguas. En tercer lugar, a estas dos dificultades que en sí ya poseía el texto inteligible se une a la ininteligibilidad de la «escritura secreta» o caligrafía de Ernst.

Esta «escritura secreta» ya había aparecido por primera vez en una obra suya en 1962, en el prólogo a una exposición de Unica Zürn. Consiste en una serie de signos cuidadosamente ordenados a modo de

³ RENÉE RIESE HUBERT, *Surrealism and the book*, University of California Press, Los Ángeles, 1992, p. 313.

escritura, pero que carecen de significado. Son signos, pero son opacos (han perdido su legibilidad). Estos mismos signos forman filas y columnas, se hallan ordenados entorno a pequeños dibujos e incluso, en algunas láminas (14, 20) se ordenan también geométricamente o siguiendo una disposición gráfica, igual que las palabras inteligibles. Es innegable el efecto humorístico, juguetonamente transgresor de esta disposición.

Pero así como en las obras de otras épocas de Ernst (sobre todo en sus collages) el efecto es de una extrañeza inquietante y algo revulsiva, aquí el humor, a pesar de su extrañeza, es sugestivo, suave.

Tal como dice André Breton en «L'un dans l'autre» en el nº 2 de *Médium* (París, 1954), los primeros experimentos del juego llevados a cabo por los surrealistas no tenían otro objetivo que la pura diversión. «Lo que pudimos descubrir allí de enriquecedor desde la perspectiva del conocimiento sólo vino más adelante... Por entonces, la imperiosa necesidad que experimentábamos de acabar con las viejas antinomias tipo acción y sueño, pasado y futuro, razón y locura, alto y bajo, etc. nos invitaba a no ahorrar la de lo serio y lo no serio (juego) que configura la del trabajo y el ocio, la «sabiduría» y la «tontería», etc.»⁴.

El juego ha dejado de tener para Max Ernst ese sabor primero a diversión y a transgresión, y le ha mostrado en cambio, con los años, la enorme riqueza de sus posibilidades, la verdadera fecundidad y capacidad de sus recursos para hermanar «razón y locura», y como resultado tenemos «Maximiliana», que apunta de nuevo a una legibilidad «global», cósmica. El planeta Maximiliana es el centro de un universo sugestivo por lo loco y estrafalario, pero a la vez profundamente humano. Encierra en sí la misma pretensión de cosmogonía y creación de espacios propios que los cuentos de Borges: mundos y universos perfectamente ordenados, analizados en todos sus detalles, coherentes y precisos... pero imaginarios.

COMBINACIÓN DE TÉCNICAS

La elección de diversas técnicas gráficas abunda en la idea de crear un sistema de códigos diferenciados y simultáneos que se unen en «Maximiliana». El aguafuerte se encarga de las ilustraciones mayotres. El collage o dibujo figurativo se usan en pequeños fragmentos repartidos en las páginas caligráficas, como ilustraciones del texto o incluso rúbricas o

⁴ Cit. ANDRÉ BRETON: *Je vois, j'imagine. Poèmes-objet*, Gallimard, París, 1991, pág. 79.

firmas. Por último encontramos la escritura dispuesta en forma de caligrama y la escritura secreta, ambas creadas por Ernst con la ayuda del tipógrafo Iliadz.

En los «caligramas» se observa una regularidad geométrica y una disposición gráfica denotativa: las palabras se entrecruzan como las estelas de los cometas en el cielo, «caen» en forma de lluvia o adoptan formas curvas o más o menos circulares como las nebulosas o grupos de estrellas. Más que de «caligramas» como formas perfectas e individualizadas se podría hablar de una disposición gráfica global de forma de «estampado» en el que los motivos se repiten, o de «tachonado», como las estrellas que cubren todo el cielo y forman diferentes motivos según su agrupación y su intensidad.

Por otra parte, la disposición vertical de algunas «caligrafías», como subrayando el carácter de ideogramas que tienen sus garabatos, las asimila de alguna forma a la cultura oriental. Algunas de ellas caligrafías que adoptan esta disposición, curiosamente, tienen una clara forma humana (estas mismas formas humanas se reparten, en un tamaño superior, en páginas donde el «texto» caligráfico es mucho más espeso).

¿Qué significa esto? ¿Qué el ser humano está perdido en este «bosque de signos»? ¿O más bien lo contrario, apunta a la «humanidad» de la escritura, por muy ininteligibles que sea? Algunos de los aguafuertes más grandes también tienen forma antropomórfica, muy suelta, de un trazo muy relajado.

En las láminas 11, 13, 17, 19 y 21 observamos unos aguafuertes en los que sobre una superficie rayado horizontal o verticalmente se dibujan unas formas muy simples. Astros, estrellas, sí, pero también recuerdan las siluetas fantásticas de los peces en el fondo marino. Ayuda a esta sensación el hecho de que casi todas las figuras contengan unos «ojos» perfectamente reconocibles: es una «humanización» de los astros, o al menos una «animalización». La asimilación de los astros como peces nos recuerda enormemente el «alfabeto» mironiano: en un fondo que es cielo y mar a la vez flotan esas estrellas que son peces o pájaros o ambas cosas a la vez...

En cualquier caso, la combinación de técnicas consigue una armonía perfecta, sin fisuras.

ASTRONOMÍA

¿A qué se debe el interés de Marx Ernst por la astronomía (al menos en este caso)?

Yo diría que en primer lugar hay un hecho más o menos casual: encuentra un astrónomo que es un poeta, un vagabundo, un ser visionario, sin cualificaciones, rechazado por la ciencia oficial, que se ve obligado a huir de todas partes. Este personaje por fuerza debía seducir a Ernst por su similitud con su propia vida y por representar, de alguna forma, el ideal surrealista del «científico» o «sabio», que así define Breton:

«Yo creo, tanto en este campo como en los demás, en el puro goce surrealista del hombre que, conocedor del fracaso sucesivo de todos los demás, no se da por vencido, parte de donde quiere y, por caminos diferentes a los razonables, llega adonde puede»⁵.

El propio Max Ernst lo expresa así, de forma sintética, en el texto de la lámina 25: «No son las grandes lentes las que hacen a los grandes astrónomos».

Pero es que incluso Tempel le da la razón al escribir en su diario (lámina 13):

«Creo que un pintor paisajista que tuviera la costumbre de observar y de reflexionar sobre estas cosas estaría de acuerdo con mi opinión con más facilidad que los meteorólogos que, hoy en día, rodeados de una multitud de instrumentos que miden y registran automáticamente, han olvidado usar sus propios ojos.»

Tempel y Ernst están hablando de la incapacidad de la razón de ir más allá, del valor de la intuición, la imaginación y el sueño (la ilusión).

Esta identidad entre el astrónomo y el artista ha llevado a algunos críticos (P. ej.: Peter Schamoni) a sugerir incluso que Max Ernst podría ser una especie de «alter ego» de Tempel: «Maximiliana» empieza con «Max», y el nombre de pila de Tempel era Ernst⁶. Sin embargo, la vinculación y el interés de Max Ernst con Maximiliana va mucho más allá que una simple coincidencia de nombres, puesto que ya en 1931 introdujo el planeta en un collage (*Poèmes visibles*) y en 1948 en un dibujo (*A l'intérieur de la vue*).

Pero además, la astronomía significa el «orden cósmico», la idea de armonía universal, y al mismo tiempo de fantasía, onirismo, «más allá» (no un más allá caótico y desgarrado, un «submundo», sino más bien un «su-

⁵ ANDRÉ BRETON: *Manifestes du surréalisme*, Folio-Essais, Gallimard, París, 1995, pág. 59.

⁶ PETER SCHAMONI, *Max Ernst Maximiliana* (Munich: Brückemann, 1974), pág. 79, cit. RENÉE RIESE HUBERT, *Surrealism and the book*, University of California Press, Los Angeles, 1992.

pramundo»...) Participa de la misma búsqueda del «otro lado» que sus obras más rabiosamente surrealistas, pero a diferencia de sus «collages», angustiosos, primordiales, con recursos o fantasmagorías y sugerencias inquietantes, Maximiliana es un canto a la armonía y el orden. Es una obra *humanista*.

Sin renunciar al humor algo extravagante de sus curiosas figuras humanas, que nunca es inquietante, sino más bien intrigante, sugestivo.

Por último, y no menos importante, la astronomía parece ser un modo de «leer» el universo, de descodificarlo. La ilegibilidad deliberada de los signos, por tanto, queda desmetida por el uso de tres sistemas simultáneos de «lectura» artística de la realidad: por una parte, una representación gráfica o interpretación de los objetos materiales (estrellas y planetas).

Por otra, una representación simbólica a través de la escritura convencional (interpretación semántica). Y por último, una tercera vía a caballo entre las dos anteriores, en el límite o actuando como «puente»: la escritura secreta. Participa ésta del carácter de «escritura» (es interpretación semántica) pero es ininteligible (representación gráfica o icónica).

Las tres juntas hacen «legible» Maximiliana.

TRÍPTICO

Renée Riese Hubert señala una idea interesante: según la definición del propio Max Ernst y de Iliadz, «Maximiliana» es un *tríptico*. La idea de tríptico, subraya, marca la identidad de la obra de forma decisiva. Hay tres tipos de signos: alfabeto, ideogramas y representaciones gráficas. Tres tipos de discursos: el personal, el literario y el científico. Tres hombres: el astrónomo, el editor y el pintor, que colaboran los tres en diferentes aspectos ligados entre sí, incluso confundidos. A la «visibilidad» del planeta Maximiliana contribuye el primero escribiendo un prefacio a la obra (y por lo tanto se coloca, de alguna forma, en el papel del astrónomo); Tempel actúa como un «artista» dibujando mapas, escribiendo comentarios poéticos, y por fin Ernst emula (e incluso parodia) las características de un trazado científico a través de sus litografías y sus caligrafías. Este juego de disfraces y suplantaciones han dado lugar a una obra en la que la distinción entre lo visual y lo verbal prácticamente ha desaparecido; en la que la escritura se hace, paradójicamente, ilegible...

