



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica

Especialidad de Historia de la Filosofía y Pensamiento Contemporáneo

Trabajo Fin de Máster

EL SURREALISMO DESDE SU POTENCIALIDAD SIMBÓLICA

AUTORA: VIOLETA ESCUDERO TODA

TUTOR: JORDI CLARAMONTE ARRUFAT

MADRID, MARZO 2017

RESUMEN

El acceso al mundo artístico y su comprensión, está profundamente ligado a la manera en como el propio ser humano se configura. La cuestión pues, por encontrar aquellos aspectos que condicionan nuestra forma de experimentar el mundo, se vuelve esencial para explicar y comprender las posibilidades que permiten adentrarnos en él. La realidad así, no es accesible de un modo inmediato al ser humano y su universo puede equipararse a un tejido gracias al cual, entramos a este mundo, a la vez, tan cercano y tan profundo. Hilos artísticos, simbólicos o religiosos configuran la forma en cómo nos enfrentamos y comprendemos tanto a nosotros mismos, como al mundo en el que nos encontramos inmersos. Un universo físico que parece ir desdibujándose en cierta medida para ser visto, en definitiva, a través de símbolos. El arte en cuanto conforma uno de los hilos del entramado universo simbólico, investiga las formas a través de las cuales entrar en la realidad. Alcanzar a verlas, abrir nuevas sendas y mostrarlas, constituye pues, la tarea del artista. Acercarnos, concretamente, al movimiento surrealista desde su potencialidad simbólica, tendrá la consecuencia de adentrarnos en aquellas sendas que el artista surreal consiguió visualizar y, caminar sobre ellas, nos llevará a una determinada experiencia y visión de la realidad.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN: EL SER HUMANO EN CLAVE SIMBÓLICA	4
1.1. El simbolismo en Ernst Cassirer	8
1.2. Iconografía e iconología: La interpretación en Erwin Panofsky			14
1.3. Interpretación y verdad en el arte: Theodor Adorno	23
2. EL DESPLIEGUE DE LAS VANGUARDIAS	27
2.1. Antecedentes del Surrealismo: dadaísmo, ready-mades y Arthur Danto	28
2.2. El surrealismo	35
2.2.1. Fundación y manifiestos	35
2.2.2. Posibilidades y caminos	38
2.2.3. Influencia freudiana: psicoanálisis y estética	40
2.2.4. El espacio vital y el artista surreal	48
2.2.5. Imagen y surrealismo: el simbolismo de la máquina	55
2.2.6. La ciudad surrealista y su visualización en pintura	62
2.2.7. Un repaso por la trayectoria de Salvador Dalí	71
2.2.8. El surrealismo llevado al cine: Buñuel	78
2.2.8.1. Dalí y Buñuel en Un perro Andaluz	82

1. INTRODUCCIÓN: EL SER HUMANO EN CLAVE SIMBÓLICA

Profundizar en el mundo humano y tratar de averiguar aquellos aspectos que lo caracterizan como tal, ha venido siendo una cuestión que ha interesado a multitud de disciplinas. En dicha tarea y desde el ámbito de la biología, existen posiciones como la de Johannes von Uexküll, quién defiende que la vida no puede ser explicada únicamente en términos físico-químicos. Critica pues, aquellas posiciones que entienden la realidad desde un punto de vista único y absoluto. Su propuesta parte de una descripción anatómica de una especie, para así, poder reconstruir la manera de conformarse y experimentar de ese organismo, tanto a nivel interno como externo. Los diferentes organismos se las ingenian para descifrar la información que nos llega del medio. Para ello, el sistema receptor digiere los estímulos procedentes del exterior mientras que el efector lleva a cabo una reacción ante los mismos. Ambos sistemas están en constante cooperación para que así, la información del exterior pueda empezar a procesarse en los diferentes organismos. Al hilo de esta propuesta, ¿el ser humano y su mundo podrían llegar a comprenderse? En el ser humano, parece existir un aspecto intermedio entre el receptor y el efector tan importante, que abre una dimensión específicamente humana de la realidad. Este aspecto intermedio lo constituye el sistema simbólico, el cual obliga al ser humano a vivir en algo más que en un mundo físico ya que a sus ojos, el universo adquiere la categoría de simbólico.

El ser humano por tanto, no puede escapar de las condiciones que su propia vida le impone a la hora de desarrollarse. Su forma de estar en el mundo implica por tanto, estar inmerso ya no sólo en un mundo físico sino también en un universo simbólico. Diferentes hilos tejen dicho universo. Hilos artísticos, simbólicos o religiosos configuran la forma en cómo el ser humano se enfrenta y comprende, tanto a sí mismo, como al mundo en el que se encuentra inmerso. Tanto es así, que el universo físico parece ir desdibujándose en cierta medida para ser visto a través de los ojos un humano que no es capaz de ver sino es a través de símbolos.

Emilio Lledó ilustró perfectamente este aspecto en la primera parte del discurso pronunciado por el galardón recibido en el *Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades* en el año 2015:

Una experiencia incesante, la vida. Vamos aprendiendo a mirar, a asombrarnos de la naturaleza que nos rodea: los árboles, las nubes, la luz, el mar, la tierra, los frutos de la tierra. Fueron los primeros filósofos los que nos iniciaron en ese asombro y empezaron a “teorizar”, -que es una forma de mirar- sobre lo que llamaron *stoíjēa*, los elementos, los “elementos”, los principios fundamentales de la vida: el agua, el aire, la tierra.

No podríamos imaginar en nuestro mundo tecnológico-fruto, en sus orígenes, de la ciencia, de la pasión por conocer- que, de pronto, nos dijeran algo así como: mañana no habrá aire, mañana, nunca más habrá agua. Nos sobraría ya todo, no habría prodigio técnico capaz de compensarlo. Y también la luz: esa posibilidad de experimentar el asombro y, en él, la unión con el mundo en el que estamos, y transformamos en esa luz interior, en la que nos vemos y en la que somos.

Pero esta luz interior, este descubrimiento del “gozo de los sentidos” (*aistheséomagépsis*) estuvo determinada por una nueva forma de mirar, y unos nuevos objetos “ideados” “mirados”, que la tradición latina llamará conceptos, o sea algo concebido por la mente y que habría de forjar un nuevo universo de palabras “elementales”. Palabras que ya no indicaban el mundo, que ya no señalaban la realidad: la dureza de la tierra, el soplo del aire, el contacto fluyente, viviente del agua.

En esa constelación de significados se hizo presente algo que no podíamos tocar, no podíamos percibir con los sentidos, sino con esa luz interior, nacida en el corazón del lenguaje y que nos ha hecho comunicación y humanidad, que nos ha transformado en palabra. Esos elementos se llamaron “Verdad”, “Bien”, “Belleza” (*Alétheia*, *AgathónKalon*). Puras voces, puro aire semántico que nada señalaba fuera de sí mismo, pero cuya mismidad empezó a hacerse tan imprescindible como el aire o el agua.

Adentrarnos pues en las cosas, implica hacerlo con los ojos humanos, y éstos son esencialmente simbólicos. En vez de tratar a las cosas directamente, más bien lo que hacemos es escucharnos a nosotros mismos. Ahora bien, el ser humano además de pensamientos y razón también posee un ámbito emocional que lo atraviesa constantemente. Cuando el ser humano conoce lo hace emocionándose, ilusionándose, frustrándose, etc. Por ello, identificar al ser humano como un ser únicamente racional sería aportar una visión incompleta. Como dice Cassirer:

La razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son formar simbólicas. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico. De este modo podemos designar su diferencia específica y podemos comprender el nuevo camino abierto al hombre: el camino de la civilización.¹

Para comprender en mayor medida a la actividad simbólica humana, cabe destacar la diferencia que Cassirer establece respecto de otras formas de comportamiento simbólico que se dan en el reino animal.

Por ejemplo, de las señales, además del hombre, se sirven también los animales. Estas señales son operadores que hacen referencia a sucesos físicos. Los símbolos, en cambio, son designadores con lo que no son rígidos e inamovibles y además, tienen un valor funcional. Y esto es debido a que el animal posee imaginación y una inteligencia práctica, mientras que el hombre tiene, a la vez que imaginación e inteligencia práctica, también una inteligencia e imaginación simbólicas. En este punto de comprensión de lo específicamente humano, Husserl arroja luz con lo que califica como *Actitud Natural*:

La «realidad» la encuentro -es lo que quiere decir ya la palabra- como estando ahí delante y la tomo tal como se me da, también como estando ahí. Ningún dudar de datos del mundo natural, ni ningún rechazarlos, altera en nada la tesis general de la actitud natural. «El» mundo está siempre ahí como realidad² [...] Conocerlo más completa, más segura, en todo respecto más perfectamente de lo que puede hacerlo la experiencia ingenua, resolver todos los problemas del conocimiento científico que se presentan sobre su suelo, tal es la meta de las ciencias de la actitud natural.³ [...] Pues bien, en lugar de permanecer en esta actitud, vamos a cambiarla radicalmente.⁴ [...] No se trata de una conversión de la tesis en la antítesis, de la oposición a la negación; tampoco de una conversión en conjetura, sospecha, en indecisión, en una duda (en ningún sentido de las palabras): nada de esto pertenece al reino de nuestro libre albedrío. Es más bien

¹ Cassirer, E., *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de cultura económica, 1968, pág. 27.

² Husserl, E., *Ideas Relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, pág. 69.

³ Husserl E., *Ibidem*.

⁴ Husserl, E., *Ibidem*.

algo enteramente peculiar. No abandonamos la tesis que hemos practicado, no hacemos cambiar en nada nuestra convicción,⁵[...] la ponemos, por decirlo así, «fuera de juego», la «desconectamos» la «colocamos entre paréntesis».⁶

El ser humano, cuando se dedica a la manipulación de la realidad exterior con fines utilitarios, decimos pues que está en *Actitud Natural*. Ahora bien, aunque encontremos actitudes más o menos complejas, todas ellas en cuanto humanas, suponen un conocimiento y experiencia tal y como tiene lugar en el ser humano. Sin embargo, tal y como explica Heidegger en su obra *El ser y el Tiempo*, puede ocurrir que en el continuo vaivén de nuestra vida cotidiana, en el continuo ajetreo de la actitud natural que, como su propio nombre indica, conforma la manera *natural* en cómo se dispone el comportamiento humano, haya algo que deje de funcionar. Cuando el enigma se hace presente, las cosas parece que no funcionan con la misma naturalidad y soltura en como lo hacían hasta entonces. El círculo medios-fines queda interrumpido y el ser humano se queda suspendido sin saber qué hacer y esa misma paralización le permite hacer aquello que en ese momento es lo único que puede hacer: contemplar. La actitud teórica sale a flote constituyendo una de las marcas distintivas de la especie humana. Esta actitud teórica tal y como la entiende Heidegger, tiene un aspecto esencial y es que el ser humano deja de mirar el paso inmediato en la cadena medios-fines para ir más allá, levantar la vista y ver el todo en el que estamos inmersos. Heidegger encuentra el germen de la función simbólica en la actitud teórica anteriormente descrita. El signo, es el nudo en el pañuelo que hacemos para recordar algo. Efectivamente, ¿qué es un nudo en el pañuelo? Es algo inesperado, algo que, a propósito, no está como tendría que estar: en función de ello, puede interrumpir la actitud natural para ampliar la mirada y encajar el nudo en el lugar que le corresponde. Nos traslada así al lugar, al motivo por el cual lo hicimos, y ello nos lleva a aquello de lo que queríamos acordarnos. De esta manera, el signo consigue apuntar a algo distinto de su propia materialidad.

El ser humano por tanto, tiene la capacidad de guiarse, llevarse y transportarse a algo distinto y distante de aquello que tiene delante de él. Esta capacidad simbólica sólo puede hacerse efectiva cuando el ser humano entiende que aquello que tiene ante sí es

⁵ Husserl, E., *Ibid*, pág. 71

⁶ Husserl, E., *Ibidem*.

un símbolo. Y esto ocurre tan solo cuando el símbolo ya no tiene sentido como simple cosa en el esquema medios-fines de la actitud natural.

Consecuentemente, el mundo humano es un mundo simbólico diferente del espacio físico que ocupa y por ello, nada de lo específicamente humano puede ser explicado sin tener en cuenta esta capacidad.

1.1. El simbolismo en Ernst Cassirer

Cassirer considera que el resultado de dicha capacidad simbolizadora es la cultura, dentro de la cual existen varias formas como el lenguaje, el mito, el arte o la ciencia. Concretamente, en su obra *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, analiza aquella característica sobresaliente y distintiva del ser humano, es decir, su obra. Ésta puede estructurarse en diferentes etapas, cada una de las cuales, constituyen un momento del desenvolvimiento de dicha capacidad simbolizadora. En la etapa expresiva, lo importante sería la experiencia orientada por el mito. La etapa representadora, ejemplificada por el arte, pues el arte representa la realidad. En último lugar, encontramos la etapa de la significación o significadora, caracterizada por trabajar con signos y representada por la ciencia. No hay ninguna privilegiada, pero la humanidad ha seguido esta orientación de etapas, etapas que se van integrando. Como telón de fondo está el lenguaje, fundamental en cuanto que sin él ninguna de ellas sería posible.

De todas las etapas anteriores, la cuestión por la belleza y el arte representa a los ojos de Cassirer unos de los fenómenos que más paradojas ha desencadenado en el pensamiento filosófico. La belleza hasta Kant, estuvo al servicio de distintos ámbitos, como el moral o el religioso. Hasta entonces, aquellas filosofías que reflexionaban sobre la belleza, reducían la experiencia estética a principios ajenos al propio arte. No obstante, en 1790 apareció *La Crítica del Juicio* con la que Kant iniciará una reflexión a través de la cual el arte ya no dependerá de nada más que de sí mismo. Y es que hasta él, la experiencia estética dependía de elementos ajenos, como el conocimiento teórico o la vida moral, al propio arte. En cuanto Kant encuentra en la facultad sensitiva del

sujeto el fundamento de la experiencia estética en general, genera que el arte se explique sin depender de instancias ajenas y distintas de aquellas que consideramos artísticas.

En general, las reflexiones sobre el arte han oscilado entre posturas que se vinculan a lo objetivo o a lo subjetivo. La decantación por una postura u otra parece medir, en líneas generales, el pulso en el que se debaten las distintas posturas a lo largo de las épocas. Ya Aristóteles observó que la imitación constituye un elemento intrínseco del ser humano en cuanto éste, aprende precisamente gracias a ella. Además, la entiende como un elemento que aporta placer en cuanto que un elemento cotidiano puede resultarnos indiferente, mientras que una representación realista del mismo en el arte, puede proporcionar goce. Ahora bien, si las teorías de la imitación tratan de reproducir la realidad hasta el más mínimo detalle, ¿qué lugar ocupa, si es que ocupa alguno, la creatividad del artista? Si por un lado, se trata de reproducir la realidad, la creatividad en cuanto pone algo que no hay podría alterar esa tarea reproductiva. Si se le permitía a la subjetividad perturbar la realidad, era bajo ciertos límites y principios generales. La justificación de ello tiene que ver con la incapacidad por parte de la naturaleza para lograr sus propios fines, y es precisamente entonces, cuando el arte puede ayudarla a perfeccionarse.

La teoría general de la imitación dejó de tener fuerza en el siglo XVIII, y es que la entrada en escena de Rousseau y su concepción del arte, abrió nuevas sendas que se alejaban de la concepción imitativa. El arte característico o expresivo del que nos habla Rousseau, tiene en su base una fuerte carga emotiva. Ahora bien, eso no quiere decir que únicamente se tenga en cuenta el aspecto afectivo del individuo que crea, ya que entonces se trataría de reproducir las emociones del artista, sino que también se tiene en cuenta el elemento material en el que se plasman dichas emociones.

El baile de objetividad y subjetividad es transversal, tal como puede apreciarse, en las reflexiones anteriores. Y es que si las diferentes formas simbólicas no reproducen la realidad tal cual, el arte, como una de ellas, tampoco lo hace. El arte, más que imitar, permite descubrir la realidad desde su perspectiva particular. Su tarea se centra en la indagación de las formas pero no como una repetición de ellas sino que descubre en ellas algo nuevo y poderoso que le permite así entrar en la realidad de una nueva manera. Así pues, el arte permite descubrir la naturaleza pero claro está, de una manera distinta a como lo hace el científico.

Si el mito y el arte se sirven de iconos e imágenes, en la tercera etapa señalada por Cassirer, el ser humano interpreta la realidad a partir del concepto, lo cual provoca que el conocimiento también se desprenda de la mediatez de los objetos. Y es que en el conocimiento conceptual lo importante no es la conexión directa con los objetos sino el universo de significación que hay tras ellos.

No acceder directamente a la realidad, es por consiguiente, una característica humana que puede desarrollarse además, en varias direcciones y gradaciones. Ya en la función expresiva y en la representadora nos despegamos de la realidad, pero aún existe cierta conexión. Sólo en la etapa significadora nos despojamos de la realidad quedando la significación pura (ejemplo de ello son los números, signos puros despegados de la realidad).

Desde este punto de vista, el concepto no es una unidad abstractiva como decía Aristóteles, sino que es una unidad proyectada, una proyección. Puede pensarse como símil en una pantalla de cine, ya que el concepto es como una proyección que emite un haz de luz donde se manifiesta de tal forma, que no podemos verla desde otro punto de vista. A través de los conceptos, lo separado es visto en conjunto pero no mezclado con sus componentes, sino manteniendo la conexión en virtud de algo que los vincula entre sí. Esta visión de conjunto que se nos da en el concepto, se nos da en un acto unitario al que los griegos dieron el nombre de *theoria*. De esta manera, la teoría es la visión de conjunto que tenemos cuando captamos las ideas.

El concepto no es deducido, sino supuesto y proyectado sobre las cosas, de modo que conocer es orientarse en el mundo, y esta orientación se desarrolla a través de los conceptos. Conocer es ordenar la realidad, la multiplicidad para orientarse. Así, los conceptos son instrumentos de los que se sirve la conciencia para ver los objetos de un modo nuevo.

La abstracción no es un medio para captar la esencia de las cosas más allá de los accidentes, sino la actividad de la conciencia que produce relación de las cosas, que permite sintetizarlas y verlas en conjunto. Ordenando la multiplicidad, se establecen relaciones entre los individuos proyectando un concepto y, a partir de ahí, se comprenden las cosas a partir de la unidad. Consecuentemente, la abstracción interpreta lo que me da la experiencia y lo inserta en un mundo de significaciones. Cassirer habla de una “abstracción relacional generadora”, que podemos entender como una nueva

capacidad generadora de conocimientos. Así se construye el conocimiento que va generando distintos tipos de relación y es precisamente dentro de esas relaciones donde comprendemos la realidad. Así pues, con el concepto se nos muestran relaciones de significado que rompen con la mediatez. Ahora bien, el concepto tiene distintos órdenes. En un primer orden se limita a expresar la experiencia sensible como una impresión donde la imagen aún está presente. En segundo lugar, con los conceptos de segundo orden se abandona el icono y se inserta en un conjunto de relaciones, esto es, se pasa a una convención relacional de signos. Aquí lo que importan son las relaciones y los significados.

En el segundo orden los conceptos no deben su verdad al hecho de que reflejan realidades existentes, sino capacidad de construir modelos de orden susceptibles de encadenar y explicar la experiencia desde otro punto de vista. Así, el conocimiento no es copiar la realidad, sino generar nuevas formas de ver la realidad. Este planteamiento se cumple de forma paradigmática en las matemáticas donde el pensamiento se desliga del lenguaje que lo aprisiona y se convierte en puro simbolismo. El número no se puede interpretar desde la perspectiva del ser, sino desde la perspectiva del sentido. El concepto matemático del número se distingue del lenguaje porque se ha liberado de la malla del lenguaje siendo *eidos*. Según Cassirer el número no se reduce ni a magnitud ni a medida, sino que está desligado de lo empírico, es pura forma del orden.

Ahora bien, la ciencia en general, a través de la abstracción, persigue reducir la realidad a fórmulas sencillas. Por ejemplo, Newton plasmó la estructura del universo en la ley de la gravitación universal. Sin embargo, el arte tiene el propósito no de reducir la realidad, sino precisamente de mostrar los innumerables aspectos a través de los que puede ser abordada. La realidad, lejos de estar acabada y cerrada, se desenvuelve a través diferentes momentos en los que la luz y la atmósfera que rodea a cada momento son clave para pintar, por ejemplo, un paisaje. Si en la percepción sensible ordinaria el espectador capta en los objetos que le rodean una serie de rasgos comunes y constantes, en la experiencia estética se plasman las posibilidades que precisamente no pueden alcanzarse en la experiencia sensible ordinaria. Ahora bien, el artista para actualizar dichas formas, no sigue un criterio arbitrario, sino que por lo contrario, es capaz de comunicar de manera universal. La imaginación es fundamental ya que dichas formas no se muestran como tales en la experiencia sensible ordinaria, pero no por ello las

inventa aleatoriamente. El artista que alcanza a ver las formas de las cosas, las muestra, las hace perceptibles y reconocibles por parte del espectador. De esta forma, el artista nos sumerge a través de la forma seleccionada, en una determinada manera de adentrarnos en la realidad. Puede decirse entonces, que el artista deja de ver los objetos sensibles para ver formas dinámicas. La realidad así, deja de ser algo inmediato en cuanto se produce semejante transformación. Así pues, la barrera entre lo objetivo y lo subjetivo parece no estar definida ya que lo representativo y lo expresivo sucede a lo simbólico desde una perspectiva nueva. Y es que las obras de arte de los grandes artistas, muestran cierta unidad y continuidad con lo cual no son fruto de un ataque de pasión momentáneo. De esta manera, las obras en su conjunto muestran la interpretación que el artista tiene de la realidad.

Tal y como puede apreciarse, la imaginación constituye un elemento fundamental en cuanto gracias a ella, el artista es capaz de generar aquellas formas no visibles en la experiencia sensible. No obstante, no todas las corrientes, a pesar de otorgarle un papel importante, le han dado autonomía para elaborar su trabajo. Por ejemplo, las teorías clásicas y neoclásicas a pesar de reconocer que la imaginación constituye algo así como un don, es necesario limitarla en cuanto por ella misma, no alcanzará conseguir fijar su obra con un alto grado de perfección. Y, ¿qué facultad reclamaban para conducir a la imaginación por el camino deseado? La razón vigilante será para estas corrientes, la facultad que tendrá que mantener a la imaginación dentro de unos determinados parámetros. Ahora bien, autores como Gianbattista Vico enfocan la imaginación desde otro punto de vista al hablar de la división de la humanidad en tres edades: la de los dioses, héroes y hombres. La cuestión que nos interesa aquí reside en cómo la humanidad tuvo que empezar por el lenguaje simbólico, el mito y la poesía para, posteriormente, alcanzar el pensamiento abstracto y el lenguaje racional. Consecuentemente, los pueblos primitivos no pensaban a través de conceptos sino a través de imágenes poéticas. Ahora bien, no suficiente con sentir al modo de los pueblos primitivos. No es suficiente con ser capaces de manifestar una sensibilidad especial para captar el sentido interior de las cosas sino que también es fundamental su exteriorización, su plasmación tanto en un medio material determinado como en líneas y figuras, o lo que es lo mismo, en formas plásticas. La manera en cómo están

organizadas estas formas, su orden y estructura, es precisamente lo que causa una respuesta en el espectador.

En el pensamiento romántico, la teoría de la imaginación poética consigue ascender hasta su punto más alto en cuando dicha actividad no queda reducida al ámbito artístico, sino que pasa a ser la llave maestra para comprender la realidad desde un punto de vista universal. Fichte o Schelling son ejemplos en los que la imaginación productora lo impregna todo hasta tal punto, que los límites entre filosofía y poesía se difuminan para aspirar a un mismo objetivo el cual consiste en acceder a la profundidad en la que se encuentra sumergido el universo. Ahora bien, en dicha tarea, los románticos aceptaron como elemento fundamental y verdadero, a lo infinito. En cuanto en el mundo tangible y observable no encontramos a dicho elemento, el arte tiene que elevarse por encima de él hasta alcanzar lo misteriosamente profundo. El dualismo por tanto, entre el mundo que se muestra a la percepción sensible y el que mundo que se muestra a través de las obras de esta época, está garantizado. Sin embargo, si hay una corriente que se caracteriza por rescatar el uso de las cosas corrientes fue la corriente realista del siglo XIX. Rescataron el contenido material de las cosas a cambio de negar las formas puras que habían caracterizado al movimiento romántico. El problema que tuvieron fue que, en su cometido por querer diferenciarse del romanticismo, entendieron que el arte era imitación de la naturaleza. Y en este punto destaca Cassirer que el naturalismo se olvidó del carácter simbólico del arte y de la inmanencia como elemento constitutivo del propio arte, del propio artista. El núcleo del arte y lo que a través de él se puede hacer, está íntimamente ligado la forma en cómo se configura la experiencia sensible humana. Consecuentemente, la experiencia humana, en toda su riqueza, puede ser expresada a través del arte. Otra cuestión es el planteamiento sobre la belleza de la creación artística. Por ejemplo, las teorías psicológicas del arte se centran en aquellos fenómenos relacionados con la experiencia de la belleza. Ahora bien, la aparente sencillez que entraña la conexión entre un fenómeno y su belleza, parece volverse confuso y demasiado general en cuanto el placer se considera desde un punto de vista psicológico. El placer desde esta perspectiva, abarca tantos fenómenos y tan distintos, que se pierden diferencias importantes. No importa tanto la clase como el grado en cuanto todos se reducen a un aspecto psicológico. Si la cuestión se plantea desde la clase, se abre paso a nuevas respuestas y es que el placer que pueden aportar las impresiones sensibles no es

el mismo que el de las formas. Éstas, necesitas ser creadas para que podamos experimentar su belleza y es precisamente el aspecto creativo lo que el hedonismo estético no termina de explicar. La cuestión principal gira en torno a como el artista es capaz, ya no de relacionar o combinar diferentes impresiones de forma nueva, sino de extraer de ciertas impresiones estáticas un dinamismo de formas. Por extravagantes que sean éstas y aún en el caso de que traten sobre temas irracionales, poseen una estructura y por tanto, un carácter racional. Ahora bien, tal como se ha dicho, el arte puede hablar sobre aspectos, cosas o acontecimientos desvinculados de la racionalidad sin por ello, perder la racionalidad de la forma.

El arte a través de su lenguaje simbólico logra acceder al mundo de las formas que está detrás del mundo empírico que percibimos. Así pues, mientras éste nos muestra la superficie de la realidad, el arte logra acceder a la profundidad que hay tras ellas.

Puede decirse que la característica fundamental de la filosofía de Cassirer es la capacidad simbólica de la conciencia. No podemos tener una intuición de la realidad, sino que accedemos a ella a través de la interpretación. Este camino largo de la interpretación hace que accedamos a la realidad de una forma más completa, pero no de un modo más directo. Ya no podemos hablar de la realidad de un modo ingenuo, sino desde el punto de vista de las proyecciones. Así, crecen las formas simbólicas que el espíritu humano va creando para acceder a la realidad lo cual va unido a la tarea de interpretar las mismas.

1.2. Iconografía e iconología: la interpretación en Erwin Panofsky

El acceso a la realidad por parte del ser humano está caracterizado, tal y como se ha visto anteriormente, por las formas simbólicas. Centrándonos en el ámbito artístico, el planteamiento de Erwin Panofsky arroja luz al proceso de interpretación de los símbolos que maneja el arte. Para ello, cabe tener en cuenta los estudios que desarrolló en base a la iconología y la iconografía, disciplina creada por él mismo y cuyo acercamiento me propongo analizar a continuación.

Una de las ramas de la historia del arte es la iconografía, la cual se centra en el significado de las obras de arte. Es fundamental reconocer, desde el planteamiento de

Panofsky, la diferencia entre significación y forma. Para ilustrar este aspecto, Panofsky toma como ejemplo el siguiente análisis inspirado en la vida cotidiana:

Cuando uno de mis conocidos me saluda en la calle descubriéndose, lo que yo percibo desde un punto de vista formal no es otra cosa que la modificación de ciertos detalles dentro de una configuración que es parte integrante de la estructura general de líneas, colores y volúmenes que constituye mi universo visual. Cuando yo identifico (acción que realizo automáticamente) esta configuración como un objeto (un individuo) y la modificación de detalle como un acontecimiento (el descubrirse) he superado ya los límites de la percepción puramente formal, penetrando en una primera esfera de asunto o significación. La significación así percibida es de carácter elemental y de fácil inteligibilidad, y la denominaremos significación fáctica: la aprehendo identificando simplemente ciertas formas visibles con ciertos objetos que conozco gracias a la experiencia práctica, e identificando el cambio acontecido en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos⁷.

A través del ejemplo anterior, queda precisada la diferencia entre la significación por un lado, y la forma por otro. Pero además, la identificación de la acción anteriormente expuesta, irá acompañada de una determinada reacción. En función de cómo el conocido desarrolle dicha acción, se podrán diagnosticar aquellos matices psicológicos, emociones y sentimientos que acompañan a quién ejerce el saludo. Dichos aspectos psicológicos, aportan una significación expresiva la cual, a diferencia de la significación fáctica aprehendida por la identificación, necesita de la empatía para poder ser aprehendida. La sensibilidad es fundamental para su comprensión, pero no hay que olvidar que ésta, procede del contacto cotidiano con los objetos y acontecimientos, o lo que es lo mismo, de la experiencia práctica. Ya tenemos pues una primera clasificación en el análisis de Panofsky: las significaciones primarias o naturales, en las que se incluyen tanto la significación fáctica como la expresiva.

No obstante, darse cuenta de que el descubrirse significa un saludo, se incluye en el análisis de Panofsky, en un ámbito de interpretación diferente. La anterior manera de saludar, se ejecuta en un lugar concreto de la tierra y es que es la parte occidental quienes la llevan a cabo de esa manera. Entender el gesto y el sentido que contiene,

⁷ Panofsky, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1983, pág. 45.

implica estar en constante contacto con los objetos y acontecimientos de esa parte del planeta, así como de sus costumbres culturales. Además, la persona que ejecuta el saludo, si lo ejecuta es porque es consciente del sentido que tiene dicho gesto. En este punto, Panofsky establece un nuevo nivel de significación que denomina secundaria o convencional, el cual tiene lugar en cuanto se es capaz de reconocer un saludo como signo de cortesía. La diferencia respecto de la significación primaria o natural radica en no sólo es sensible, sino inteligible, además de haber habido una intención en cuanto se ha llevado a la acción práctica. Así pues, tenemos un lugar de la tierra, en un momento determinado, un acontecimiento, en el que se pueden expresar sentimientos, estados de ánimo a través de una determinada manera de saludar. Ahora bien, la acción de esta persona que saluda puede comunicar a un observador detallista aquellos aspectos que contribuyen en la construcción de la personalidad, en la cual influyen el lugar de nacimiento, la época, la situación personal que rodea a la persona así como su manera individual de reaccionar ante el mundo. Siguiendo con el mismo ejemplo, en un saludo no se manifiestan todos los factores que forman parte de la personalidad. Ahora bien, realizando numerosas observaciones e interpretándolas en función del contexto en el que se encuentra sumergida esa persona, podríamos realizar un análisis de aquellos factores que integran la personalidad de esa persona. Consecuentemente, todas las cualidades que forman parte de una personalidad, se encuentran registradas de manera implícita en las diferentes acciones aisladas, de tal manera que en cada una de ellas puede ser interpretada en relación a dichas cualidades.

Llegados a este punto, Panofsky denomina a la significación descubierta según el análisis anterior, intrínseco o de contenido, la cual se caracteriza por constituir un principio unificador que es capaz de explicar tanto lo que acontece visualmente como su sentido.

Una vez analizado esta situación de la vida cotidiana, Panofsky traslada estos tres niveles de significación a la obra de arte. De tal manera, su análisis se constituiría de la siguiente manera:

Siguiendo el hilo del ejemplo analizado anteriormente, un primer nivel de significación lo constituye la primaria o natural, a su vez subdividida en significación fáctica y significación expresiva. ¿Cómo aprehender dicha significación en una obra de arte? Las formas puras, tales como por ejemplo la línea o el color, nos dan la clave en

cuanto las identificamos como representaciones de algo (personas, plantas, etc.) identificamos las relaciones que se dan entre dichas representaciones constituyéndose un acontecimiento y, además, sus cualidad expresivas se muestran de tal manera que somos capaces de atribuir, por ejemplo, un estado de ánimo en relación a una determinada postura. En cuanto reconocemos en estas formas puras una serie de significaciones primarias o naturales, Panofsky pasa a denominarlas motivos artísticos.

En relación al segundo nivel de significación, denominado secundaria o convencional, cabe preguntarse la misma cuestión. ¿Cómo aprehender dicha significación en una obra de arte? Aprehender este segundo nivel de identificación, implica reconocer que por ejemplo, un grupo de figuras sentadas alrededor de una mesa en una determinada disposición y una determinada actitud, representa la Última Cena. Este nivel de significación implica relacionar los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. En cuanto los motivos se reconocen como portadores de significación secundaria o convencional, pasan a denominarse, según Panofsky, imágenes y su combinación, historias o alegorías. La iconografía pues, trabaja sobre la identificación de tales imágenes, historias y alegorías.

Siguiendo el hilo del ejemplo extraído de la vida cotidiana analizado anteriormente, encontrábamos un último nivel denominado significación intrínseca o contenido. Al igual que con los niveles anteriores, cabe plantearse la misma cuestión, ¿cómo podemos aprehender este nivel en una obra de arte? Este nivel se aprehende averiguando los elementos generales con los que entendemos un tiempo determinado, una época, una cultura, etc. Bien, pues todos esos elementos, transmitidos por la particular visión de un ser humanos, son los que encontramos en una obra y constituyen su significación intrínseca o de contenido. Atendiendo a los procedimientos de composición y de significación iconográfica, se pueden vislumbrar dichos principios. Un ejemplo concreto mostrado por Panofsky, arroja luz a como identificar dichos elementos:

Así, por ejemplo, en los siglos XIV y XV, el tipo tradicional de la Natividad, en el que la Virgen aparece representada sobre un lecho o un diván, fue a menudo reemplazado por otro nuevo donde la Virgen aparece arrodillada ante el Niño en actitud de adoración. Desde el punto de vista de la composición, este cambio supone, a grandes

rasgos, la sustitución de un esquema triangular por otro rectangular; desde el punto de vista iconográfico, supone la introducción de un tema nuevo, que formularon en sus textos autores como el Pseudo-Buenaventura y santa Brígida. Pero al mismo tiempo, revela una nueva actitud emocional característica de las últimas fases de la Edad Media. Una interpretación realmente exhaustiva de la significación intrínseca o contenido podría demostrar incluso que los procedimientos técnicos propios de una determinada región, período o artista (así, por ejemplo, la predilección de Miguel Ángel por la escultura en piedra en lugar de bronce, o el particular uso en sus dibujos del sombreado de líneas paralelas) son sintomáticos de la misma actitud de base que se puede discernir en todas las otras cualidades específicas de su estilo⁸.

La clave por tanto, está en entender las formas puras, las imágenes, los motivos, las historias y las alegorías, como una manifestación de aquellos principios profundos y ocultos a la mera percepción sensible. Dicha concepción viene a interpretar los elementos citados anteriormente como lo que Cassirer denominó valores simbólicos.

Por tanto, podemos acercarnos a una obra desde dos perspectivas diferentes. Si por ejemplo, tomamos *La Última Cena* (derecha), de Leonardo Da Vinci y el espectador únicamente observa a un grupo de trece personas sentados alrededor de una



mesa y que éste, representa a la Última Cena, la obra de arte es considerada en sí misma. Se interpretan así, aquellos rasgos particulares que caracterizan la composición de la misma así como su iconografía. No obstante, si se trata de ir más allá e intentamos comprender ciertos rasgos de la personalidad del autor a través del análisis de su obra, o incluso, ya no del artista, sino del contexto en el que está inmerso, entonces la obra se analiza en función de eso que envuelve a la obra y que se particulariza, de alguna manera, en ella. Por un lado descubrir, para posteriormente, interpretar dichos valores simbólicos, es el material sobre el que trabaja la disciplina fundada por Panofsky denominada iconología.

⁸ Panofsky, *Ibid*, pág. 49.

En este punto cabe preguntarse sobre la diferencia entre la iconografía y la iconología, ya que aunque estén cerca una de la otra, su objeto de estudio lo constituyen materiales diferentes. Tal y como se ha visto en el análisis anterior, la iconografía se ocupa de describir y clasificar las imágenes en función del lugar y la fecha en los que determinados temas fueron representados de manera visible a través de ciertos motivos concretos. Ahora bien, dicha disciplina no se ocupa del sentido que los datos que recopila, por ello, no procede a analizar por ejemplo, las intenciones del artista o la influencia que determinadas ideas de la época hayan podido tener sobre la obra. Así mismo, la descripción no es suficiente en muchos casos para resolver ciertos enigmas que nos plantean muchas obras. Panofsky señala que a consecuencia de estas graves limitaciones que impone este uso habitual de la iconografía, se propone recuperar la iconología en cuanto la iconografía se aisle y se someta a otro método.

Anteriormente, se ha apuntado que la iconografía se ocupa de describir, y es que el sufijo de dicha palabra <<grafía>> denota algo descriptivo. De la misma manera, cabe preguntarse por el sufijo de la palabra iconología, y es que el sufijo <<logía>>, (derivado de *logos*), significa <<pensamiento>> o <<razón>> denota interpretación. Teniendo claro el significado de ambas palabras, cabe matizar como las entiende Panofsky. Y es que para él, la iconología es una iconografía pero que a la vez es interpretativa, y que por ello, ya no queda relegada a un mero apunte estadístico preliminar a un estudio artístico, sino que ha pasado a formar parte integrante del estudio del propio arte.

Ahora bien, ¿cómo procede la iconología? Para una interpretación iconológica adecuada, es indispensable analizar adecuadamente las imágenes, historias y alegorías. Los casos que escapan a dicho análisis son aquellos en los que se hayan suprimido las significaciones secundarias convencionales, de manera que se lleva a cabo una transición directa de los motivos al contenido.

Una vez tenemos los pasos a seguir en la labor de investigación de una obra de arte (descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica), cabe preguntarse cuando se considera que se ha llevado a cabo de manera adecuada.

En el primer nivel, es decir el de la descripción pre-iconográfica nos situamos en el mundo de los motivos y para una correcta identificación de los mismos, tenemos que tener en cuenta como se representan. Pues bien, el universo de los motivos lo

encontramos en los objetos y acontecimientos representados a través de líneas, colores y volúmenes. Gracias a nuestra experiencia práctica, podemos llevar a cabo dicha identificación. Así pues, podemos identificar desde un animal hasta una herramienta. Ahora bien, cabe señalar que la experiencia práctica es fundamental para llevar a cabo una descripción pre-iconográfica, pero no por ello tenemos una garantía de que lo estemos haciendo de forma adecuada. Panofsky muestra dicho aspecto a través del siguiente ejemplo:

Una descripción pre-iconográfica de los *Reyes Magos* de Roger van der Weyden, en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, debería eludir, naturalmente, términos como <<Reyes Magos>>, <<Niño Jesús>>, etc. En cambio, debería mencionar que en el cielo se percibe la aparición de un niño. Ahora bien, ¿cómo sabemos que ese niño ha de interpretarse como una aparición? El hecho de que se halle rodeado de un halo de rayos dorados no constituiría una prueba suficiente para tal suposición, pues se pueden observar a menudo halos parecidos en diversas representaciones de la Natividad, donde el Niño Jesús se considera que está realmente presente. Que en la pintura de Roger van der Weyden se suponga que el niño es una aparición es cosa que sólo cabe inferir de la circunstancia adicional de que esté flotando en el aire. Pero, ¿cómo sabemos que flota en el aire? No sería muy distinta su posición de hallarse sentado en el suelo, sobre un almohadón –y de hecho es muy probable que el pintor utilizara para su pintura un dibujo del natural de un niño sentado sobre un almohadón. La única razón válida para justificar nuestra hipótesis de que el niño de la pintura de Berlín debe considerarse como una aparición es el hecho de que se le represente en el aire sin ningún soporte visible⁹.

Ahora bien, Panofsky cita otros ejemplos, como una miniatura del *Evangelario de Otón III* en la que puede apreciarse una ciudad entera representada en el espacio vacío. La ciudad carece de soporte, y no por ello, la ciudad está suspendida en el aire de forma fantasmagórica. El espacio vacío que rodea a la ciudad, se considera que es un trasfondo abstracto e irreal. No obstante, la ciudad sí que es real, identificándose con la ciudad de Naim. El ejemplo citado anteriormente, denota una aparición. En cambio, en éste último ejemplo, la ciudad no tiene ningún matiz de milagro a pesar de que carezca de todo soporte. Así pues, es fundamental interpretar los objetos y acontecimientos que

⁹ Panofsky, E., *Ibid*, pág. 53.

vemos expresados en formas, en relación a las diversas condiciones históricas. De esta manera, guiamos nuestra experiencia práctica averiguando bajo qué condiciones históricas, los objetos y acontecimientos se han expresado a través de las formas.

Subiendo de peldaño, llegamos al segundo nivel o análisis iconográfico, el cual ya no se centra en los motivos para pasar a ocuparse de las imágenes, historias o alegorías. Ahora hace falta algo más que estar familiarizado con los objetos y acontecimientos que identificamos gracias a la experiencia práctica. Ahora, es fundamental, haber estado en contacto con los conceptos o temas concretos, lo cual es transmitido por una lectura intencionada o por la lectura oral. Así pues, para poder la significación iconográfica de una pintura relacionada con la Última Cena, hace falta haber estado en contacto de alguna forma, con los Evangelios. De lo contrario, el observador no hará más que ver a una serie de personas cualquiera alrededor de una mesa. Ahora bien, al igual que en el primer nivel, aunque un análisis iconográfico es indispensable, hay que aplicar con cierto criterio, los conocimientos literarios a los motivos. Y es que puede pasar que veamos un cuadro y más de una fuente literaria aplicable al cuadro con la misma inconsistencia. Veamos el ejemplo que Panofsky sugiere al respecto:

Un cuadro del pintor veneciano del siglo XVII Francesco Maffei, que representa a una hermosa joven que sostiene una espada con su mano izquierda, y con la derecha una fuente en la que reposa la cabeza de un decapitado, se ha publicado como Salomé con la cabeza de Juan Bautista. De hecho, declara la Biblia que la cabeza de san Juan Bautista le fue ofrecida a Salomé en una fuente. Pero, ¿y la espada? Salomé no decapitó a san Juan Bautista con sus propias manos. Ahora bien, la Biblia nos habla de otra bella mujer cuya historia se relaciona con un hombre decapitado: Judit. En este caso, la situación es exactamente la inversa. La espada se ajusta a la escena, pero Judit decapitó a Holofernes con sus propias manos, pero la fuente no corresponde al episodio, ya que el texto declara explícitamente que la cabeza de Holofernes fue introducida en una bolsa¹⁰.



¹⁰ Panofsky, E., *Ibid*, pág. 55.

Ante semejante inconsistencia, Panofsky señala la importancia de averiguar la manera en que los temas o conceptos específicos, en función de las distintas condiciones históricas, se han expresado a través de objetos y conocimientos.

Llegamos al tercer nivel, y con él, a la interpretación iconológica. Si en el anterior nivel, era fundamental la familiarización con los temas o conceptos en función de cómo lo transmiten las fuentes literarias, ahora no es suficiente con ello. En este punto, es fundamental identificar aquellos principios latentes aunque no visibles, que han influido en la elección de los motivos y a la producción e interpretación de las imágenes, historias y alegorías. Incluso puede decirse, que dichos principios aportan una significación particular a los ordenamientos formales y a los procedimientos utilizados. No obstante, para averiguar dichos principios, no contamos con un texto o fuente literaria como en el caso del segundo nivel. Ahora la clave está, según apunta Panofsky, en la capacidad mental del observador de sintetizar, o lo que es lo mismo, en la intuición sintética. No obstante, y al igual que en los niveles anteriores, es fundamental aplicar ciertos controles acerca de la manera en que, bajo determinadas circunstancias históricas, las tendencias generales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos. Panofsky equipara estas tendencias a la manera en cómo se manifiesta la cultura en general. Este mismo aspecto, es equiparable a lo que, tal y como se ha visto en el análisis anterior, Cassirer entiende por símbolo. Recordar al respecto, que Cassirer considera que el resultado de la capacidad simbólica del ser humano es la cultura, dentro de la cual existen varias formas como el lenguaje, el mito, el arte o la ciencia. Concretamente, a través de su obra *Antropología filosófica*, hemos visto como analiza aquella característica sobresaliente y distintiva del ser humano, es decir, su obra.

La tarea pues, en este nivel, implicará contrastar la significación intrínseca de una determinada obra con la significación de aquellos documentos culturales que estén vinculados a dicha obra. Dichos documentos son claves en cuanto arrojan luz sobre las tendencias que en los diferentes ámbitos se dan en una determinada época. Así pues, la tarea de documentarse sobre la época, tendencias, etc. es fundamental para adentrarse en las significaciones intrínsecas o de contenido.

Al margen de que Panofsky haya designado tres niveles claramente diferenciados, cabe destacar que a la hora de abordar una obra de arte, es preciso hacerlo a través de un

proceso, no compartimentado, sino a través de un proceso orgánico en el que las partes tienen sentido en relación a la totalidad.

1.3. Interpretación y verdad en el arte: Theodor Adorno

Tal como se desprende del análisis anterior, la interpretación se vuelve una obligación en cuanto constituye nuestra manera de acceder al mundo. Antes de sumergirnos en el estudio de las vanguardias estéticas, cabe destacar a uno de los teóricos que más importancia ha tenido en el ámbito del arte del siglo XX. Por ello, me siento en la obligación de mostrar brevemente su aportación al hilo de la interpretación en relación al arte, dando paso así, al despliegue de las vanguardias.

En el ámbito del arte del siglo XX, Theodor W. Adorno (1903-1969), arroja luz sobre la interpretación de una obra en relación con la verdad. Una de sus obras más relevantes, *Teoría Estética* muestra precisamente como el arte moderno se ha constituido como el único reducto tanto de verdad como de crítica. Su proyecto parte de la filosofía para, a través de ella, analizar las conquistas de los movimientos vanguardistas del siglo XX.

Si del análisis anterior se desprende que el artista es creador de formas a través de las cuales penetramos en las profundidades de la realidad, el pensamiento de Adorno analiza como las obras de arte persiguen el conocimiento a través, precisamente, esa forma. Forma que no se presenta como un concepto. Tampoco como un discurso. Es más, tampoco se presenta como una mera imitación de la realidad. En cuanto una obra se articula por su forma, precisamente, es lo que provoca su mediatez. Es la forma lo que media, lo que obliga a reflexionar sobre aquello que formula. Consecuentemente, la verdad que en ella hay, camuflada en tantas formas como el arte es capaz de plasmar, no se muestra de manera directa, fácil, inmediata. Un interesante análisis de cómo es posible descifrar la verdad camuflada en la obra de arte según Adorno, es el llevado a cabo por Konrad Paul Liessman en su obra *Filosofía del arte moderno*. Concretamente, en el capítulo *Theodor W. Adorno y la verdad de las vanguardias estéticas*¹¹, Liessman acentúa la importancia del observador en dicha tarea y es que la cuestión pues, sobre la

¹¹ Liessman, K.P., "Theodor Adorno y la verdad de las vanguardias estéticas", *Filosofía del arte moderno*, Barcelona, Herder, 2006, pág. 139.

recepción de la belleza es una cuestión fundamental para encontrar las claves que descifren el misterio que encierra la obra de arte. Según Adorno, la verdad de la obra de arte se encuentra en su estructura, en la manera que ese artista tiene de comunicarla, la cual no es accesible inmediatamente sino solo a través de un rodeo interpretativo a través de, precisamente, la forma que le ha dado. Es como si existiese un misterio y la obra de arte lo expresase, pero no a través de su solución, sino contándonos una verdad que no puede mostrarse de otra manera. Consecuentemente, la visión de Adorno viene a destacar el acontecimiento objetivo que se muestra en la propia obra el cual se asemeja por su estructura, a un enigma. Enigma que, si por un lado exige interpretación, por otro, esta no debería agotarse dado que precisamente esta tarea incesante es lo que le da sentido a la obra. Es como si la obra tuviese mantuviese una laguna la cual fuese una fuente inagotable de misterio y en último término, es precisamente ese aspecto incomprensible el que le aporta sentido.

Ahora bien, ¿cómo acercarnos a una obra de arte? ¿Cómo llevar a cabo esa tarea de interpretación? Adorno arroja luz al respecto diferenciando varios niveles de interpretación. En primer lugar, sería fundamental captar la estructura de una composición pictórica en el caso del arte, o si se trata de interpretar una novela, la tarea consistiría en identificar la estructura narrativa. En segundo lugar, se trataría de averiguar la intención no del artista, sino de la propia obra en cuanto parece interrogarse a sí misma.

A través del análisis estructural podemos alcanzar a ver aquello que la obra pretende, es decir, su intención objetiva. Ahora bien, dicha intención no hay que confundirla con su contenido, el cual se manifiesta en lo que es capaz de realizar en cuanto verdad. Las obras de arte, tal y como se desprende del análisis anterior, contienen un aspecto que nunca está acabado, una fuente de sentido alimentada por el enigma. De ahí, que comprensión de la intención va más allá del contenido de la misma y se tenga que pensar en términos de movimiento y devenir. De esta manera, en la estructura y en la forma de la propia obra, se manifiesta según la teoría adorniana, el carácter inacabado de la obra de arte. Con este telón de fondo, ¿Cómo resolver pues la cuestión sobre la verdad y falsedad de una obra? Si esta tiene en cuenta, tal y como se desvelado anteriormente, que la propia obra de arte guarda una determinada intención al margen del artista, habría que buscar la verdad y falsedad en los límites que nos muestra

la propia obra y no en una referencia externa a ella misma. Consecuentemente, la verdad y falsedad de una obra está en estrecha relación con los aspectos procedimentales que se han llevado a cabo para ejecutar dicha obra. De esta manera, el contenido material y la manera en cómo se organiza en la obra, no es sino su contenido verdadero. Consecuencia de ello es que ningún arte que cumpla los requisitos anteriores, miente. Ahora bien, que el contenido de verdad de una obra de arte se manifiesta en la organización material y que ello deba identificarse con la veracidad espiritual no constituye una novedad. Y es que en la Modernidad, acentúa el aspecto crítico del arte en relación a la unidad entre avance estético y verdad crítica.

Adorno alcanza a través de su análisis un punto clave en el arte moderno y es la idea de progreso en el mismo. El tratamiento que se hace del material estético, constituye la prueba que en el arte se produce un determinado progreso. A la par de este progreso formal se transmite también una verdad en relación al contenido. Consecuentemente, aquellos artistas que no formen parte de este progreso se sitúan en un plano regresivo en relación al contenido.

Del análisis anterior, se desprende que el arte progresa y esto quiere decir que avanza por caminos nuevos e innovadores a la vez que se refuerza ya no solo la calidad estética de una obra sino también la carga expresiva que hay en ella. De ahí se sigue que la Modernidad se constituya en base al motor de lo nuevo como idea suprema. Por ello, el artista que entra en el funcionamiento de esta idea de progreso, puede decirse que está a la altura de su tiempo. La forma de enfrentarse al material equivale a situarse críticamente con la sociedad a través de la necesidad inmanente propia de las obras de arte tal y como se ha visto. Cabe preguntarse si es esta necesidad el criterio que valora la interpretación de una obra de arte concreta, en la precisamente, se apoya el conocimiento conceptual. Lo posible en cuanto se plasma en la obra y determina su verdad, cuestiona lo real, lo cual equivale a generar una crítica.

Se deduce pues, que el conocimiento conceptual alcanza a comprender la riqueza de una obra particular, ya que a través del mismo, se diluye precisamente aquello que aporta singularidad a la obra. Por ello, el criterio que establece el que una obra sea verdadera o falsa equivale a su contenido de verdad, y este tiene que ver con el juicio que se emite en relación a su logro. La verdad de la obra se hace visible a través de la verdad de su interpretación y para llevarla a cabo, la filosofía se vuelve una fiel

compañera. Y es que si la universalidad del concepto destierra a lo singular y lo particular, el arte le obliga a recuperarlo. Ahora bien, la filosofía, según Adorno, gracias a que puede elevarse por encima del arte, es capaz de apreciar aquellas profundidades que de otra forma, sería imposible. Consecuentemente, desde el pensamiento de Adorno, filosofía y arte se necesitan mutuamente para lograr mostrar la verdad y la complejidad de lo real. La filosofía por su cuenta, no es capaz ni de comprender la realidad en toda su riqueza y profundidad, ni de superar aquel contexto en el que la industrialización de la cultura ha calado en muchas conciencias humanas. Así pues, según Adorno, el arte por ser capaz de enfrentarse a la maquinaria que consigue saturar la conciencia humana, tiene que volverse hacia sí mismo, no participando de ese mercado ya que este, al devaluar sus productos con extrema rapidez, si el arte entra en esa rueda, está condenado a devaluarse rápidamente.

Las reflexiones de Adorno en torno a lo nuevo, influyeron en pensadores como Peter Bürger, quién en 1974 presentó su obra *Teoría de las vanguardias*. En ella, dicho concepto de lo nuevo le sirve como motor para analizar la vanguardia estética, característica esencial de una modernidad inquieta y crítica con la sociedad y el arte. Ahora bien, cabe analizar si dicha crítica acaba en éxito o está destinada al fracaso desde un principio.

Bürger sostiene que la sociedad del siglo XVIII, en su proceso de modernización, el arte se ha configurado de tal forma a nivel institucional, que se ha determinado su forma de producir, distribuir y recibir la obra. Según Bürger, las vanguardias se oponen a esta forma de institucionalizar el arte, o lo que es lo mismo, critican la forma de distribuir el arte así como el lugar que ocupa en la sociedad burguesa bajo el término acuñado *autonomía del arte*. Según Bürger, dicho término hace referencia a la desvinculación del arte de las necesidades vitales que reclama la existencia humana. La institución del arte así, existe bajo unas condiciones sociales concretas y aunque se ha liberado de la de la sociedad, sigue atada a determinados intereses generados por esa misma sociedad. Si la institución del arte funciona así, la obra singular y concreta que forma parte de esa institución puede ser crítica con esa misma sociedad. Ahora bien, según Bürger, esta tensión entre lo institucional y las obras concretas fue suavizada y relajada por las vanguardias en cuanto volvieron a conectar al arte con la praxis vital, pero no con la que se identifica la sociedad

burguesa, sino con una nueva. Ahora bien, según Bürger, las vanguardias fracasaron en este punto y es que en su protesta contra la institución del arte, fueron finalmente aceptadas como arte dentro de ella. Este fracaso por parte de las vanguardias, según Bürger, arroja luz sobre aquellos movimientos denominado neovanguardistas y que a través del choque, de la sorpresa o de experimentar en nuevos medios, tenían como objetivo conmocionar a la sociedad burguesa. Ahora bien, éstos tampoco cumplieron su objetivo en cuanto a dicha protesta le acabó faltando cierta autenticidad.

No obstante, al margen del fracaso analizado por Bürger ¿en qué consistieron las vanguardias? ¿Cuáles fueron sus objetivos además de los analizados anteriormente? El análisis posterior intentará sumergirnos en una época concreta que rompió con los cánones establecidos de una forma abrumadora. Además, una parada en el movimiento surrealista, nos conducirá a comprender dicho movimiento teniendo en cuenta que el ser humano, tal y como se ha analizado anteriormente, es un animal simbólico.

2. EL DESPLIEGUE DE LAS VANGUARDIAS

Las vanguardias nacen en Europa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los *-ismos* -dadaísmo, surrealismo...- pueden entenderse bajo la sentencia de Apollinaire «la belleza ese monstruo no es eterno».¹² Ante esta idea, se buscan intencionadamente estéticas no bellas. La clave para entender este giro tiene que ver con el gusto, y es que a partir del siglo XX se rompen las fronteras en relación al mismo. Las vanguardias por tanto, desdibujan los cánones estáticos y rígidos característicos de la tradición clásica para dar paso a la creación de nuevos espacios. Ahora bien, el ideal de belleza es muchas veces contradictorio, lo cual se explica por lo que se ha entendido por cultura moderna: si por un lado, se favorece lo bello, simultáneamente hay un favorecimiento de ir más allá de la belleza. Esta trasgresión y ruptura, procede de un espíritu inquieto que a su vez, no se resigna a abandonar la idea de belleza a. Un ejemplo de ello puede encontrarse en el ideal de arte del romanticismo, el cual rompía con las tendencias neoclásicas. De modo general, el romanticismo plantea una estética

¹² GONZALEZ, A., CALVO, F., MARCHÁN, F., *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Istmo, 2009, pág.61.

de la resistencia en la que los elementos para llevarla a cabo son variados. En definitiva, lo que se trata es de evitar que las emociones se domestiquen y de que vuelva un convencionalismo determinado por lo clásico.

Cuando he mencionado anteriormente la necesidad de romper con lo clásico, me refiero principalmente a dos de sus aspectos. Por un lado se quería romper con la mimesis, la que suponía imitar la realidad y en consecuencia afirmar el mundo que se estaba imitando. Y por otro lado se quería romper con el principio de verosimilitud, en el que esa representación debía ser verdadera y acorde con la realidad. Por ejemplo, un instrumento utilizado para que lo representado se acercara en la medida de lo posible a la realidad era la perspectiva. Las vanguardias pretenden romper con estos dos principios, con lo que hay una tarea pendiente y por ello se exige una renovación tanto en la teoría como en la práctica. Como consecuencia de esta renovación, surge un fenómeno nuevo en la Historia del Arte y es la aparición de los manifiestos. Éstos son libros que recogen los postulados de cada movimiento, que aunque difieren entre sí, lo hacen bajo la ruptura que exige esa renovación. Esta arma teórica se convierte en un arma ideológica. Al hilo de los manifiestos, surge una figura y es la del artista teórico. Ahora los artistas escriben, desplegando sus teorías acerca del arte. Esto conducirá a que por un lado haya que hacer una práctica artística y por otro haya que explicar cómo se lleva a cabo esa práctica. Por tanto, cada *-ismo* tiene unas intenciones, dado que los manifiestos suponen una fragmentación. De tal forma, los diferentes movimientos de vanguardistas conviven en el tiempo pero aunque tengan unas bases comunes fundamentales, mantienen visiones diferentes a la hora de esa exigencia de renovación tras la ruptura.

2.1. Antecedentes del Surrealismo: Dadaísmo, ready-mades y Arthur Danto

El Surrealismo es heredero directo del Dadaísmo de la década anterior. Éste último nace en Zúrich en 1916, momento en que toda Europa estaba en guerra. En Suiza, un grupo de escritores, músicos y artistas empiezan a entender el arte como un acto de rebeldía. Es decir, que teniendo en cuenta la guerra desatada, defendían que el

arte tenía que consistir en una contestación de los valores que habían llevado al caos bélico. El origen del término permanece sin aclarar todavía, no siendo descartables hipótesis como que provenga del nombre de la cantante del Café Voltaire, el que constituía el centro de sus reuniones, el sonido producido por los bebés o el resultado de abrir un diccionario al azar. Algunos de sus principales representantes son Tristán Tzara, Hugo Ball o Hans Richter aunque rápidamente se creó un núcleo importante en Alemania, concretamente en Berlín, donde aparecen nombres como George Gras, Raoul Hausmann y John Heartfield, quién entre otros, inventó el fotomontaje cuya técnica consiste en recortar fotografías y combinarlas de manera asombrosa en una nueva imagen. En 1919 el grupo se traslada de Berlín a Londres, donde alcanzará su apogeo pero también será donde desaparecerá. Picabia, Tzara o André Breton son algunos de sus protagonistas. Poco a poco, la actitud de Breton irá pasando a un primer plano, lo que finalmente conducirá a la desaparición del Dadá y el nacimiento del surrealismo en 1924.

La primera feria Internacional Dadá tuvo lugar en Berlín en junio de 1920. La actitud de los que la llevaron a cabo era claramente provocadora, lo que puede apreciarse en el mismo folleto de muestra:

Nunca antes un grupo de decadentes, desprovistos de todo saber y toda voluntad, ha tenido el coraje de mostrarse al público como lo hacen estos dadaístas.

Es decir, que el Dadaísmo se erigió en uno de los movimientos más libres, más creadores, del arte europeo a comienzos de siglo. Algunas de sus afirmaciones sobre la obra de arte, el público o la creación tienen aún vigencia en nuestros días. Paralelamente el Dadá floreció en Estados Unidos, ya que en 1915 Marcel Duchamp presenta su primer *Ready-Made* llamado *Rueda de bicicleta* (derecha). Ahora se trata de convertir un objeto cotidiano en un objeto con valor artístico, constituyendo la primera vez que se hace algo así en arte. De esta forma, aquello que Peter Bürger señalaba como signo



característico de las vanguardias, es decir el traslado del arte a la praxis vital, encontró la forma de llevarse a cabo desdibujando las diferencias entre arte y objeto cotidiano. Objetos de lo más variado, como sillas, camas o una rueda de bicicleta entre otros muchos, pasaron a formar parte del repertorio de piezas vanguardistas. Su exposición en salas de arte provocaba a menudo entre el público que acudía a verlas la confusión de no saber si lo que veía realmente constituía un objeto artístico o no. En este punto, cabe destacar al filósofo americano Arthur Danto, quién reflexionó profundamente acerca del cambio que ciertos objetos cotidianos tuvieron en manos del artista, para pasar a ser una obra de arte. Concretamente, Liessman dedica un espacio de su obra *Filosofía del Arte moderno* a analizar el arte de esta época como transfiguración de lo habitual desde la perspectiva de Danto¹³.

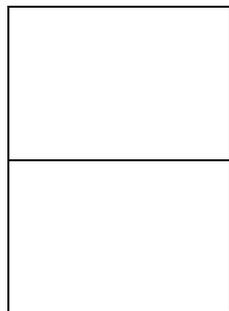
El punto de partida de dicho análisis, lo constituye la pregunta por el criterio que diferencia lo que es arte de aquello que no lo es. Y es que precisamente, en la Modernidad, objetos que habitualmente estamos acostumbrados a darles un uso, son expuestos en una sala de arte. Ahora bien, Danto apunta más lejos de una mera diferenciación en determinar un objeto real de una obra de arte sino que analiza aquellos mecanismos y procedimientos que nos permiten diferenciar entre arte y realidad, aunque lo que tengamos delante sea exactamente igual siendo un objeto cotidiano que una obra de arte. Para mostrar con mayor detalle este aspecto, Danto imagina que Picasso pinta una corbata de azul y la expone junto con otras obras suyas. Uno de los que pasa ante ella, al observarla, dice que su hijo también podría haber hecho lo mismo. Es cierto, según Danto, que un niño podría haber pintado la corbata de la misma manera que Picasso pintó la suya. Incluso podría haberlo hecho de tal manera que la diferencia entre las dos fuera inexistente. La filosofía de Danto trata de averiguar, precisamente, porque dos corbatas que son exactamente iguales, en un caso, una se considera una obra de arte y la otra no. Según su teoría, en primer lugar, hay que tratar la obra de arte en relación a otros aspectos. Por tanto, sería un error tomarla analizarla sin tener en cuenta aspectos como el marco institucional en el que se enmarca o el marco teórico en el que se mueve. Consecuentemente, la corbata pintada por el niño no puede ser incluida como objeto artístico en cuanto se ejecuta como una repetición elaborada al margen de la institución que conocemos como arte. El

¹³ Liessman, K. P., “Arte moderno como transfiguración de lo habitual: Arthur C. Danto”, *Filosofía del arte moderno*, Barcelona, Herder, 2006, Pág. 169.

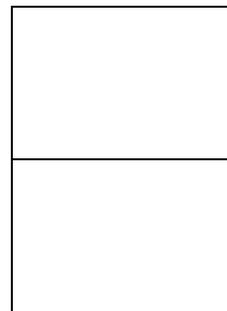
espectador que acude a una exposición, entiende que va a ver obras de arte, es decir, objetos diferentes a los que encontraría, por ejemplo, en la estantería de un supermercado. La actitud por tanto, del espectador, reclama un distanciamiento respecto de la obra. Consecuentemente, una corbata azul es distinta si está en una tienda de ropa o se encuentra en un museo.

Del análisis anterior, se desprende la importancia tanto del marco institucional como de la mirada estética del espectador para la constitución de una obra de arte. Pero además de estos dos aspectos, no hay que olvidar el esquema teórico en el cual se inserta la obra de arte, el cual es tan importante, que en muchos casos constituye la clave para que una obra se identifique como tal. Danto arroja luz al respecto, a través de un interesantísimo ejemplo mental, el cual es necesario mostrarlo íntegramente ya que de otro modo cuesta ver la importancia que puede tener el aspecto teórico en relación a la obra de arte:

Contemplemos dos pinturas, de las que podemos imaginar que una biblioteca científica ha encargado ejecutarlas en dos paredes una frente de la otra, concretamente en un estilo convenientemente contemporáneo, como al fin y al cabo corresponde a la ciencia, pero con la condición de que deben versar sobre leyes famosas de las ciencias naturales, quizá como homenaje al hecho de que la ciencia posee toda una historia de descubrimientos. Las leyes que ha escogido el mandante son la primera y la tercera ley de la dinámica de los *Principia* de Newton. Los cuadros se encargan a dos pintores: uno es J., y el otro, su archirrival K. Dado su desprecio mutuo, los dos se toman grandes esfuerzos para prohibir que el otro eche un vistazo a la obra propia durante su elaboración. Todo se hace en el mayor secreto. Cuando llega el día de la inauguración y se recorren las cortinas, las obras de J. y de K. resultan ser así:



J.



K.

Inevitablemente estallan las acusaciones y contraacusaciones por robo y plagio, las discusiones sobre quién tuvo primero esta genial idea, etcétera. Pero en realidad se trata de obras individuales y enteramente distintas, por muy indiscernibles que puedan parecer visualmente. El cuadro de J. versa sobre la tercera ley de Newton, sobre la que el artista había efectuado algunas investigaciones. Según lo entendió J., la ley dice que a toda acción corresponde una reacción de igual intensidad y sentido inverso, una glosa física de la fórmula $f \text{ [uerza]} = m \text{ [asa]} \times a \text{ [celeración]}$. J. nos explica que en el cuadro se pueden observar dos masas. La masa superior empuja hacia abajo con una fuerza que es proporcional a su aceleración, mientras que la masa inferior empuja exactamente del mismo modo hacia arriba, como reacción a la fuerza de su oponente. Las masas tienen que ser iguales –y por tanto del mismo tamaño – y opuestas –y por tanto una arriba y otra abajo, aunque J. admite que igualmente podrían estar una a la izquierda y otra a la derecha, lo que él eludió para evitar la confusión con la ley de la conservación de la igualdad, de la que había leído que había sido refutada-. Y por último se necesitan masas para poder mostrar las fuerzas, pues ¿cómo podría haber una fuerza tal sin masa? El primer principio de Newton, y con esto nos volvemos a la obra de K., dice que un cuerpo en estado de reposo permanecerá siempre en ese estado, mientras que un cuerpo que se halla en movimiento se seguirá moviendo uniformemente y en línea recta hasta sobre él operen otras fuerzas. <<Esto es el curso de una partícula aislada>>, dice K. indicando la línea que en el cuadro de J. representa la superficie de contacto entre ambas masas. Una vez en movimiento, siempre en movimiento: por eso la línea discurre de extremo a extremo y podría ampliarse hasta el infinito. Aún cuando hubiera comenzado en el centro del cuadro, seguiría versando sobre el primer principio, pues implicaría la salida del estado de reposo; pero es este caso habría tenido que pintar también la fuerza que opera, y esto habría complicado todo el asunto, explica K., siendo que él ha buscado la simplicidad radical: <<igual que Newton>>, añade modestamente. Naturalmente la línea es recta, pero para la distancia igual hacia los bordes superiores e inferiores hay una explicación ocurrente: si hubiera estado más próxima de un borde que del otro, esto exigiría una explicación; pero como ninguna fuerza la mueve en ninguna de estas dos direcciones, la línea divide el cuadro en dos mitades iguales y no se orienta a ninguno de los dos lados. Así que el cuadro muestra la ausencia de fuerzas. ¡Qué extraño resulta ahora descubrir la indiscernibilidad de ambas obras después de haber escuchado las dos explicaciones! Sin embargo, en el nivel de la indiscernibilidad visual no pueden distinguirse de ninguna forma significativa. Se constituyen en obras diversas en virtud de identificaciones que a su vez se basan en sendas interpretaciones de sus respectivos

temas. En la obra de J. hay masas, en la de K. no las hay. En K. hay movimiento, en J. no. Si la de uno es dinámica, la del otro es estática. Desde el punto de vista estético reina una unanimidad general en que la obra de K. es un éxito, mientras que la obra de J. es fallida. <<Demasiado floja para este tema>>, escribe el crítico de la revista de vanguardias *Artworks and Real Things*, quien por un lado elogia a K, mientras que por otro lado se pregunta si realmente era J. la persona más apropiada para este trabajo, más aún, si <<no ha ido perdiendo poco a poco su originalidad>>. ¹⁴

Tras el ejemplo ilustrado por Danto, se acentúa la necesidad de que el espectador lleve a cabo una interpretación de la obra de arte teniendo en cuenta el marco teórico en el que la obra se halla insertada. Por tanto, a la hora de interpretar una obra, hay que tener en cuenta tanto la teórica que marca el rumbo de la obra, así como cualquier signo que oriente la contemplación del espectador, como por ejemplo, el título de la misma. Consecuentemente, para Danto, interpretar una obra implica desvelar la pregunta ¿de qué trata? ¿Cuál es su tema? Los cimientos sobre los que se asientan la contestación a dichas preguntas proceden de lo que denomina identificación de la obra. Consecuentemente, identificar una obra consiste averiguar y comprender el tema que subyace a la misma para así, valorar si hay correlación en la interpretación de dicha teoría. Interpretar, por tanto, equivale a hablar sobre la estructura de la obra.

El análisis anterior, muestra como la teoría tiene una enorme importancia en la constitución de una obra de arte hasta tal punto, que es determinante para que algo sea o no obra de arte. Consecuentemente, un objeto que no busca ser interpretado en cuanto se muestra con un fin diferente, como por ejemplo, ser utilizado, no se constituye como obra de arte según Danto. Para que una obra de arte se constituya como tal, es fundamental la teoría en la que se apoya. Teoría que, en cuanto permite la identificación del objeto artístico como obra de arte, abre el horizonte de la interpretación por parte del espectador. Si anteriormente se ha dicho que interpretar equivale a hablar acerca de la estructura de la obra, ¿a qué se refiere exactamente Danto? Hablar de la estructura de una obra equivale a hablar de una metáfora, o lo que es lo mismo, encontrar aquel significado nuevo respecto del empleo lingüístico que normalmente le damos a algo. Consecuentemente, el arte e la Modernidad según Danto,

¹⁴ Danto, A., *La transfiguración de lo habitual* (1984), citado por Konrad Paul Liessman, *Ibid*, pág. 172.

ha transfigurado las cosas a través de nuevos significados metafóricos nuevos. Si esto es así, el comentario que se pueda hacer sobre una dicha metáfora, nunca va a tener tanta fuerza como la metáfora misma. De ahí que las obras de arte están por encima de la explicación que de ellas se pueda hacer. Además de este aspecto, tal y como se ha visto en el análisis anterior, son únicas aún cuando una creación posterior guarde con ella una equivalencia idéntica. Danto ilustra este aspecto, a través de la obra de Andy Warhol *Brillo Boxes*:

[La *Caja de Brillo*] (Derecha) parece plantear una reivindicación revolucionaria y ridícula en la medida en que no pretende tanto derrumbar la sociedad de las obras de arte como ser reconocida por ella, y exige la misma posición que los objetos sublimes. Por un momento nos irritamos y suponemos que sería una humillación para el mundo del arte ceder a esta exigencia. Que un objeto tan mezquino y miserable se vea elevado mediante su admisión en el mundo del arte, parece estar fuera de toda cuestión. Pero entonces advertimos que hemos confundido la obra de arte *Brillo Box* con su vulgar réplica en la realidad comercial. La obra proclama su reivindicación de ser arte en tanto que propone una metáfora a ultranza: la <<Caja de Brillo como obra de arte>>. Y al cabo, esta transfiguración de un objeto corriente no transforma nada en el mundo del arte. Se limita a hacernos conscientes de las estructuras del arte, que ciertamente requirieron de un cierto desarrollo histórico antes de que esta metáfora vinera a ser posible. Pero en el momento en que ya fue posible, tal cosa como la *Caja de Brillo* vino a ser algo inevitable y sin sentido. Inevitable porque había que hacer el gesto, bien con este objeto, bien con cualquier otro. Sin sentido porque en el momento en que pudo hacerse, ya no había motivo alguno para hacerlo realmente [...] Pero como obra de arte, la *Caja de Brillo* no sólo enfatiza que en virtud de atributos metafóricos sorprendentes es una caja de Brillo. Hace que las obras de arte han hecho ya desde siempre: exterioriza un modo de contemplar el mundo, expresa el interior de una época cultural y se ofrece como un espejo para poner en evidencia a nuestros reyes¹⁵.



De esta forma el artista ya no es aquel que pinta o esculpe, sino el que escoge un objeto dejando a un lado su calidad estética y así, se convierte en arte por haber sido elegido de entre muchos otros. Esto hace referencia a la sublimación de la negación del

¹⁵ Danto, A., *La transfiguración de lo habitual* (1984), citado por Konrad Paul Liessman, *Ibid*, pág. 179.

arte. Algunas obras de Duchamp en las que confluyen el cubismo, futurismo y Dadá son por ejemplo el Gran Cristal o el Desnudo Bajando la Escalera.



g
El gran cristal



Desnudo bajando la escalera

El fin del Dadá parecía no estar muy lejos ya que no dejaban de escucharse ecos que señalaban la necesidad de su desaparición. Un ejemplo de ello queda reflejado en una obra de una de las figuras más importantes del Dadá, Max Ernst, quién en 1920 en Berlín, señalaba la necesidad del compromiso político para cambiar el orden establecido, dicho compromiso condujo al Surrealismo.

2.2. El surrealismo

2.2.1. Fundación y manifiestos

A partir del fenómeno cultural como fue el Dadá, el surrealismo empieza a desarrollarse en 1924 en París. Allí el escritor citado anteriormente André Breton, publica el primer Manifiesto del Surrealismo en ese mismo año, el segundo aparece en 1930 y los Prolegómenos a un tercer Manifiesto vieron la luz en el año 1942. André Breton, médico de profesión, entra en contacto con el mundo del arte a través del grupo Dadá en 1916 y es junto a Louis Aragon y Philippe Soupault, uno de los fundadores de la revista francesa *Littérature* en 1919. En esta revista publican sus planteamientos vanguardistas Breton, Paul Éluard, Francis Picabia y Man Ray, entre otros muchos autores. Por tanto, en el año 1924, André Breton funda el movimiento surrealista

mediante la publicación del Primer *Manifiesto Surrealista*¹⁶. Dada la importancia de este, creo necesario un breve análisis del mismo, de tal forma que el movimiento surrealista irá perfilándose con mayor claridad.

Este primer manifiesto, comienza con una reflexión sobre el hombre y su condición de ser un soñador sin remedio. Por alguna extraña necesidad, el hombre se torna como un niño, es decir, se siente inmerso en el pasado de la infancia donde las vivencias parecían maravillosas, y que con correr del tiempo, esta magia se ha ido desvaneciendo. Breton dice que el hombre es empujado constantemente hacia un utilitarismo convencional, convirtiéndose en un ser incapaz de estar a la altura de una situación excepcional.

Bretón habla de que hemos heredado la conciencia de una libertad espiritual única que tenemos que aprender a utilizar con sabiduría. Esta libertad es la imaginación, en palabras de Breton «querida imaginación, lo que más quiero de ti es que no perdonas».¹⁷

Bretón también aborda el tema de la locura en relación con la imaginación, buscando un punto en la que ésta puede llegar a ser perjudicial, señalando que de alguna forma, un loco es aquel que es víctima y esclavo de su propia imaginación. Sin embargo Breton dice «no será el miedo a la locura el que nos obligue a poner a media asta la bandera de la imaginación».¹⁸

Otro punto que aborda y considero de importancia es la revisión que hace de la tesis realista, la que dice tenerle horror ya que la considera resultado de la mediocridad. También aborda el ámbito de la psicología, tratando a su objeto de estudio, es decir al hombre. Breton dice que vivimos en el mundo de la lógica, pero sin embargo el racionalismo absoluto está siendo desmantelado por procesos de conocimiento por asociación. En palabras de Breton:

El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos

¹⁶ Título original: *Manifeste du surréalisme*.

¹⁷ BRETON, A., *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001, pág. 20.

¹⁸ BRETON, A., *Ibid.*, p. 22.

los otros mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida¹⁹.

Respecto a esto, reconoce que los descubrimientos de Sigmund Freud han sido de gran importancia. En las reflexiones de Breton en referencia a los sueños, Breton dice que son algo continuo, organizado y estructurado pero la memoria impone lagunas y por ello no los recordamos con exactitud. Y Breton se pregunta: «¿cuándo habrá lógicos y filósofos durmientes?»²⁰ De esta forma la vigilia se convierte en una especie de interferencia respecto del sueño. Así Breton llega a la conclusión que cuando tengamos conciencia integra de los sueños, lo que sólo puede suceder tras varias generaciones, los misterios dejarán de serlo para encontrarnos con *Un Misterio*.

En el manifiesto puede apreciarse como se le rinde homenaje a Apollinaire y Soupault, nombrando surrealismo a este modo de expresión que hasta ese momento no había existido²¹. De esta forma podrá comprenderse mejor la definición que Breton propone del surrealismo:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o mora²².

Este primer manifiesto surrealista finaliza con la idea de que para Breton, Robert Desnos es uno de los que considera que está más cerca de su visión surrealista: «Lee en sí mismo como en un libro abierto y no hace ningún esfuerzo por conservar las cuartillas que se desparraman con el viento de su vida.»²³

Mediante el análisis anterior, han quedado de manifiesto los primeros pasos del surrealismo mediante las ramificaciones del Dadá, las publicaciones por Breton y Soupault en la revista *Littérature*, hasta el reagrupamiento, que da como resultado el nacimiento del surrealismo con el levantamiento por parte de Breton en 1924 mediante

¹⁹ BRETON, A., *Ibid.*, p. 44.

²⁰ BRETON, A., *Ibid.*, p. 29.

²¹ La palabra *surrealista* fue aplicada por primera vez por Apollinaire, como subtítulo de su drama *Les mamelles de Tiresias*, estrenado en 1917. Después de su muerte, Breton y Soupault la utilizarán para denominar sus experiencias de poesía automática.

²² BRETON, A., *Manifiesto surrealista*, p. 44.

²³ BRETON, A., *Ibid.*, p. 48.

el primer Manifiesto Surrealista. De tal forma que sus bases quedan asentadas, para que en un segundo momento se le abriese un amplio abanico de posibilidades.

2.2.2. *Posibilidades y caminos*

En un principio era un movimiento de y para escritores²⁴. Por ejemplo en Gran Bretaña hubo un interesante brote surrealista con figuras como William Blake, Paul Nash (autor de Alicia en el país de las maravillas) o Graham Sutherland. Pero de inmediato se vislumbraron las enormes posibilidades que tenía para la pintura, escultura²⁵ o como se verá a lo largo del trabajo también en el cine.

Desde un principio, se pueden distinguir dos modos de hacer arte surrealista. Por una parte, los pintores, como Joan Miró y André Masson, que defendían el automatismo como mecanismo libre de la intervención de la razón. Y por otro lado, cada vez adquirió más fuerza la opinión entre aquellos que creían que la figuración naturalista podía ser un recurso igualmente válido. Sin duda, Salvador Dalí llevaría al límite el poder rupturista de la figuración, pero también cabría mencionar a René Magritte²⁶, Paul Delvaux o Yves Tanguy, De éste último son características en sus obras los anchos, infinitos horizontes, la misteriosa presencia de indeterminados objetos que fluctúan entre lo concreto y lo inconcreto, de una poesía penetrante.

El arte surrealista también se interesó e investigó nuevas técnicas, como el *frottage*²⁷, la decalcomanía²⁸, el *grattage*²⁹ o la pintura automática³⁰. También cabe

²⁴ El origen poético del movimiento y el papel decisivo que tienen en él los poetas y sobre todo cierto carácter literario de buena parte de la pintura surrealista, ha suscitado comentarios como el de George A. Flanagan, según el cual *ha parecido que la función principal de los pintores surrealistas oficiales haya sido la de traducir a otro medio las ideas de los poetas*.

²⁵ Cabe destacar a Alberto Giacometti, conocido sobre todo por su escultura, aunque sus dibujos y pinturas sean de la misma calidad: figuras enjutas, de humanidad consumida y concentrada, sombras de sí mismas.

²⁶ Sus imágenes simbólicas son pintadas con minuciosidad fotográfica y una imaginación que trata de expresarse con el lenguaje cotidiano, que altera en su composición.

²⁷ Técnica inventada por Max Ernst en 1925. Consiste en transferir al papel o al lienzo mediante fricción o frotamiento, una superficie rugosa, por ejemplo, la de un trozo de madera. Los dibujos y texturas que resultan se utilizan como punto de partida de la pintura automática para la realización posterior de imágenes fantásticas.

²⁸ Técnica inventada por el canario Oscar Domínguez (1906-1957). Consiste en la frotación de dos hojas de papel embadurnadas de gouache, con lo que supo crear sorprendentes paisajes.

²⁹ Técnica consistente en pintar colores repartiéndolos arbitrariamente sobre una tabla de madera. Una vez secos, son rascados o grabados con una cuchilla o un punzón afilado creando dibujos sobre la superficie coloreada. Esta técnica también se utilizó como punto de partida de la pintura automática.

señalar que mostró interés por la expresión de colectivos a los que apenas se les había prestado atención en el pasado, como son el arte de los pueblos primitivos o el arte infantil entre otros.

En lo que se refiere a actos en los que el arte surrealista se hacía público, cabe señalar la primera exposición surrealista, la que se celebró en París en 1925, y en ella además de Arp, De Chirico³¹ y Ernst, también participaron Picasso, Tanguy, Miró y Klee, quienes más tarde se separarían del movimiento aunque seguirían manteniendo cierta vinculación con algunos de sus principios. Otra importante exposición fue la que tuvo lugar en el año 1938 en París, siendo denominada Exposición Surrealista Internacional, principalmente debido a que hacia esos años el movimiento ya se había extendido por muchos países.

De esta forma el surrealismo iba quedando perfilado, y algunos de los objetivos³² que se asentaban sobre los cimientos anteriormente desarrollados eran exaltar los procesos soñadores u oníricos, el humor corrosivo y el erotismo como armas de lucha contra la tradición, la moral y la alta clase burguesa. Los surrealistas negaban aspectos como el estrecho entendimiento de la razón o sus numerosas reglas de la sociedad en la que vivían. Por ello tratan de ir más allá de la realidad visible para sumergirse en el subconsciente recién descubierto por Sigmund Freud. Su teoría del inconsciente, recogida en obras como el *Yo y el ello*, se levanta sobre dos aspectos fundamentales, los cuales giran en torno a los vaivenes que experimentan ciertos elementos reprimidos por el ser humano. Si para entender el primero hay que tener en cuenta su teoría de la represión, para comprender el siguiente cabe señalar lo que denomina el retorno de lo reprimido. Desde la perspectiva freudiana, el poeta y el

³⁰ La pintura automática es realizada mediante el método del automatismo psíquico. Los surrealistas utilizarán este método con la intención de transformar directamente el estado psíquico del artista en una expresión pictórica, en la que el acto creador no sea influido estilísticamente por el pensamiento organizativo racional.

³¹ Giorgio de Chirico pintó una serie de cuadros que se conocen como pintura metafísica. En la aventura del grupo formada con este nombre le acompaña Carlo Carrà y Giorgio Mondari. Lo que presagia el surrealismo es el misterio de las desiertas e inquietantes plazas de De Chirico, sus interiores metafísicos: este testimonio de la muerte de un mundo, con sus maniqués inanimados como únicos habitantes, su arquitectura inspirada en el Renacimiento de Ferrara y Florencia, bajo una luz fría y dura, y una extraña mezcla de angustia y serenidad.

³² En palabras de Breton (1928) el objetivo principal del surrealismo queda reflejado en su siguiente reflexión: «Todo hace creer que existe un cierto punto del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente». Por tanto, parece que el movimiento intenta encontrar dicho punto del espíritu a través de los planteamientos y bases encontrados en los Manifiestos Surrealistas.

artista están atentos a aquellos aspectos inconscientes que hay en su propio psiquismo para dejarles rienda suelta hasta expresarlos estéticamente. Ahora bien, ¿en qué consiste el inconsciente? ¿Qué explicación da Freud acerca del mismo? Para comprender en mayor medida este aspecto, cabe realizar un rápido recorrido por las aportaciones de Freud que ejercieron una notable influencia en el pensamiento posterior, y sobre todo, en el movimiento surrealista.

2.2.3. Influencia freudiana: psicoanálisis y estética

Sigmund Freud, fundador del psicoanálisis nació en 1856 en Freiberg, Moravia. Su familia se trasladó muy pronto a Viena, en cuya universidad estudió medicina, especializándose en neurología. Sus intereses derivaron pronto hacia los aspectos psicológicos de la neurología.

Freud afrontó investigaciones en torno a problemas relacionados con la sexualidad, como por ejemplo indica su investigación sobre los conflictos de tipo sexual que subyacen a síntomas y conductas aparentemente inocentes. También cabe destacar sus estudios sobre los sueños o su método psicoanalítico para tratar determinados trastornos psíquicos. La influencia de éste método en numerosas escuelas filosóficas puede apreciarse a través de las siguientes palabras de Paul Ricoeur:

Para quien ha sido formado por la fenomenología, la filosofía existencial, la renovación de los estudios hegelianos, las investigaciones de tendencia lingüística, el encuentro con el psicoanálisis constituye un sacudimiento considerable. No es tal o cual tema de reflexión filosófica lo que es puesto en cuestión, sino el conjunto del proyecto filosófico. El filósofo contemporáneo encuentra a Freud en los mismos parajes que a Nietzsche y a Marx; los tres se erigen delante de él como los protagonistas de la sospecha, los que arrancan las máscaras. Ha nacido un problema nuevo; el de la mentira de la conciencia; el de la conciencia como mentira; este problema no puede figurar como un problema particular en medio de otros, pues aquello que es puesto en cuestión de manera general y radical, es aquello que se nos aparece, a nosotros, buenos fenomenólogos, como

el campo, el fundamento, como el origen mismo de toda significación, me refiero a la conciencia³³.

El interés de Freud por la estructura de la vida psíquica, le condujo a aplicar los conceptos elementales del psicoanálisis para explicar fenómenos como la religión, la cultura y la sociedad

Desde el punto de vista de su aportación a la comprensión de lo humano, Freud tiene algo en común con Marx y Nietzsche. Los tres, en efecto, pueden ser considerados filósofos del desenmascaramiento, y es que intentan sacar a la luz aquellos aspectos ocultos que condicionan numerosos comportamientos. Así pues, pueden encontrarse paralelismos en este sentido entre la voluntad de poder en Nietzsche, la infraestructura económica en Marx con los impulsos y mecanismos inconscientes en el psicoanálisis.

Para comprender el planteamiento de Freud, un elemento clave es el de instinto. Éste se caracteriza por encaminarse hacia un objetivo, el cual consiste alcanzar su propia satisfacción para así, descargar la energía acumulada. Para ello, es fundamental poseer un objeto, a través del cual pueda cumplirse semejante intención. Ahora bien, si ese objetivo no puede cumplirse y por tanto, hay una falta de satisfacción instintiva, se produce una frustración, la cual se caracteriza por un sentimiento de angustia. Cabe señalar que Freud invirtió la causa en relación a este aspecto, y es que también llegó a decir que es la angustia la que impide la satisfacción instintiva, y por tanto, la que produce la frustración y en definitiva, los múltiples trastornos psíquicos.

Freud se aferró siempre a una concepción dualista de los instintos. Distinguió en un principio dos, el sexual y el de conservación. Dedicó su atención al primero, ya que el instinto de conservación no puede dar lugar a trastornos neuróticos en cuanto no puede ser ni ignorado ni desatendido.

Sin abandonar una concepción dualista de la vida instintiva Freud alteró posteriormente el esquema, considerando como primarios el instinto sexual (eros) y el instinto de autodestrucción, de muerte (*thanatos*). Esta transformación de la teoría fue

³³ Ricoeur, P., *Hermenéutica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Aurora, 1975, pág. 5.

consecuencia del estudio de la agresividad y de las neurosis traumáticas. En la teoría primitiva de los instintos, la agresividad se explicaba en función de la sexualidad en la “etapa anal” y la agresividad contra uno mismo (masoquismo) se explicaba como una inversión del sadismo. A partir de su segunda formulación, la explicación es la opuesta: la agresividad o agresión contra los demás es una inversión de la agresividad contra uno mismo. La agresividad pasa así al primer plano, como instinto primario, lo que tendrá importantes repercusiones en las consideraciones de Freud acerca de la cultura y la sociedad.

Las investigaciones llevadas a cabo en relación con el instinto sexual llevaron a Freud a estudiar la sexualidad infantil y su desarrollo. Como es sabido, distinguió tres etapas sucesivas en él: oral, anal y genital. La situación edípica corresponde al momento en el cual la madre del niño aparece como objeto libidinal y el padre como rival, de tal modo que el niño ni puede llegar a satisfacer su deseo ni puede tampoco considerarlo inocente. Esta situación se caracteriza por una actitud ambivalente ante el padre: el amor y odio, deseo de matarlo y miedo a ser castigado por él.

Freud consideró siempre que el complejo de Edipo es un momento necesario y fundamental en el desarrollo del individuo humano. La imagen del padre y la ambivalencia de los sentimientos ante el mismo constituirán una pieza esencial en las explicaciones freudianas acerca de la sociedad y la religión.

Ahora bien, para explicar los fenómenos psíquicos en su totalidad, Freud propuso un modelo estructural del apartado psíquico, distinguiendo en éste tres elementos. En primer lugar, el *ello*, constituye la parte más antigua del psiquismo e incluye todo lo heredado, especialmente los instintos. El *yo*, surge a partir del *ello* bajo la influencia de la realidad exterior. La tarea fundamental del *yo* es la autoconservación y tal y como indica Freud:

Aspira a sustituir el principio de placer que reina sin restricciones en el *ello* por el principio de realidad. La percepción es para el *yo* lo que para el *ello* es el instinto. El *yo*

representa lo que pudiéramos llamar la razón o reflexión, opuestamente al ello que contiene las pasiones³⁴.

El desarrollo da lugar a la formación de una tercera instancia, el *superyó*, que constituye una instancia moral (ideales y prohibiciones) procedente de la interiorización de la imagen de los progenitores: <<cuando niños, hemos, hemos conocido, admirado y temido a tales seres elevado y luego, los hemos acogido en nosotros mismos>>³⁵.

Este esquema pone de manifiesto la precaria y conflictiva situación en que se encuentra el *yo*. Y es que si por un lado se halla permanentemente acosado por las demandas imperiosas del *ello*, por otro no encuentra salida a las imposiciones ineludibles de la realidad y las exigencias morales excesivas del *superyó*.

Aparte de numerosas referencias en distintas obras, Freud dedicó expresamente tres ensayos al tema de la religión: *Actos obsesivos y prácticas religiosas* (1907), *Tótem y Tabú* (1912) y *El porvenir de una ilusión* (1927).

En *Actos obsesivos y prácticas religiosas* (1907), Freud señala el enorme parecido existente entre las prácticas religiosas establecidas y el comportamiento típico de las neurosis obsesivas. Este paralelismo se muestra tanto en la angustia que acompaña a ambas como en el detalle con que son llevados a cabo los rituales religiosos y los actos obsesivos. Lo importante de este paralelismo no es, sin embargo, la semejanza externa en el comportamiento, sino en el hecho de que, a juicio de Freud, uno y otra responden a las mismas necesidades: supresión de las tendencias egoístas y antisociales.

Junto a esta caracterización de la religión, en la obra de Freud, se repite constantemente la vinculación de aquella con el sentimiento de desamparo infantil, lo que relaciona directamente con la imagen del padre.

³⁴ Sigmund, F., *El yo y el ello*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pág. 18.

El psicoanálisis nos ha descubierto una íntima conexión entre el complejo del padre y la creencia en Dios, y nos ha mostrado que el Dios personal no es, psicológicamente, sino la superación del padre... La religiosidad se refiere, biológicamente, a la impotencia y a la necesidad de protección del niño durante largos años.³⁶

Además, ese sentimiento de impotencia no solamente se conserva, sino que se reanima sin cesar a lo largo de la vida:

En cuanto a las necesidades religiosas, considero irrefutable su derivación del desamparo infantil y de la nostalgia por el padre que aquél suscita, tanto más cuanto que este sentimiento no se mantiene simplemente desde la infancia, sino que es reanimado sin cesar por la angustia ante la omnipotencia del destino³⁷.

Si en los dos párrafos precedentes me he referido a la religión en su relación con, en primero lugar, con la supresión de tendencias antisociales y luego, con el desamparo infantil y la imagen del padre, ambos aspectos aparecen recogidos ampliamente en la explicación peculiar ofrecida en su obra *Tótem y Tabú*. En este trabajo, Freud intenta presentar una explicación comprehensiva acerca del origen no solamente de la religión, sino también de la moral y de la sociedad.

El punto de partida lo constituye la ambivalencia de los sentimientos del clan respecto del animal totémico: por un lado, sentimientos positivos reflejados en el respeto, homenaje, identificación con él (utilización de pieles y signos externos del tótem) y, por otro lado, agresividad contra él reflejada en el ceremonial de matarlo y comerlo, acto este último igualmente ambivalente en cuanto que muestra a la vez el intento de destruirlo y de identificarse con él. Esta ambivalencia de los sentimientos respecto del animal totémico es referida por Freud a la situación edípica y a la actitud del niño respecto del padre.

³⁶ Sigmund, F., *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pág. 60.

³⁷ Sigmund, F., *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pág. 16.

Esta última suposición llevó a Freud a la siguiente explicación: originalmente, existió la hora en la cual el padre, autoritario y excluyente, monopolizaba las hembras; los hijos se reunieron y asesinaron al padre. Una vez hecho, los hijos fueron presa del sentimiento de culpabilidad y del deseo de expiación. El tótem vino así a tomar el lugar de la imagen del padre asesinado. Entre los hijos tuvo lugar un pacto de renuncia a la agresión mutua y se instituyó la prohibición de incesto:

Lo que el padre había impedido anteriormente, por el hecho mismo de su existencia, se lo prohibieron luego los hijos a sí mismos, en virtud de aquella obediencia retrospectiva característica de una situación psíquica que el psicoanálisis nos ha hecho familiar. Desautorizaron su acto, prohibiendo la muerte del tótem, sustitución del padre, y renunciaron a coger los frutos de su crimen, rehusando el contacto sexual con las mujeres accesibles para ellos. De este modo es como la conciencia de la culpabilidad del hijo, engendró los dos tabúes fundamentales del totemismo, los cuales tenían que coincidir, así, con los deseos reprimidos del complejo de Edipo. Aquel que infringía estos tabúes, se hacía culpable de los dos únicos crímenes que preocupaban a la sociedad primitiva³⁸.

Esta explicación no fue nunca abandonada por Freud y sí reafirmada constantemente a lo largo de su vida. Sin duda, se sintió profundamente satisfecho de hacer converger en el complejo de Edipo los orígenes de la religión, la moral y la sociedad.

No obstante, Freud no se centró únicamente en descubrir las motivaciones profundas que mueven al fenómeno religioso. Y es que en su obra *El porvenir de una ilusión*, Freud muestra una actitud ante la religión distinta a la adoptada en *Tótem y tabú*. Ahora, como el propio título de la obra indica, la religión es caracterizada como una ilusión. Dicho término, adquiere un significado técnico y alude no tanto a que ciertas representaciones sean erróneas, cuando a que tienen <<su punto de partida en deseos humanos de los cuales se derivan>>³⁹. Como tal ilusión, la religión debería ser abandonada, aunque Freud reconoce que la mayoría de la humanidad no está preparada para prescindir de ella.

³⁸ Sigmund, F., *Tótem y Tabú*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, Págs. 186-187

³⁹ Sigmund, F., *El porvenir de una ilusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pág. 169.

Por último, el último fenómeno social, la cultura, es abordado por Freud desde su obra *El malestar en la cultura*. En ella, Freud analiza la naturaleza de ésta y sus consecuencias para el individuo. Ya en *Tótem y tabú*, se especificaba que la vida en común presupone una notable renuncia a las tendencias sexuales y hostiles. En *El malestar en la cultura*, se insiste en este punto, dándose más importancia, curiosamente, a la renuncia a la agresividad que a las renunciaciones sexuales. El camino seguido por la cultura para imponer esta renuncia consiste en dirigir hacia uno mismo la agresividad por medio de la conciencia moral, del superyó exigente y cruel:

La tensión creada entre el severo superyó y el yo subordinado al mismo la calificamos de sentimiento de culpabilidad; se manifiesta bajo la forma de necesidad de castigo. Por consiguiente, la cultura domina la peligrosa inclinación agresiva del individuo debilitando a éste, desarmándolo y haciéndolo vigilar por una instancia alojada en su interior, como una guarnición militar en la ciudad conquistada⁴⁰.

Más adelante señala Freud que <<el precio pagado por el progreso de la cultura reside en la pérdida de felicidad por aumento del sentimiento de culpabilidad. >>⁴¹ Ahora bien, esta situación es tan desastrosa como inevitable. Tal vez será posible paliar hasta cierto punto la situación rebajando las exigencias de la cultura (del superyó severo) e introduciendo ciertos reajustes. Pero, hay que aceptar, que la cultura hará siempre infeliz al hombre. El pesimismo freudiano se impone, una vez aceptada la imposibilidad de eliminar ninguna de las tres instancias del apartado psíquico: ello, yo y superyó. Tal y como se ha visto, aquello que se ha reprimido en un primer momento, vuelve de nuevo, retorna. De tal manera, este estado de naturaleza pesa sobre el individuo volviéndose difícil el soportarlo. Para liberarnos de dichos peligros, se forman, tal y como se ha visto en el análisis anterior, la cultura y sus formas, entre ellas, el arte. El cometido de estas consiste en defendernos de alguna manera de la fuerza con la que se impone la naturaleza. Fuerza que se caracteriza por ser tan indomable, que jamás llegaremos a dominar plenamente.

⁴⁰ Sigmund, F., *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, págs. 64-65.

⁴¹ Sigmund, F., *Ibid*, pág. 75.

El aparato psíquico, en cuanto necesita encontrar una satisfacción que sustituya los deseos reprimidos, encuentra una vía de escape formulando el arte, entre otras formaciones artísticas. Ahora bien, lo hace desde un retorno de lo reprimido, lo que significa que las mismas fuerzas que crean el arte, pueden conducir en otros individuos a la neurosis. Consecuentemente, según Freud, el arte ha venido a sustituir a los deseos, y por ello, corre el peligro de diluirse en el retorno de lo reprimido. El arte pues, intenta dominar la naturaleza pero claro está, se muestra impotente para llevarlo a cabo realmente. El arte se enfrenta así, a la realidad entendida desde una perspectiva psíquica como <<principio de realidad>>. Así pues, si por un lado tenemos la realidad, el arte consigue ofrecer una satisfacción sustitutiva a través de una ilusión, lo cual es viable en cuanto la imaginación entra en escena y es capaz de mantener un estrecho vínculo con el aspecto anímico. En este enfrentamiento entre la razón calculadora del Yo y el principio de placer del Ello, encuentra la neurosis, al igual que el arte, la base de sus conflictos, los cuales se hacen visibles en forma de enfermedad. Y, ¿cuál es la instancia que se constituye como mediadora de dichas disfunciones?

Así pues, tanto la instancia médica como el arte, se convierten desde este punto de vista, en las instancias que median ante el choque de dichas disfunciones.

Arte e ilusión estrechan así sus vínculos a pesar de que sepan sus limitaciones. Además, su alianza con la imaginación prepara el terreno para hacer frente al principio de realidad. El artista así, se enfrenta a ella, pero desde la fantasía, lo cual provoca crear una nueva realidad surgida a partir de los dos principios separados. El arte desde el camino de la fantasía, emprende su camino de retorno a la realidad. Pero es en ese camino de la fantasía, cuando realizan su existencia, aunque prohibida, los deseos reprimidos por el principio de realidad. Es por este motivo, que arte y neurosis confluyen en el artista. No obstante, hay una brecha insalvable entre ambos, y es que mientras el artista es capaz de gestionar y exteriorizar aquellos deseos reprimidos guardados en la fantasía, de manera que las sociedad los reconoce y encaja, el neurótico los expresa a través de una manifestación que no es posible aceptar ni encajar. Ahora bien, el objeto del Psicoanálisis no se centra únicamente en los disturbios psíquicos, sino también en los procesos de creación de significado. Y es que Freud ha influido enormemente en el arte desde el Dadaísmo. Son muchas las nociones del psicoanálisis,

tratadas anteriormente, como la libido, el automatismo psíquico, los instintos, los sueños, etc. que incidieron concretamente, sobre el tema que nos ocupa, sobre el Surrealismo.

Maud Westerdahl, artista francesa afincada primero en Tenerife y luego en Madrid, conoció de cerca a diversos integrantes del grupo y su ambiente. En general, destacó de ellos la primacía que le otorgaban al sueño respecto de la realidad, lo cual producía sumergirse en un mundo tan fascinante como inquietante. El sueño por tanto, era uno de tantos aspectos esenciales en el repertorio vital del artista surrealista. Por ello, el siguiente análisis profundiza en la vida entendida en términos surrealistas tal y como ellos la presentaban.

2.2.4. *El espacio vital y su interpretación en el artista surrealista*

Eduardo Westerdahl, pintor, crítico de arte y escritor español, a través de su artículo *Panorama vital del Surrealismo*⁴² lleva a cabo un interesante análisis sobre el significado que tiene para el artista surrealista, determinados objetos, su concepción de la naturaleza, y en líneas generales, la vida surreal que el propio movimiento presentaba. Así pues, el significado y la carga simbólica que tienen determinados elementos a los ojos surrealistas, podrán arrojar luz al mundo interior que querían retratar.

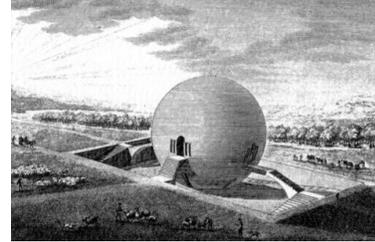
En primer lugar, cabe analizar la concepción que el artista surrealista tiene de la naturaleza. Su predisposición hacia los paisajes que impliquen grandes contrastes y produzcan el sentimiento de que la naturaleza cobra vida, como los volcanes, cumbres borrascosas o cuevas, es habitual en el carácter surrealista. Como no podía ser de otra manera, las plantas por las que siente atracción son especies poco conocidas o perturbadoras por sus características, como los cactus o la datura.

En relación a los animales, también se sienten atraídos por aquellos que infunden misterio. Aquellos animales que parecen implicar alguna rareza especial, se vuelven más interesantes para el artista surreal. Tal es el caso del armadillo o el camaleón. Aquellos animales que perturban al espectador, como la mantis, el oso

⁴² Westerdahl, E., "Panorama vital del surrealismo", *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 17.

hormiguero o los reptiles constituyen también una fuente de atracción para ellos. Además, les gusta investigar aquella belleza extravagante y asombrosa, como la del pavo real o la jirafa.

Además de los escenarios naturales, ¿qué dice el artista surrealista sobre los espacios urbanos? Y es que en el hábitat soñado del artista surrealista, encontramos desde las ruinas traídas de la mano de Víctor Hugo, las arquitecturas redondas de Ledoux (imagen derecha) o las casas sordomudas de Chirico.



En cambio, el hábitat real del artista surrealista iba de la mano de un taller, un piso o una pequeña casa. Ahora bien, llena de cosas, que bien podían ir desde cuadros repletos de cosas, telas exóticas a muebles antiguos entre otras muchas cosas. Muebles que también podían incluso



hasta ser inventados como el armario *trompe l'oeil* de Marcel Jean; una carretilla normal y corriente pero que Man Ray tapizó de raso y fotografió junto con una modelo con traje del modisto Lelong (arriba); un taburete que por patas tiene tres piernas de mujer cubiertas con medias claras y zapatos de tacones altos, cuya confección procede de Seligmann; también encontramos la mesa de Giacometti, la cual se conforma por un busto de mujer y una mano; el sillón de Domínguez adornado con enormes cuernos; las lámparas de con espirales de papel de Man Ray, etc.

El objeto surrealista implica una carencia de finalidad para nuestro presente, y es que es, precisamente su inutilidad, lo que le aporta una gran carga de un pasado desconocido. Esto produce una belleza en el objeto que proviene, precisamente, de su imposibilidad para ser explicada. Objetos encontrados al azar como maderas gastadas por el mar; objetos matemáticos, interpretados, soñados; fósiles, minerales, etc. El



objeto se integró en la poesía formando lo que se conoce como poema objeto, mezclando por ejemplo, desperdicios, cristales rotos, etc. unido y justificado por textos. Por otra parte, el objeto inventado está hecho a base de cosas a modo de collage. Cabe citar al respecto, el famoso *Regalo* de Man Ray (izquierda): una plancha para la ropa con trece clavos en su superficie lisa o el *Objeto surrealista de*

funcionamiento simbólico de Dalí, (derecha) consistente en un zapato de mujer en cuyo interior se ha colocado un vaso de leche y en el centro, una pasta del color de los excrementos. Según Dalí, el mecanismo de mismo consiste en dejar caer un terrón de azúcar en el que se ha pintado un zapato para así, ver primero el terrón de azúcar y luego el zapato deshacerse en leche. Distintos accesorios completan el objeto, entre ellos, una caja de terrones de azúcar de repuesto y una cuchara especial cuya misión consiste en remover los perdigones que hay dentro del zapato



Y, ¿cómo se presenta la mujer surrealista? En el *Diccionario Abreviado del Surrealismo*⁴³ encontramos por ejemplo la visión de Baudelaire según la cual, la mujer es quien proyecta luces y sombras en nuestros sueños y tanto es así, que incluso parece vivir otra vida en cuanto anida en ella.

De esta manera, la mujer viene a ser la que Inspira, la Musa. Además, la mujer surrealista es tan bella, según Baudelaire, que no deja de sorprender. Su libertad y extravagancia producen que se entregue al amor de una manera loca. El maquillaje de la mujer surrealista, también es destacable y de gran importancia icónica. A este respecto, hay escritos de Breton hacia su amor Nadja que giran en torno a las líneas que se pintaba dentro del párpado. Sus joyas llaman la atención tanto como su ropa de terciopelo, raso y pieles de pelo largo. Todo ello acompañado de largas uñas pintadas. Por todo ello, es fuente de amor y pasión sin límites, un ídolo al que adorar y amar. Ahora bien, ¿cómo entendían los surrealistas al Eros? Para Breton, el Eros por sí mismo, es capaz de reconciliar a cualquier ser humano con la vida.

Además, el amor está estrechamente relacionado, desde el universo surrealista, con el azar. Y, ¿qué entienden los surrealistas por lo que denominan azar surrealista u objetivo? Dicho azar, tiene que ver con la causalidad externa asociada a una finalidad interna. De tal manera, ante una deseo interno, el individuo elige su azar, o lo que es lo mismo, las mismas causas producen diferentes efectos según el momento o circunstancia general que rodea al individuo. Breton le dio mucha importancia a este aspecto, lo cual explica a través de las innumerables situaciones y elementos externos

⁴³ Breton, A. y Éluard, P., *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela. Libros del Tiempo, Madrid, 2015.

que rodean a una persona, en base a las cuales, solo unos pocos son elegidos por la finalidad interna. De esta manera, el flechazo, corazonada o casualidad, tiene lugar.

Ahora bien, ¿puede establecerse algún tipo de predicción al respecto? El esoterismo y el misterio ocupan un lugar importante en el universo surrealista. Se interesaron por los grandes misterios que rodean a la humanidad en sus diferentes lugares y etapas. Así pues, entre ellos se incluía una variedad que abarcaba desde los misterios de Eleusis, el de Delfos, el culto de Mitra, los ritos órficos o dionisiacos hasta leyendas y ritos tibetanos, indios y ceremonias mágicas de la remota África. Un ejemplo de este aspecto, lo constituye el apasionado aprendizaje que de Chirico llevo a cabo sobre la mitología griega, lo cual puede apreciarse en algunas obras como por ejemplo, *El sueño de Tobias (La rêve de Tobie)*. Para comprender dicho cuadro, además de tener en cuenta los aspectos tratados anteriormente, es fundamental, tal y como muestra Panofsky, lo que en su aspecto teórico se haya dicho sobre el cuadro. Tal como pudimos ver a través de su análisis de Panofsky es fundamental contrastar la significación intrínseca de una determinada obra con la significación de aquellos documentos culturales que estén vinculados a dicha obra. Dichos documentos son claves en cuanto arrojan luz sobre las tendencias que en los diferentes ámbitos se dan en una determinada época. Así pues, la tarea de documentarse sobre la época, tendencias o documentos influyentes etc. es fundamental para adentrarse en las significaciones intrínsecas o de contenido.

Datado en 1917, el cuadro de Chirico (derecha) se caracteriza por la ordenación de los materiales de manera que las cosas se encierran en uno o más marcos. Así pues, la visión es de un cuadro dentro de un cuadro, lo cual produce un aumento en la ambigüedad del mismo. Este intercambio de planos, puede apreciarse en fragmento escrito por De Chirico a Mario Broglio, director de la revista *Valori plastici*:⁴⁴



La casa es sólida y cuadrada.

El orden del cuadro es el sistema excelso de la gracia intelectual.

⁴⁴ De Chirico, *La preghiera sul tetto di casa*, Colección privada de Broglio, Milán. Citado por Fagiolo, M., "El sueño de Tobias (La rêve de Tobie)", *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 108.

La inteligencia lleva en sí una moda, algo *chic*, un *dernier cri* en el que reluce una astucia terriblemente femenina.

El cuadro tiene la calma refrescante de una tumba y un juego de una caja de sorpresas.

Del cuadro destacan las extrañas trampas que hacen reír nuestras bocas metálicas.

En relación al tema, el cuadro muestra un ángulo de una habitación, con dos ventanas, una a la izquierda y otra a la derecha. Así mismo, cabe destacar elementos como un cuerpo geométrico, una forma serpenteante a la derecha cuya situación produce una extraña sombra, un cuadro dentro de otro cuadro con una habitación en la que hay un pez enorme que se apoya en un caballete, otro cuadro dentro de otro cuadro con una perspectiva de arcos y una chimenea o una especie de barómetro desmesuradamente grande con una inscripción (AIDEL) a la izquierda.

Todos estos elementos, dispuestos de esta manera, producen cierta ambigüedad en cuanto lo interior y lo exterior no acaba de estar claro. Y es que dicha acumulación, significa para De Chirico, el aglomeramiento de datos psicológicos

Aludiendo a los aspectos externos al cuadro, cabe preguntarse si la historia de Tobías hace referencia a algún personaje concreto. Y efectivamente, dicha historia aparece narrada en la Biblia, la cual hace referencia a una parábola sobre la resurrección y sobre la recuperación de los sentidos. Dicha parábola aparece documentada de la siguiente manera:

Ocurrió un cierto día, que, cansado de trabajar en la sepultura, al volver a casa, se recostó contra el muro, y se adormeció. Mientras dormía, de un nido de golondrinas cayó estiércol caliente a sus ojos y le dejó ciego.

[...] Entonces Tobías, creyendo que su oración para morir sería oída, llamó a su hijo Tobías y le dijo: <<Escucha, hijo mío, las palabras de mis labios, y guárdatelas en el corazón como algo esencial. Cuando el Señor reclame mi alma, enterrarás mi cuerpo. (...) Una vez fuera, Tobías encontró a un joven bellísimo, sucintamente vestido, como dispuesto a ponerse en camino. Y, sin saber que era un ángel de Dios, le saludó (...).

Partió, pues, Tobías con su perro; y pasó su primera noche en el río Tigris. Fue a lavarse los pies, y salió un pez gigantesco que quería devorarlo. Asustado, Tobías lanzó un enorme grito y dijo: <<¡Señor, viene hacia mí!>> pero el ángel le dijo: <<Cógelo por

una branquia y tira de él>>. Hizo así y lo sacó del agua, y el pez comenzó a dar boqueadas a sus pies. Entonces el ángel le dijo: <<Ábrelo y aparta el corazón, la hiel y el hígado, porque son muy útiles como medicamentos>>.

(...) <<Si pones encima de carbones encendidos un pedazo de corazón, el humo expulsará cualquier clase de demonio que esté tanto en un hombre como en una mujer, y hace que no vuelva a entrar; la hiel es buena para ungir los ojos que tienen cataratas, y los protege>>.

Rafael dijo a Tobías: <<No olvides, cuando llegues a tu casa, adorar al Señor tu Dios como primera cosa. Después de darle gracias avanza hacia tu padre y bésalo. Luego cubre sus ojos con esta hiel de pez que llevas; sabe que los ojos se abrirán inmediatamente, y tu padre verá la luz del cielo>>. (...)

Entonces Tobías cogió la hiel de pez, la extendió en los ojos de su padre y la dejó casi media hora, hasta que empezó a salir de los ojos una cosa blanca, como la membrana de un huevo. Cogiéndola, Tobías la arrojó lejos de él, que pronto recobró la vista. Y glorificaban por ello a Dios, él y su mujer, todos lo que le conocían. Y Tobías decía: <<Te bendigo, Señor Dios de Israel, porque me has castigado y me has liberado, y he aquí que veo a mi hijo Tobías>>⁴⁵.

Este libro bíblico, queda en el cuadro la imagen del enorme pez. Ahora bien, existen numerosos interrogantes que rodean a la obra, como por ejemplo ¿y el ángel? No obstante, hay quien lo ve en la obra, como Mauricio Fagiolo, quién ve en el anunciador cristiano a Hermes o Mercurio. ¿Y la sonora expresión de AIDEL? Según ciertos estudios, pueden referirse a una palabra griega, el idioma natural del hijo de Volos.

Por otro lado, la vuelta de Tobías muestra el eco de De Chirico por un tema recurrente en él: el del hijo que vuelve. Un fragmento extraído de *Hebdomeros*, muy apreciado por Breton, Cocteau o Henry Miller, muestra la importancia dicha vuelta:

<<El hijo Locorto vuelve a la casa paterna; si salimos ahora al balcón no tardaremos en verlo; nada hay más conmovedor, mis queridos amigos, que un regreso así, especialmente sin la puesta en escena del carnero degollado y el viejo de barba blanca tendiendo sus brazos en señal de perdón>>. A la invitación de Hebdómero, sus amigos salieron al balcón; otros se apoyaron en las ventanas, y

⁴⁵ Fagiolo, M., *Ibid*, pág. 110.

todos miraron la calle blanca que bajaba hasta el puerto; al poco apareció, en lo alto de la calle, un hombre que avanzaba con paso cansado, apoyándose en un largo bastón y con las espaldas cargadas con un saco y un abrigo enrollado y atado con un cordel. El cielo estaba cubierto por una ligera capa de nieves; un vientecillo dulcísimo soplaba de cuando en cuando, silbando imperceptiblemente entre las hierbas resecas y los hilos del telégrafo; una gran tranquilidad reinaba en todas partes; pero se sentía que tal tranquilidad no iba a durar, y fueron los amigos de Hebdómero quienes dieron la señal; apenas vislumbraron al que volvía, gritaron todos juntos: << ¡Ahí esta!>> Y más fuerte aún: <<¡Viva el que vuelve! ¡Viva el que vuelve! ¡Viva el hijo pródigo! ¡Viva el regreso del hijo pródigo!>>. Estos gritos y exclamaciones, al propagarse de casa en casa, alborotaron a todo el pueblo, y muchos colocaron banderas en las ventanas, los hombres dejaron el trabajo para ir a ver lo que ocurría; delante de los soldados que iban a caminar la guardia empezaron a caminar bandas de chiquillos que imitaban el paso de desfile y hacían con la boca toda clase de ruidos indecentes para copiar el redoble de los tambores. Las golondrinas hendían el aire, en largos trazos negros, lanzando gritos estridentes. Sólo la casa del padre, al fondo del parque de eucaliptos, se recogía en el mutismo de sus ventanas cerradas⁴⁶.

Otra interesante obra de De Chirico llamada *Autorretrato de Mercurio*, de 1923, muestra su interés por la mitología volviendo a aparecer Hermes. Esta vez, a su espalda, es indicador de silencio, precisamente el silencio <<hermético>>. En el escritorio de su hermano Alberto Savinio (pseudónimo adoptado por Andrea De Chirico), también podía verse un busto que reproducía Hermes de Praxíteles, precisamente el mismo que De Chirico había codiciado cuando era niño. De esta manera, el estudio de Hermes es recordado tanto por De Chirico como por Savinio.

La infancia también tiene para los surrealistas en general, una gran importancia. Momento en que la imaginación ejecuta su misión sin aparente esfuerzo, es para los surrealistas un momento de sublime belleza. De ahí, que el niño sea un foco de constante curiosidad y admiración por su irracionalidad. Ahora bien, si la infancia representa los comienzos de la vida, su opuesto, la muerte, también constituye un tema

⁴⁶ De Chirico, G., *Hebdomeros*. Citado por Fagiolo, M. sueño de Tobias (La rêve de Tobie), *El surrealismo*,

sobre el que los surrealistas escribieron y por desgracia, vieron como llegaba de manera precipitada en muchos casos, o en otros, la rozaron durante largo tiempo. Dicho aspecto, queda recogido por el historiador Patrik Waldberg:

No puede dejar de asombrar el número de tragedias que cayeron en las filas surrealistas. Los suicidios de Jaques Rigault, Oscar Domínguez, René Crevel, Archile Gorky, Wolfgang Paalen, Jean Pierre Duprey, Kurt Seligman. La locura de Antonin Artaud, la lenta pero sintomática destrucción por el alcohol y los excitantes, de Roger Gilbert-Lecomte, de Tanguy, probablemente; los hundimientos en el infierno del cual tantos otros estuvieron rescatados por milagro. Todas estas vidas, anhelantes, febriles, desgarradas, dicen hasta qué punto la voluntad fue fuerte, hasta a veces demencial, de arrancar el ser a sus límites, de hacer pasar el arte al plano de una vida más alta y más verdadera⁴⁷.

Tal y como se puede observar, a través de los diferentes documentos que rodean a la obra, ésta va cargándose de significado. Como apuntaba Panofsky, la tarea de contrastar la significación intrínseca de una obra con los documentos que de ella se han escrito, es clave para entender la obra a la que nos enfrentamos.

Tras este recorrido por los diferentes elementos que para el surrealista tienen un especial valor, interés y atracción, será más fácil identificar y entender el arte que llevaron a cabo.

2.2.5. Imagen y surrealismo: el simbolismo de la máquina

El surrealismo elaboró una tremenda variedad de imágenes cargadas de poesía, de tal manera, un análisis de las mismas resulta esencial para comprender tanto su importancia, como la carga simbólica de las mismas.

Ya en el *Manifiesto Surrealista* de 1924, André Breton destaca esta enorme variedad apuntando que intentar elaborar una clasificación de las mismas, resulta extremadamente complejo. Ahora bien, ¿qué entiende Breton por imagen? La definición de imagen propuesta por Breton abarca tantas generalidades que llevarla a cabo por distintos lenguajes no será un problema:

⁴⁷ Citado por Westerdahl E., "Panorama vital del surrealismo", *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, pág.21.

Para mí la más fuerte es aquella que presenta el más elevado grado de arbitrariedad, la que nos lleva más tiempo traducir al lenguaje práctico, ya sea porque comporta una enorme contradicción aparente, ya sea porque uno de sus términos se halla curiosamente oculto, ya porque anunciándose como sensacional tenga el aspecto de desarrollarse débilmente (que cierre bruscamente el ángulo de su compás), ya sea porque extraiga de ella misma una justificación *formal* irrisoria, sea porque pertenece al orden de las imágenes alucinantes, sea porque preste de forma muy natural a lo abstracto la máscara de lo concreto, o al revés, sea porque implica la negación de alguna propiedad física elemental, porque dé risa⁴⁸.

Esta definición de imagen según Breton, fue llevada al ámbito artístico a través de diferentes propuestas, muchas de las cuales, tenían como núcleo central el tema del objeto mecánico. Ya se apreció en el análisis anterior, los problemas que se derivaban de los objetos manufacturados como en el caso de Duchamp, y es que éstos, constituyeron los primeros pasos para cambiar el concepto tradicional que se tenía tanto del arte, y por tanto, de la imagen y la producción artística. El Surrealismo en cuanto acogió dicha reflexión, continuó en el desarrollo de dicha problemática.

La nueva dimensión estética que se abre, además de contener trazos de una nueva poética basada en causal, desnaturaliza el objeto mecánico. De esta manera, hacia 1910 se generó una nueva mirada hacia la máquina y el objeto mecánico. La importancia que se le daba ahora no venía simplemente a aumentar con un nuevo tema, el repertorio artístico. Más bien, esta nueva temática traía consigo una crítica hacia los temas y sobre el objeto artístico tradicional. Cabe destacar, las palabras de Marc Le Bot, especialista y profesor de arte moderno y contemporáneo en la Universidad de La Soborna, dice al respecto:

Estas iniciativas han intentado poner en duda, radical y globalmente, el universo de los <<temas>> tradicionales de la pintura: es decir, la cultura del pasado y sus valores y significaciones más explícitas a las que la pintura mecanoforma opone un juego muy distinto de significaciones y valores⁴⁹.

⁴⁸ Breton, A., *Manifiesto Surrealista*, Editorial Argonauta, pág. 59.

⁴⁹ Marc Le Bot, *Pintura y Maniquismo*, México, Premiá Editora, 1979.

Las vanguardias en general, entendieron que el valor que le estaban dando a la máquina implicaba algo más que añadir un tema nuevo. Mientras que para los futuristas la exaltación de la máquina significó negar el valor del pasado, para Duchamp y es que fue, precisamente la razón por la que los futuristas negaron el valor del pasado o para Duchamp, se convirtió en el medio a través del cual desbancar la concepción de arte tradicional y práctica artística. La máquina ahora, abría la entrada a una nueva naturaleza digna de ser apreciada. Aprecio que ejercitó el artista Léger en cuanto entendía que dicha naturaleza, ofrece un repertorio visual con el que se puede experimentar y manipular pictóricamente. Y así lo hizo en su obra *Personaje en una escalera* (1914). En dicha obra, puede apreciarse formas inspiradas en estructuras mecánicas. No obstante, cabe destacar que en obras posteriores, Léger tradujo las formas mecánicas en un nuevo sistema figurativo. Dicha síntesis puede apreciarse en su obra *Mujeres con ramillete* (1921).



Personaje en una escalera



Mujeres con ramillete

Tal como se ha podido apreciar, el universo mecánico constituyó una fuente de inspiración para experimentar nuevos lenguajes artísticos. No obstante, también constituyó un nuevo punto de partida en la creación de un nuevo concepto de arte en el que se integró arte y tecnología. Para ello, se necesitó crear una nueva figura que ejecutase semejante acometido, la cual se materializó en lo que se conoce como el *artista-ingeniero*.

La máquina así, vino cuestionar el concepto tradicional de arte, lo cual desencadenó una polémica que giraba en torno al arte-producto industrial. Los futuristas dieron los primeros pasos para superar dicho enfrentamiento en cuanto acentúan el valor de la máquina equiparándola como símbolo de progreso, civilización y actitud moderna. En el ámbito de la pintura, el Futurismo alcanzó desarrollar sus propuestas más bien en el ámbito teórico. Ahora bien, cabe destacar el ámbito musical como el lugar en el que el futurismo alcanzó desarrollar sus propuestas de manera tanto teórica como práctica. Cabe destacar al respecto, el estreno de *Música futurista* de Barilla Pratella, el cual tuvo lugar en febrero de 1913 en el Constanzi de Roma. Luigi Russolo, pintor futurista, compositor italiano y autor del manifiesto *El arte de los ruidos* (1913), le escribió a Barilla las siguientes líneas en relación al estreno citado anteriormente:

Nos causa un placer muchísimo mayor la ideal combinación de los ruidos de los tranvías, los motores de combustión, de automóviles y masas atareadas, que el volver a escuchar, por ejemplo, la *Heroica* o la *Pastoral*... Nos recreamos orquestando con la imaginación los ruidos de las puertas metálicas de los escaparates, de las puertas que se cierran, del bullicio de la multitud, la inquietud de las masas en las estaciones de ferrocarril, las fábricas de acero, las imprentas, los camiones y los ferrocarriles subterráneos⁵⁰.

De esta manera, se emplazaba el camino para, no simplemente una música de máquinas a modo imitativo, sino que se buscaba crear un nuevo sistema sonoro. La configuración en imágenes de esta misma idea, fue llevada a cabo por De Chirico, quién en *Gozos y enigmas de una hora extraña* (1913) o *El enigma de la partida* (1910) contrapone esculturas y arquitectura clásica a un tren que aparece en el fondo, cuyo sonido, según el autor, le producía un efecto superior a la realidad. La máquina y la sugerencia de su sonido, aparecen desnaturalizados en la pintura de Chirico lo cual conforma una imagen típicamente surrealista.

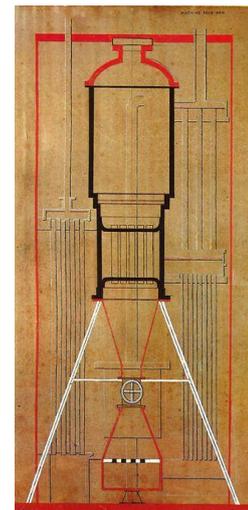
Si por un lado los futuristas, exaltaron el valor de la máquina, otros artistas como Picabia y Duchamp realizaron lo contrario al presentarla ya no como un objeto de

⁵⁰ Fred K. Prieberg, *Música y máquina. Música concreta, electrónica y futurista*, Barcelona, Zeus, 1964, páginas 38-39.

progreso, sino precisamente en su contrario, es decir, en un objeto inútil pero que puede convertirse en un nuevo elemento plástico. Por tanto, el primer paso consistía en convertir la máquina, concebida normalmente por su utilidad, en un objeto inútil. La utilidad proviene de su utilización en la práctica, de tal manera, su descontextualización fue la clave para privarle de utilidad, lo cual mostraba el reflejo de la subversión de los valores a través de un nuevo lenguaje. El Dada, fundamentalmente, fue quien llevo a cabo dicho planteamiento, lo cual significó una revolución en torno a los símbolos de existentes, y es que se trataba precisamente de extraer la función de utilidad de una máquina, para así tener una imagen inverosímil. Nacía así el objeto surrealista, un objeto cuyo funcionamiento encuentra su motor en lo simbólico.

Las consecuencias derivadas de este nuevo objeto vienen a desmitificar tanto la obra como la práctica artística, revelando por otro lado, lo casual. Y es que los objetos simples, como un urinario o una rueda de bicicleta sobre un taburete, se constituyen por combinaciones arbitrarias pero que sorprendentemente son capaces de crear una metáfora visual. El nuevo objeto, procede del hecho de la descontextualización de cada uno de sus elementos, de manera que ya no cumplen la función para la que fueron creados. La imposibilidad de que este nuevo objeto pueda volver a cumplir la función que el objeto cumplía antes de su transformación, es el elemento que acredita la inclusión plástica del objeto y el nuevo sentido que se desprende de la imagen.

Picabia, por ejemplo, desarrollo un nuevo concepto de imagen el cual se fundamentaba en la máquina, tema principal de sus obras. En sus pinturas, la máquina se convirtió en un elemento mecánico irreal. Su complejo repertorio de planteamientos, incluyen la manipulación imaginaria del objeto mecánico. Así pues, si por un lado tiene obras como *Máquina sin nombre*, (derecha) en la cual se reproducen diseños de objetos mecánicos, en otras como *Mécanique*, muestra la imagen formada tanto por elementos reales como imaginarios que buscan exaltar la imposibilidad de su funcionamiento mecánico en la realidad.



Max Ernst recogió la influencia ejercida por la obra mecánica de Picabia. En su obra *Dos figuras ambiguas* (debajo), incluido en su serie TA TA GA GA (*Fabrication*

de tableaux garantis gazonométriques), la máquina es sometida al pensamiento de manera que crea, a través de éste, una imagen inquietante.

No obstante, en su pintura el tema de la máquina toma una importancia suprema en cuanto se configura como un instrumento



nuevo que crea imágenes insólitas y

casuales. Por ejemplo, en *The Elephant Celebes* (izquierda), la máquina se equipara con un objeto tan absurdo como maravilloso. La máquina así, conseguía ser la llave de un mundo maravilloso y exaltado en numerosas ocasiones por los surrealistas. Aragon, por ejemplo, entiende lo maravilloso como aquellos que se aleja de aquello que al existir, lo hace

como una máquina. Por ello, normalmente se asocia lo maravillo a la negación de la realidad. Ahora bien, si Aragon admite que lo maravilloso nace por el rechazo de una realidad, también acepta que, a través del rechazo, emerge una nueva realidad. Consecuentemente, lo maravilloso se constituye en la materialización de un símbolo moral en contraste a la moral del medio en el que surge.

Ahora bien, ¿cómo conseguimos entrar en este mundo maravilloso que caracteriza al objeto surrealista? Marx Ernst propone, a través de las siguientes líneas el método para alcanzarlo:

Una realidad completamente formada, cuyo ingenuo destino nos ha agradado, al hallarse súbitamente en la presencia de otra realidad muy distinta y no menos absurda (una máquina de coser), en un lugar en que las dos deben sentirse extrañas (sobre una mesa de disección), escapará por ese mismo hecho a su ingenio destino y a su identidad: pasará de su falso absoluto, dando un rodeo por un relativo, a un nuevo absoluto, verdadero y poético: paraguas y máquina de coser se pondrán a hacer el amor. El mecanismo del procedimiento me parece que queda desvelado con ese sencillo ejemplo. La transmutación completa, ocurrida forzosamente todas las veces que las condiciones hechas sean favorables por los hechos dados: *acoplamiento de dos realidades en apariencia inacoplables en un plano que en apariencia no les cuadra*⁵¹.

⁵¹ Breton, A., *Situación surrealista del objeto*, Labor, Barcelona, 1985, págs. 37-38.

Así pues, la imagen surrealista queda definida así como su método para alcanzarlo, el cual encaja con la idea de imagen propuesta por Pierre Reverdy, según la cual, la imagen, creada por el espíritu, nace en cuanto se relacionan dos realidades que no están en contacto. Cuanto más lejanas estén dichas realidades, mayor carga emotiva y poética tendrá la imagen que surja de ellas. Por ello, la máquina aparece en la imagen surrealista, como una de estas dos realidades separadas y conectadas a través de un sistema de representación onírico.

Esta variedad de objetos mecánicos se utilizaron como tema figurativo, los cuales acentúan el contraste sin sentido entre las realidades mencionadas. Un ejemplo de ello sería *La persistencia de la memoria* de Dalí, obra posteriormente analizada, en la que los relojes parecen cobrar vida en cuanto parecen contener dentro de sí, nuevas reglas vitales.

Las imágenes inverosímiles de los surrealistas se desarrollaron de tal manera, que incluso consiguieron superar la dependencia que tenían respecto de la poesía. Y es que si en un principio, la pintura asumió la tarea de desarrollar una imagen acorde con las propuestas poéticas, experimentó las posibilidades que le ofrecían sus propios recursos figurativos hasta tal punto, que inauguró una nueva dimensión poética propia.

La máquina tratada figurativamente, permitió que el surrealismo manipulase lo maravilloso a su antojo. Ahora bien, también se sirvió de los objetos *ready-mades* alterando sus significados para favorecer el contraste entre las dos realidades mencionadas. Tal es el ejemplo de las máquinas pensantes de Dalí, las cuales, no es que fueran desnaturalizadas y liberadas de su contexto, sino que se crearon como máquinas inútiles pero reales. Aparentemente eran objetos mecánicos auténticos, pero sin sorpresa para un surrealista, carecían de función práctica. De esta forma, el surrealismo llegó a crear su propio repertorio de máquinas e incluso a romper los propios principios en los que se basaba para ello. Si el Conde de Lautréamont comparaba la belleza en la relación entre objetos inconexos, tales como un paraguas y una máquina de coser encontrados sobre una mesa de disección, para Dalí, ya no constituye para Dalí una simple asociación casual de objetos sino que se pueden equiparar al famoso *Ángelus* de Millet. Si las figuras en el cuadro se hallan solitarias, la mesa de disección logra transmitir la misma soledad. Además, según Dalí, el paraguas y la mesa de coser equivalen en el cuadro a la figura del hombre y de la mujer a través de un simbolismo concreto. Así pues, según Dalí, el paraguas, cuanto constituye un objeto surrealista con funcionamiento simbólico, de acuerdo con el carácter simbólico de erección, alude a la figura masculina. Por otro lado, la máquina de coser, simboliza la virtud mortal de la aguja, capaz de transformar el paraguas en su víctima en cuanto se cierra después de su funcionamiento amoroso.

Consecuentemente, la imagen surrealista en su constante superación a sí misma, intenta en este caso, mostrar lo surreal como un hecho y para mostrarlo, lo que hace Dalí en este caso

es liberar de aquellos aspectos lógicos y convencionales que han conseguido tapar toda sorpresa que se sigue al entrar en el mundo de lo insólito y lo maravilloso. Tal y como dice Dalí en *Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista*:

Las piedras preciosas que desaparecen al despertarse y que durante el sueño habíamos <<guardado>> y <<dispuesto>> como testimonio de la existencia <<deseada tierra de tesoros>> a la que tuvimos acceso conservando en el delirio paranoico y tras su extinción en la mirada estúpida de todos, el peso exacto correspondiente a su volumen y el delirio concreto de sus contornos físicos más luminosos. Están <<en la realidad>>⁵².

2.2.6. La ciudad surrealista y su visualización en la pintura

Según hemos podido ir viendo a lo largo del análisis, los surrealistas rechazaban el racionalismo en cuanto destierra lo extraordinario y maravilloso tal y como acabamos de ver en palabras de Dalí. La ciudad, viene a constituir otro aspecto a tratar desde el punto de vista surreal en cuanto no encuentran satisfacción en el modo en que se configura tanto el espacio fenoménico como su representación. Los surrealistas constatan que la ciudad tradicional occidental ha sido diseñada en torno al espacio euclidiano, el cual se caracteriza, en líneas generales, por líneas rectas y la simplicidad geométrica. Dicho aspecto, liberado de toda fantasía y ornamento, va a constituir el centro de la crítica de surrealista en relación a la ciudad racionalista. Frente a un estilo liso y carente de ornamentos, los surrealistas rescatan del pasado un estilo arquitectónico conocido como *modern style o art nouveau*.

Pionero de este rescate fue Dalí quien se empieza a interesar por la arquitectura, lo cual queda reflejado en sus escritos hacia los primeros años de la década de los 30 sobre este tema en revistas, como por ejemplo, *Minotaure*. A partir de entonces, Breton también mostró su interés por la ciudad irracional concreta y es que al elogiar el modernismo, lo que se reivindica en verdad es una ciudad dominada por la esfera del deseo y no por el principio de realidad. Se busca pues, convertir la ciudad en un espacio

⁵² Dalí, S., “Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista”, *Minotaure*, 1933.

orgánico, natural y primario. Y es que, según Breton y Masson, el *art nouveau* se podía equiparar a una naturaleza que evoca el caos primordial.

La ciudad surrealista puede encontrarse entremezclada con la ciudad ordinaria. Ahora bien, aunque compartan un mismo espacio, las significaciones son completamente distintas. Tal como se vio en el análisis anterior, la lógica tapaba lo maravilloso y lo insólito, lo cual es siempre bello. Ahora bien, ¿cómo encontrar la belleza, lo insólito y lo maravilloso en la ciudad? Para ello, el surrealista encuentra su punto de partida en la negación del mundo exterior pero además, no debe olvidar una determinada actitud moral en cuanto consigue encontrar el desorden que caracteriza al milagro.

Si hay una ciudad con la los espíritus surrealistas se sientan identificados, es París. Y es que es la ciudad escogida por gran parte del movimiento para emprender la aventura de encontrar lo sorprendente en lo banal en edificios desconocidos y abandonados, calles poco transitadas o incluso conocidas. La cuestión es encontrar la belleza, lo cual por ejemplo, dice Breton haberla encontrado por primera vez, en un lugar cercano a su casa, el Museo Gustave Moreau. Buscar lo maravilloso en lo cotidiano era pues la tarea de los surrealistas, lo cual tuvo el resultado de crear una ciudad nueva de la misma que ya existía. Y es que objetos ya existentes que en un primer momento carecían de atractivo, cobran especial significación para el artista surrealista. Por ello, el centro simbólico de la ciudad ya no será ningún famoso y



reconocido monumento, sino la Place Dauphine (derecha), cuya atracción y misterio radica, según Breton, en que su configuración evoca al del sexo femenino. La ciudad surrealista pues, encuentra su centro neurálgico en la mujer. Fuente de amor, es para el movimiento la encargada orientar las acciones por uno de los pocos imperativos que siguen: obedecer al deseo.

La fotografía que se genera a raíz de esta visión urbana, captura desde rincones marginados y degradados hasta calles vacías de gente o rótulos de tiendas. De esta manera, la imagen buscada por el fotógrafo, nada tiene que ver con la típica imagen de tarjeta postal. Autores como Brassai o Boiffard capturan lo cotidiano de la ciudad en cuanto reconocen en ello indicios de lo maravilloso e insólito.



Brassi

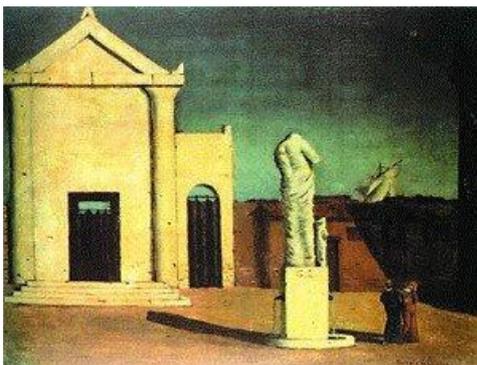


Boiffard

Cabe señalar, que la belleza de lo cotidiano, tiene una gran relación con el azar objetivo. Breton destacó este aspecto en cuanto explicó el funcionamiento del azar objetivo a través de una metáfora: proyectar en una en una pantalla todos los acontecimientos de la vida de una persona al margen de su relevancia, purgándolos además de aquellos elementos lógicos que puedan contener. Así pues, todo lo que el hombre quiere saber, todo lo que desea, aparece escrito con letras fosforescentes. Por consiguiente, aquellos aspectos que conforman tanto el inconsciente como el sueño se proyectan sin que el individuo les oponga resistencia racional. Los secretos y el significado de los mismos que aguardan en los acontecimientos de la vida de un individuo, parecen pues, tener más relación con una imagen que con una explicación. La abundancia de imágenes por parte del movimiento surrealista, desencadenó que Breton llevase a cabo una justificación de la influencia surrealista en las artes plásticas. Ahora bien, ¿de qué manera esta influencia se encaminó a la construcción visual imaginaria de la ciudad? Las técnicas utilizadas por el movimiento para llevar a cabo dicho análisis, tienen que ver con dos aspectos vistos en análisis anteriores: la reproducción del sueño y el desplazamiento de la función usual del objeto. Es precisamente en el primer elemento, donde las leyes físicas se liberan de su determinismo y los opuestos encuentran así, el descanso en la reconciliación. La arquitectura inspirada en esta idea, construye sus elementos en virtud de su reducción a metáforas. Ahora bien, parece que movimiento surrealista no encontraba una manera unánime de justificar la producción imaginaria. Y es que no tenían un método para precisar el sueño que expresara la

primacía del deseo y produjese el consiguiente extrañamiento de los objetos. Si la obra de Chirico era reconocida y admirada por el movimiento, la técnica de reproducción automática se quedaba corta a la hora de buscar un resultado parecido. No obstante, Dalí aportó un gran salto en cuanto expresó un método concreto en relación a su propia práctica pictórica, el cual consistía en lo que denominó el método paranoico-crítico. Dicho método consiste, en líneas generales, en un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa y crítica de fenómenos delirantes. Y, ¿a qué se refieren éstos últimos? Dalí se refiere al reclamado universo desconocido por experiencia racional. Para llegar a él, es necesario ir más allá del simple recuerdo de las imágenes oníricas imposibles de alcanzar más que a través de la narración. Dejar de lado esta actitud pasiva para, según Dalí, materializar aquellos hechos físicos de la racionalidad, pero no imaginaria, sino real. De esta manera, Dalí abrió nuevos caminos en el universo surrealista que además, sirvieron de inspiración a autores como Breton, quien llevó reformuló la idea de la obra de arte a través de exponer aquellos requisitos que debe cumplir la belleza convulsiva: quietud, dureza –aspectos que remiten a de Chirico y su influencia- y sorpresa- aspecto que remite a obras figurativas de Max Ernst o Man Ray- en cuanto quizá lo que esperamos no se ajusta a lo que encontramos.

En este punto del camino, la ciudad surrealista disponía de los elementos necesarios para poder inventarse y llevarse a cabo. El primer artista surrealista que ofreció una imagen de una ciudad acababa según los parámetros surrealistas, fue de



Chirico, quién se trasladó a Florencia en el año 1910 y pintó una obra clave a este respecto: *El enigma de una tarde de otoño* (derecha). Cabe destacar que el estado anímico del artista presenta una gran vinculación con la visión poética que tuvo de la plaza y su traducción a una obra pictórica. Tal y como dice de Chirico:

Permítaseme relatar cómo tuve la revelación de un una pintura que presentaré este año en el Salón de Otoño, titulada *Enigma de una tarde de otoño*. En una límpida tarde otoñal estaba sentado en un banco en el centro de la plaza de Santa Cruz, en

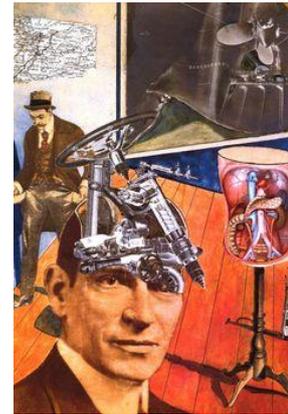
Florenzia. Naturalmente, no era la primera vez que veía aquella plaza: pero acababa de salir de una larga y dolorosa enfermedad intestinal, y me hallaba como en un estado de mórbida sensibilidad. Todo el mundo que me rodeaba, incluso el mármol de los edificios y de las fuentes, me parecía convaleciente. En el centro de la plaza se alza una estatua de Dante, vestida con una larga túnica, con sus obras pegadas al cuerpo y la cabeza, coronada de laurel, pensativamente reclinada...El sol otoñal, cálido y fuerte, aclaraba la estatua y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez, y la composición del cuadro se reveló a los ojos de mi mente⁵³.

Chirico en esta primera etapa, se centra en el aspecto arquitectónico y si existe un aura metafísica en su cuadro, es debido a la quietud y la misteriosa soledad que envuelve a la plaza. En las obras de esta época destacan pues, los elementos carentes de ornamentos, muros rectos, apenas sin ventanas, etc. Además, de estos elementos, cabe destacar aquellos símbolos opuestos a la quietud y que insisten en alterar el viaje como la inclusión de un reloj en alguna de sus obras. No obstante, sus arquitecturas se desarrollaron a través de determinadas variaciones ya que por ejemplo, la inclusión de elementos como chimeneas venía a simbolizar a la ciudad convertida en industria. Una vez en la ciudad italiana de Ferrara, cabe destacar la influencia que el pintor futurista Calo Carrà ejerció sobre él, lo cual se manifestó por ejemplo en perspectivas que lanzan la ciudad al infinito. Así mismo, los maniqués sugieren que se encuentran en un escenario, y conforman, junto con otros elementos, la variedad de la escena de una forma similar al conjunto de objetos en la arquitectura. Tal y como avanza su pintura, Chirico parece coquetear con la pintura antigua pero durante los años 20, su relación con el surrealismo se fortaleció en cuanto aportó una imagen literaria de la ciudad y su arquitectura en conexión con el surrealismo.

⁵³ Citado por Molinuevo, J. L., *Pensamiento en imágenes. El enigma de una tarde de otoño*, entrada al Blog el 6 de marzo del 2008.



Si anteriormente se ha destacado la influencia de Carrà sobre Chirico, cabe mencionar que la iconografía urbana de este último fue continuada por aquel con pocas variaciones tal y como muestra por ejemplo su obra, *El óvalo de las apariciones* (izquierda). Además, cabe destacar el fotomontaje de Hausmann,



Tatlin en su casa (derecha) el cual tanto los maniqués como la perspectiva, tal y como se analizó en Chirico, desempeñan un papel fundamental.

En relación a Max Ernst, cabe destacar sus collages, en los cuales combina objetos diversos, lo cual genera realidades tan novedosas como turbadoras. Por ejemplo, su obra *Elefante Celebes*, muestra la influencia de Chirico en relación a diferentes elementos como los espacios infinitos. Ahora bien, la combinación de elementos que desarrolla en dicha obra, genera un resultado inesperado en cuanto los objetos parecen indicar cierta animalidad. Y es que la trompa del elefante parece estar formada por un tubo de estufa. Dicho aspecto, sirvió de inspiración para que además de animalizarse, los objetos se arquitectonizaran. Así pues, en *Ubu imperator* encontramos un rascacielos cuya transformación en peonza, anula las leyes de la gravedad y se convierte además, en el símbolo de confusión de la ciudad moderna.

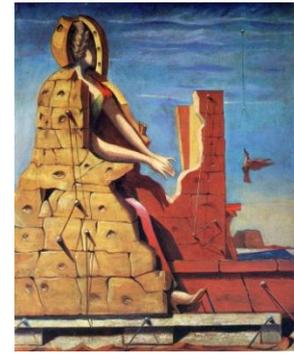


Elefante Célebes



Ubu imperator

Max Ernst, fue pionero en su particular manera de llevar al ser humano a la pintura, y es que su particular petrificación, tiene fuertes connotaciones simbólicas y ecos arqueológicos. Por ejemplo, en su obra *Santa Cecilia* (1923) (izquierda), la negación de la música, procede de la combinación de la ausencia del piano y con la frialdad que transmite el elemento pétreo en la configuración de los elementos visibles, lo cual evoca las ruinas arquitectónicas con forma humana. Dicho aspecto, ejerció una enorme influencia en Dalí.



Ahora bien, ¿cómo visualizó Dalí su ciudad surrealista? En primer lugar, destacar que Dalí, a pesar de que llevó a cabo una desfiguración de ciertos elementos, como por ejemplo puede apreciarse en su obra *Aparejo y Mano de* (1927), se sirvió de un cuadrado a modo de base y punto de referencia, sobre el cual, situar a las figuras. Dalí, al igual que muchos artistas del renacimiento italiano, se sirve de la perspectiva que muestra el pavimento para así, incluir a los personajes en un espacio verosímil.

La influencia que los artistas italianos de la época renacentista ejercieron sobre este aspecto fue notable. Ahora bien, ¿cómo entendían la perspectiva? El Renacimiento supuso una ruptura con la antigüedad en relación a la representación y concepción del espacio tanto en arquitectura como en las artes plásticas. La perspectiva es clave para entender semejante cambio, lo cual es analizado por Erwin Panofsky a través de su obra *La perspectiva como forma simbólica*. Concretamente, en el primer capítulo⁵⁴ Panofsky define la perspectiva cómo <<una intersección plana de la “pirámide visual” que se forma por el hecho de considerar el centro visual como un punto, punto que conecta con los diferentes y característicos puntos de la forma espacial que quiero obtener>>. La perspectiva así comprendida, permite la representación de un espacio racional y homogéneo, en definitiva, verosímil.

Ahora bien, las obras que Dalí produjo a partir de 1929, se caracterizaron por la representación doble, lo cual realizó a través de técnicas como el frottage y el fotomontaje. La producción de arquitecturas con formas escultóricas irregulares, construyen una fuente insaciable de elementos simbólicos. Sin embargo, lo normal es

⁵⁴ Panofsky, E., “I”, *La perspectiva como forma simbólica*, 2003, Fábula Tusquets Editores, págs. 11-12.

que Dalí utilice la arquitectura como soporte verosímil a desfigurados monstruos. Como muestra a través de su obra *Los primeros días de la primavera* (izquierda).

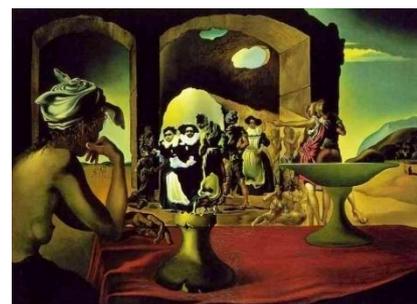


Tal y como vemos, la objetivación del deseo permite la invención en la arquitectura. Ahora bien, para ello es preciso crear un ámbito espacial en términos euclidianos, ya que es ahí donde el delirio encuentra un sustento sobre el que manifestarse. Así pues, la utilización del entorno espacial renacentista, permite a Dalí visualizar en la pintura una arquitectura surrealista.

La arquitectura en la pintura de Dalí, también funciona como una metáfora visual, como un elemento que se mira al espejo y encuentra en dicho reflejo un objeto diferente de sí mismo. El primero se muestra sin una modificación figurativa. El segundo, aunque desprovisto de toda deformación, se constituye como un objeto totalmente diferente al primero. Por ejemplo, en su obra *Eco morfológico* (izquierda), pueden apreciarse tres hileras de objetos en sentido horizontal que encuentran una correspondencia formal con otra hilera de objetos que se encuentra en sentido vertical. Encontramos sobre la mesa, cosas comestibles, en la hilera central figuras humanas y en la superior edificios pertenecientes a una reconocible iconografía daliniana.



Otro ejemplo de la metáfora visual en la arquitectura en la obra de Dalí, puede apreciarse en su obra *Mercado de esclavas con aparición del busto invisible de Voltaire* (derecha). Al fondo, una ruina arquitectónica que además, configura la imagen que un primer plano falta: y es que el busto



está por hacer. Los objetos, la arquitectura y las figuras humanas, se superponen de tal manera, que la imagen urbana se vuelve ambigua y diferente dependiendo del punto de vista que se mire. Destacar también, que el elemento arquitectónico aporta al cuadro verosimilitud, lo cual nos recuerda a la influencia italiana renacentista nombrada anteriormente.

Siguiendo muy de cerca los pasos de Dalí en cuanto a creaciones urbanas surrealistas, encontramos a Víctor Brauner. Se mantuvo cerca del método paranoico-crítico de Dalí en cuanto sus cuadros mantienen una configuración arquitectónica verosímil en la que descansan figuras turbadoras. Como ejemplo de ello, cabe destacar su obra *La porte* (derecha).



Otros autores destacados que han visualizado en la pintura la ciudad surrealista, son por ejemplo, René Magritte o Paul Devaux. Si del primero cabe destacar el efecto paradójico de sus imágenes arquitectónicas, en el segundo volvemos a encontrar la influencia que los artistas italianos del periodo renacentista ejercieron en relación a la perspectiva.

Tras este recorrido por la arquitectura y su simbolismo en la pintura surrealista, cabe cuestionarse si existió algo así como una arquitectura surrealista en la realidad. Ya Breton expresó la posibilidad de participar en una acción colectiva en cuanto el artista, en sintonía con otros individuos, puede expresar de forma conjunta aquello que la sociedad echa de menos. Consecuentemente, la arquitectura podría expresar los deseos y pulsiones reprimidos de toda una sociedad. Pero no encontramos arquitectos surrealistas que efectuasen dichas pretensiones. No obstante, pueden encontrarse ciertos paralelismos entre el surrealismo y la arquitectura de la Italia, pero esta vez, durante su época fascista, en la cual resurgen elementos arquitectónicos que nada tenían que ver con el funcionalismo, sino más bien con una fuerte carga simbólica. Y es que el régimen encontró en la arquitectura neoclásica una fuente de símbolos con los que identificarse. Ahora bien, esta consideración ha sido realizada al margen de su contexto político, ya que precisamente, la metáfora de la arquitectura presenta en los surrealistas el símbolo de la liberación en cuanto abarca a todo individuo y no sólo a unos pocos a costa de reprimir y controlar a otros muchos.

Para finalizar este viaje a través de las diferentes manifestaciones del deseo humano por materializar sus sueños, en este caso a través de la arquitectura, cabe citar a autores surrealistas como Edward James o Azael Franco, quienes, entusiastas del surrealismo, llevaron a cabo sorprendentes arquitecturas inmersas en un exótico mundo natural.



Edward James



Azael Franco

2.2.7. *Un repaso a la trayectoria de Salvador Dalí*

Las pinceladas que he ido dando a lo largo del presente trabajo, han mostrado determinadas concepciones de Dalí en torno a, por ejemplo según el epígrafe anterior, la arquitectura y su visualización en la pintura. No obstante, para comprender de manera global su trayectoria, cabe tener en cuenta, ya no tanto los detalles, sino de forma general, las propuestas y caminos que fue tomando. Por ello, a continuación, trataré de exponer, en líneas generales, los momentos por los que atravesó la composición de Dalí, así como los elementos clave que permiten comprender su obra en general. Además, cabe tener en cuenta que a lo largo del análisis anterior se ha hecho referencia a numerosos detalles que a continuación, se entiende que no hace falta volver a desarrollar. Su mención pues, nos conducirá por un viaje en el que se irán atravesando los diferentes episodios que conforman la trayectoria de Dalí.

Dalí constituye una figura fundamental para el arte moderno y representa una noción crucial para los surrealistas, siendo uno de sus objetivos destruir poco a poco las bases consideradas racionales de la sociedad. Con el correr del tiempo, el espíritu crítico de Dalí fue disminuyendo, lo que posibilita que fuese ésta una de las razones por las que a mediados de 1940, André Breton excluyese al pintor del grupo por traicionar ciertas bases por las que se sustentaba el surrealismo. No obstante, a pesar de este cambio producido en su arte, sus obras anteriores a 1940 siguen desconcertando,

intrigando y extrañando, debido a que examinan la naturaleza de la realidad de las apariencias⁵⁵.

Dalí procedente de Figueras, se trasladó a Madrid para ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la que experimentó un gran descontento lo que produjo que finalmente fuese expulsado. En Madrid se alojó en la Residencia de Estudiantes y su estancia coincidió con la de Luis Buñuel y Federico García Lorca, con los que entablaría una sólida amistad a partir de 1923. La prolongada relación de amistad entre Dalí y Lorca queda de manifiesto cuando por ejemplo en 1926, Lorca le rindió homenaje publicando *Oda a Salvador Dalí*. Dalí por su parte, dibujó los decorados y trajes para la primera obra de Lorca llamada *Mariana Pineda*. Colaboró tiempo después, en una revista llamada *Gallo*, publicada en Granada (ciudad natal de Lorca), en la que estaba muy interesado el poeta. En un segundo número de esta revista, Dalí publicaba su inconformismo cultural y antimodernismo catalanes. Más tarde, Dalí presentó un artículo análogo en el que renunciaba al provincialismo y al regionalismo español, defendiendo la modernidad y la novedad.

En otoño de 1927, Dalí le escribe a Lorca una carta en la que deja constancia de la emoción que siente al pintar sin atender a razones estéticas. Mediante este escrito, queda reflejado que con los cuadros a los que hace referencia, empezaba a experimentar el surrealismo. Dalí se comprometió con las ideas surrealistas, al tiempo que se informaba de las evoluciones artísticas más recientes, leyendo por ejemplo una de las revistas de los surrealistas franceses *La Revolución Surrealista* o literatura con inspiraciones similares. A través del surrealismo percibía una forma de expresión que le permitía encontrar y expresar su yo más profundo. Dalí, hizo experimentos de dibujo automático, que como se ha podido apreciar mediante el análisis realizado en el segundo apartado, consiste en que el espíritu consciente no interviene más que para denotar e interrumpir un proceso aparentemente accidental de la elaboración de signos. Dalí a finales de 1920, empezó a buscar una relación entre la apariencia de las cosas y la irrealidad, con lo que Tanguy, Ernst y Chirico, fueron de gran importancia en toda la evolución de su arte. Un aspecto en el que coinciden estos tres artistas era en la

⁵⁵ Cuando Dalí contaba con nueve años, realizó una naturaleza muerta (una de sus primeras pinturas). En ella pintó unas cerezas en la parte posterior de una vieja puerta roída por los gusanos. Utilizó bermellón y carmín para las frutas y blanco para la luz. Dalí declaró más tarde que con esta obra empezó a nublársele la frontera entre la realidad y las apariencias.

asociación entre el espacio racional, es decir en el fundamentado sobre la perspectiva característica del Renacimiento, con los paisajes realistas en los que se incluían objetos extraños e irreales, todo ello en un medio natural. Tanguy por ejemplo, imaginaba desiertos en los que colocaba objetos extraños con muchas formas, mientras que Chirico por su parte creaba paisajes urbanos. Esta forma de reflejar el paisaje llegará a ser un punto clave en el arte desarrollado por Dalí, dado que contribuyó a la creación por su parte de atmósferas irreales en sus cuadros, haciendo que se constituya como uno de los paisajistas más importantes del siglo XX.



Aparato y Mano, 1927, Dalí.



Il faisait ce qu'il voulait, 1927,
Yves Tanguy.

Las semejanzas pueden verse en la forma triangular del *aparato* y de la mano en el centro, en la situación de este objeto dentro de un espacio ilusorio, y en la localización de otros objetos, como la lejana formación de pájaros en el cielo. También puede verse la influencia de Giorgio de Chirico en lo que se refiere a la forma de utilizar las sombras para que aumente la ilusión luminosa y profunda. Esto queda reflejado en la obra en la aguda perspectiva de la especie de plataforma rectangular en primer plano, en las dislocaciones cubistas del desnudo de la derecha y en los objetos que lo rodean. Por otro lado también pueden apreciarse invenciones por parte de Dalí como las montañas, los arcos de las rocas y las nubes de la derecha, la agitación demente de la mano y de los elementos de su alrededor, el desnudo rojo y los demás desnudos casi fluidos que emanan del *aparato*.⁵⁶

En el invierno de 1928, Dalí se dedicó a otro importante asunto, el cine. Un año antes había escrito un ensayo titulado *Film- Art, Film antiartístico*, el que dedicó a

⁵⁶ Hay aspectos que no se aprecian en las imágenes encontradas (como por ejemplo los pájaros), dado que no he conseguido dar con otras más amplias en las que los detalles fuesen más claros.

Buñuel, quien en esa época trabajaba en la industria cinematográfica de París. En este ensayo quedan reflejadas las ideas que en esa época estaban presentes en Dalí, como la exaltación de la libertad de la ciencia, de la imagen visual y del movimiento que permite una película. También puede apreciarse como lanza una crítica a la manera frecuente en cómo se llevaban a cabo las películas, es decir, contando anécdotas en vez de subvertir las apariencias. Por ejemplo, no estaba de acuerdo en cómo Man Ray y Fernand Léger, quienes también estaban interesados por el cine, llevaban a cabo en el estudio de las imágenes en sus películas. En Dalí, la fuerza que proyecta una película reside en su poder de encajar tanto los objetos ordinarios como su entorno, con situaciones dramáticas e irracionales, para que de esta forma surja un nuevo significado abriéndose las vías de la percepción de un mundo aún sin explorar.

Buñuel, durante el invierno de 1928, fue a visitar a Dalí a Figueras para enseñarle un proyecto que hacía referencia a un guión de cine. Juntos hicieron algunas modificaciones en el texto, para finalmente concluir en una regla básica sobre la que descansaría el guión, es decir, no aceptar ninguna idea o imagen que pudiese dar lugar a una



Luis Buñuel

Salvador Dalí

explicación racional. Decidieron abrir todas las puertas a lo irracional y no guardar más que las imágenes que les impresionaban. El resultado fue *Un Perro Andaluz*, una película que se abría a un universo enteramente nuevo.

Con motivo del rodaje de *Un Perro Andaluz*, Dalí experimentó una serie de cambios, los que pueden verse a través de algunos de sus cuadros. Estas repercusiones en su obra a causa de la película, podrán verse analizadas en el siguiente apartado del trabajo. El motivo de posponer este aspecto al siguiente apartado, reside en el hecho de que en éste se hará referencia tanto a la carrera cinematográfica de Buñuel como al trabajo que desarrolló junto a Dalí en *Un Perro Andaluz*. De tal forma, que se podrá entender con una mayor perspectiva el por qué de la influencia de la película en Dalí, si primero se examina dicha película. Por tanto, dejando este asunto para más adelante, voy a continuar con este viaje a través de la pintura de Dalí, centrándome principalmente en aquellos aspectos de su obra que guardan relación con el surrealismo, concretamente su obra anterior a 1940.

A finales de septiembre de 1929, Dalí produjo una de sus mejores obras: *El enigma del deseo* (derecha).



Como es habitual en los cuadros de Dalí de esta época, la forma blanda que lo representa está dormida, lo que incita al espectador a pensar que asiste a un sueño. La irrealidad soñada está realizada por el hecho de que las palabras *ma mère* (mi madre) aparecen en menos de la mitad de los ochenta compartimentos dispuestos en la figura, como si las depresiones vacantes esperasen sus inscripciones. A la izquierda, directamente encima de la cabeza pequeña de Dalí, hay una de las formas más extrañas, formada por una cabeza de león, del ubicuo saltamontes, de un huevo alzado por un medio personaje desnudo, un ánfora fenicia y una mano con una navaja. Otro aspecto llamativo de la obra es que a la derecha de las hormigas que saborean el cuello de Dalí, se encuentra una elegante voluta de finales del siglo.

Este cuadro pudo verse junto a diez obras más de Dalí en la exposición que tuvo lugar en la galería Goemans. Breton escribió una introducción para el catálogo aceptando al pintor en el seno del grupo surrealista.

Un aspecto importante de la obra de Dalí, es que se vio influenciada por su interés en los escritos de Sigmund Freud. Siendo estudiante en Madrid ya había leído *La interpretación de los sueños*, la que le impresionó mucho hasta el punto que le sirvió como referencia a la hora de interpretar tanto sus sueños como los acontecimientos de su vida.

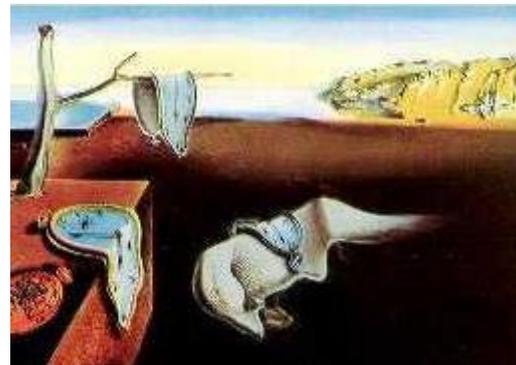
De tal forma, que este aspecto constituyó uno de los medios por los que Dalí exploraba sus propios fantasmas. A través del proceso que implicaba este aspecto, las asociaciones de ideas y de imágenes resultaban muy importantes, aunque Dalí las usase libremente con el fin de no proponer significados demasiados precisos y concretos. Su ambigüedad artística reside en este aspecto, lo que afirma su fuerza imaginativa, poco común. En 1930 Dalí enfocó su trabajo a asociar imágenes según sus semejanzas visuales. Similitudes que pueden existir entre varios tipos de objetos muy distintos, pueden apreciarse en la obra de la derecha llamada *aparición de un rostro y de un frutero en la playa* (abajo).

Dalí crea una imagen compuesta de objetos variados, a la vez que impregna su cuadro de poesía por las manipulaciones del espacio y de la escala, de la vacuidad y del superpoblamiento. El rostro es fácil de distinguir, aunque sea algo más difícil de identificar la zona de la mandíbula. Encima del rostro / frutero, la imagería se invierte y el pelo toma la forma de unas peras, mientras que a su izquierda, una cascada representa una cabellera que domina un estanque con forma de pez tumbado de lado. La luna, aunque no se aprecia en la imagen extraída, está en el margen izquierdo superior del cuadro, constituyendo el objeto más lejano de la imagen. Los aspectos espaciales constituyen una importante característica, dado que el ojo está guiado poco a poco hacia lo lejos y la luna pone su acento a la obra, desde el punto de vista poético y espacial.



Pierre Colle, en junio de 1931 organizó la primera exposición parisina de Dalí y, se la presentó a un marchante de Nueva York, Julien Levy, quién en el año 1933 le organizó su primera exposición individual en Estados Unidos. Esta exposición se componía de veintiuna obras, entre las que se encuentra el cuadro más famoso de Dalí, *La persistencia de la memoria* (debajo).

En primer plano, mucho más en penumbra, tenemos una serie de tres relojes blandos, que parecen estar derritiéndose. De tal forma, Dalí hace referencia a la subjetividad del tiempo, diferenciándose este último del tiempo biológico. El paisaje está seco, constituido por una rama seca y tonos



ocres. Un aspecto destacado es que como soporte de uno de los relojes, hay una imaginativa figura con pestañas y nariz, apareciendo como dormido. Al final, la memoria de nuestras vivencias y recuerdos, pervive por encima del tiempo.

Dalí empezó a dedicarse a crear objetos, como los que presentó en una exposición de objetos surrealistas organizada en 1933 en la galería Pierre Colle. André Breton había creado en el año 1929 una comisión, con la intención de proponer nuevas vías al movimiento. Dalí sugirió la creación de objetos surrealistas y en el grupo se



acogió la propuesta con entusiasmo. Algunos de sus objetos surrealistas más famosos son Teléfono bogavante (izquierda) y Sofá-labios (derecha), con la forma de la boca de Mae West. Este último era la prolongación



natural de sus más mordaces imágenes, *Rostro de Mae West (utilizable como apartamento surrealista)*.

Durante el verano de 1935, Dalí publicó un ensayo, *La conquista de lo irracional*, en el que definió su estética:

Toda mi ambición en la pintura consiste en materializar con la más imperialista rabia precisa las imágenes de la irracionalidad concreta... Lo importante es lo que se quiere comunicar: el sujeto concreto irracional. Los medios de expresión pictórica están al servicio de este sujeto. El ilusionismo del arte imitativo de lo más abyectamente arribista e irresistible, los hábiles trucos de la engañifa paralizadora, el academicismo de lo más analíticamente narrativo y denigrado, pueden llegar a ser jerarquías de nuevas actitudes a la irracionalidad concreta [...].

A mediados de julio de 1936, la guerra civil estalló en España. Dalí había anticipado el conflicto en *Construcción blanda con habichuelas cocidas*; *Premonición de la guerra civil* y *Canibalismo de otoño*. Con motivo de la guerra, Dalí huyó de España. En esta época participó en la *Exposición Internacional del Surrealismo* en la Galería de Bellas Artes de París, para la que creó un objeto muy elaborado, *Taxi lluvioso* (derecha).



Hasta este momento, el artista había expresado de forma auténtica e inventiva sus reacciones profundas acerca del mundo, había producido sus mejores obras maestras manifestándose mediante una visión claramente surrealista. Sin embargo, a partir de 1940 Dalí experimentó un cambio en su obra, en la que su imaginación se

vuelve más racional, cargándose de un significado simbólico. Ahora sus intereses parecen centrarse por los progresos científicos, suponiendo que si las teorías de Freud habían determinado los fundamentos de su arte durante los años anteriores, las propuestas del físico Heisenberg podrían desempeñar ahora el mismo papel. Por tanto parece como poco a poco se va alejando del movimiento surrealista, hasta que al final fue expulsado del grupo. Esta exclusión tiene sus raíces entre otras cosas, en que Dalí seguía proyectando sus fantasmas pero su visión ya no era surrealista.

Tras ver las relaciones existentes entre Dalí y surrealismo, a continuación voy a tratar de profundizar en la perspectiva de Buñuel, a través del que se descubrirán muchas de las características señaladas en el manifiesto de Breton, en la pintura de Dalí, para llevarlas por su parte al cine.

2.2.8. El surrealismo llevado al cine: Buñuel

Un aspecto que voy a tratar a continuación es la realización de un viaje por aspectos de la vida y cine de Buñuel, por medio del que podrán descubrirse sus relaciones con el surrealismo. Mediante un análisis posterior, quedará en relieve como a través de *Un perro andaluz*, Dalí y Buñuel compaginan sus mundos surrealistas para desembocar en esta película. Un último análisis hará referencia a las repercusiones en la evolución pictórica que tuvo la experiencia en el cine de Dalí junto a Buñuel.

Luis Buñuel Portolés nació el 22 de febrero de 1900 en Calanda, provincia de Teruel. Se ha podido apreciar que Buñuel, considerado como uno de los directores más destacados de la historia del cine, mantuvo relación con Dalí a raíz de conocerse en la Residencia de Estudiantes. Tanto Buñuel como Dalí, se rebelaron contra el destino profesional y social que, dentro de su clase, les marcaban sus padres (rechazo edípico presente del mismo modo en sus obras), para seguir la vocación artístico-literaria, marcada por la rebelión frente a los valores de la burguesía, clase a la cual pertenecían. A lo largo de todo el cine de Buñuel reaparecerán las figuras de jóvenes médicos, arquitectos e ingenieros, como irónica huella de un destino de clase que él pronto abandonó.

Otro aspecto presente en todo su cine es la huella de la tradición literaria española, desde el alta Edad Media, pasando por Berceo, el Arcipreste de Hita, la

Celestina, los místicos, Cervantes, la picaresca, Calderón, el siglo XVIII y el Don Juan Zorrilla, hasta llegar a la figura de Ramón Gómez de la Serna.

Una extendida crítica y mantenida hasta fechas recientes, es aquella que se aferra a una visión de la literatura española de los años veinte y treinta, cerrada a las otras artes, es decir, que sólo se miraba hacia una literatura despolitizada y acogida a los presupuestos estéticos de la *deshumanización del arte* y la *poesía pura*. De tal forma, se trataba de mantener una época sin la influencia vanguardista con la que se iniciará el siglo XX. Pero el campo literario y artístico español de los años veinte era más rico que lo que nos presenta esta crítica reduccionista, dado que en los años que giran en torno a la dictadura de Primo de Ribera, se intentaba inútilmente que no entraran en España las nuevas tendencias, movimientos artísticos y literarios nacidos con la revolución dadaísta y algunos ligados a la revolución social que conmovió aquella época. Dejando a un lado esta crítica reduccionista, puede decirse que el campo literario, en relación con las tendencias de renovación, estaban divididos en dos grupos opuestos. Por un lado el delineado por Ortega en su ensayo *Sobre la deshumanización del arte*, el que busca la autonomía del arte y la separación entre arte y realidad política y social. Y por otro lado está aquel que vincula el arte a la subversión y la revolución político social. En relación a esto, Buñuel que publicó su primer escrito en la revista *Ultra* en 1922, trajo a la literatura y, posteriormente, al cine, el impulso destructor y la concepción dadaísta del arte, y ha pervivido, a lo largo del siglo XX, como una de las figuras más importantes de la *revolución surrealista*.

Su obra literaria, anterior a su primera película, facilita el gráfico de su evolución desde el dadaísmo al surrealismo. Hasta lo insignificante de la obra literaria de Buñuel (unos cuantos relatos, varios poemas de un libro que no llegó a publicar, una breve pieza teatral y un texto, una jirafa, para un espectáculo tipo happening o instalación, muchos años antes de que estos se concibieran), implica un aspecto positivo en una época en que se desarrollaba el anti-arte y la poesía se valoraba más como acto de la vida o de pasión que como obra estética.

Una traición incalificable de 1922, constituye su primer escrito publicado. Con el arma del anti-arte, el humor y el espíritu de destrucción (tres grandes constantes del dadaísmo), se une al movimiento dadaísta, haciendo saltar la autonomía del arte y del sujeto creador, para en un segundo momento de la obra ver como el viento deshace de

un manotazo en la nada al *yo creador*, quedando anonadado y anulado. Ahora el viento, el azar y los objetos, toman el lugar del creador y viven su obra, es decir, la de ellos. En este primer texto, se puede encontrar la constante dadaísta del triunfo de los objetos, ya que estos participaban de los anhelos de liberación que formaban la base de todos los impulsos dadaístas.

En *Suburbios y Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo*, de 1923, se aprecia como los objetos pasan a un primer plano. Aquí se encuentra esbozada la perspectiva dadaísta, en la que destacara Duchamp, de valorar la importancia intrínseca de los objetos, al margen de su utilidad.

En su obra realizada en 1923, *Por qué no uso reloj*⁵⁷ y las dos escritas en París en 1925, *Teorema*⁵⁸ y *Lucille y sus tres peces*⁵⁹, se aprecia un acercamiento al objeto surrealista estableciéndose relaciones simbólicas entre sujeto y objeto.

De tal forma, que en Buñuel se encuentra una perspectiva al margen de las causas, la que constituye la base de la imaginación en libertad asociada al pensamiento inconsciente y al de la magia que tanto reivindican los surrealistas y que tan grandes frutos darán en su cine como se podrá a lo largo del análisis.

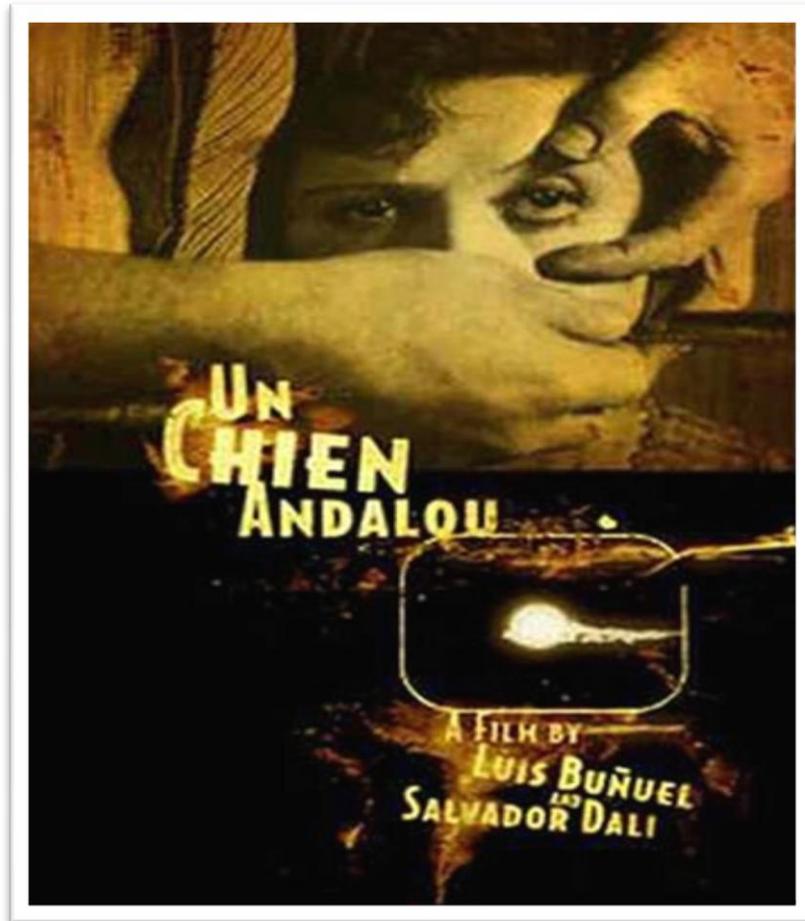
En todos los escritos de Buñuel, se aprecian los procedimientos surrealistas desarrollados en las páginas anteriores: uso del automatismo psíquico, del collage, del extrañamiento y de las relaciones incongruentes. A través de ellos, Buñuel se adentraba en una experimentación analítica del inconsciente, lo que suponía trastocar la ordenación espacio-temporal, la lógica, el principio de identidad y la relación entre significativo y significado. De tal forma, Buñuel se adentra en las profundidades inconscientes del ser y desvela un mundo nuevo, donde las cosas se manifiestan en una gran abundancia de imágenes libres, para posteriormente reflejar estos aspectos, mediante el cine.

⁵⁷ En este relato, el tiempo se rebela contra su restricción cronológica. En una versión anterior a la de “los relojes flácidos” de Dalí, el tiempo, encarnado en una especie de escultura surrealista y en diálogo con el autor, viene a negar todas las mediciones, incluso especialmente las de las teorías de Einstein, y a hacer inoperantes pese a su apariencia, los relojes.

⁵⁸ En esta obra se rompe con la demostración lógica.

⁵⁹ La peculiaridad de este breve cuento-retrato surrealista reside en que, en cada primavera el rostro de Lucille aparecía surcado por tres peces rojos japoneses, que luego según pasan las estaciones, van desapareciendo. Ya en nombre, estos peces traen inscrita su pertenencia al mundo de las ensoñaciones: *Tejedor de ensueños, Punzón de onda y Ovillador silencioso de deseos*.

A continuación voy a centrarme en como trasladó estas ideas al cine y concretamente a su película *Un Perro andaluz*, en la que podrá verse la síntesis de los mundos de Dalí y Buñuel.



Título original: *Un chien Andalou*

Director: *Luis Buñuel*

Guión: *Luis Buñuel y Salvador Dalí*

Director fotografía: *Albert Duverger*

Montaje: *Luis Buñuel*

Decorados: *Pierre Schilzneck*

Año: 1929

Duración: 17 ‘

Personajes:

Productor: *Luis Buñuel, París.*

Pierre Batcheff y Simone Mareuil (los jóvenes),

Salvador Dalí (maristas),

Luis Buñuel (el joven de la cuchilla de afeitar).

Música: *Fragmentos de “Tristán e Isolda”, (Richard Wagner), de Beethoven y canciones populares (tangos) seleccionados por Luis Buñuel.*

2.2.9. Dalí y Buñuel en “Un perro Andaluz”

Buñuel definiría su primera película *Un perro andaluz* como un «desesperado y apasionado llamamiento al crimen» Esto puede encontrarse en la nota que antecede a la publicación de su guión en la *Revolution surrealiste* (15 de diciembre de 1929), donde también señala que su película expresa su total e incondicional adhesión al pensamiento y la actividad surrealistas. El filme constituía la expresión de un *nuevo mal de siglo*, el que era profundamente sentido por los jóvenes surrealistas, en unos años en que, tras el brutal desenlace de la Primera Guerra Mundial, en tiempos de la guerra colonial de Francia y España en Marruecos, y en un momento en que estallaba el *Crack de Wall Street*, la sociedad burguesa vivía confiada los *felices años veinte*. Tan sólo unos unas semanas después de la del estreno de la película se hundía la bolsa neoyorquina, concretamente el 24 de octubre de 1929. Buñuel, insertando el filme en el contexto de la rebelión surrealista contra tal estado de cosas, insiste en que su obra ataca al espectador en el grado en que pertenece a una sociedad contra la cual el surrealismo se encuentra en guerra.

A la sinrazón de la predominante razón, los surrealistas oponen los principios del surrealismo y la investigación en las zonas nocturnas del ser. De aquí su interés en los sueños y el abundante uso del automatismo psíquico para penetrar en las profundidades incalculables del inconsciente. Fieles a este aspecto, como se ha podido ver mediante el análisis de las páginas anteriores, el guión de *Un perro Andaluz* fue escrito por Buñuel y por Dalí, bajo el procedimiento del automatismo psíquico y de la escritura colectiva, con lo que pretendían desacreditar el talento artístico del genio individual, dando al arte una dimensión social colectiva.⁶⁰ En su creación conjunta, Buñuel y Dalí, *conscientemente*, encuentran un filón para la creación en el mundo del subconsciente, único lenguaje universal común a todas las personas, como enfatizará Dalí. El texto de *Un Perro Andaluz* constituye una valiosa contribución a dicha escritura, mediante el cual, Buñuel y Dalí venían a oponerse a la obra de sus compañeros de generación.

⁶⁰ Como expresará Dalí en su conferencia sobre el surrealismo en Nueva York, en 1935, los surrealistas se acogían a la propuesta de Lautréamont como oposición de que la creación fuese monopolio de individuos geniales, asociados a elites: “La poesía debe ser hecha por todo el mundo, no por unos cuantos”.

Aunque Buñuel declara que «un perro andaluz no existiría si el surrealismo no existiera», se le pasa por alto reconocer que, sin las experiencias dadaístas y surrealistas que tuvieron lugar en el ámbito del cine precedente, hubiesen sido menos las posibilidades para que naciese esta película. Buñuel, por una parte reconoce el éxito que tuvo la exhibición hecha por él, de varias de estas películas en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1927 o 1928, bajo la iniciativa de la Sociedad de Cursos y de Conferencias.; *Entreacto* de René Clair y *La estrella de mar* de Man Ray entre otras. De la misma forma, afirma que había visto y que le había gustado *El clérigo* y *La concha* de Germaine Dulac. El guión de *Un perro andaluz* fue escrito poco tiempo después de la presentación de este programa de películas vanguardistas, por tanto podría haber la posibilidad de que Buñuel y Dalí se vieran impulsados por el gran éxito que aquella sesión tuvo en Madrid. En esas películas se hallan presentes muchos de los logros del lenguaje cinematográfico de *Un Perro Andaluz* y *La edad de oro*, las que constituyen las dos primeras películas de Buñuel. Esta influencia puede verse tanto en el aspecto formal como en la temática y exaltación del erotismo, mediante la negación del orden establecido y de la moral convencional. De alguna forma, mediante las dos primeras películas de Buñuel, se superó el cine dadaísta y surrealista anterior. Asimiló sus logros formales (la yuxtaposición de imágenes incongruentes y distantes, liberación del objeto su funcionalidad y la puesta de éste en igualdad de condiciones con la figura humana, etc.), aunque sin hacer alarde de un intelectualismo experimental que se puede encontrar en algunos de los otros filmes dadaístas y surrealistas, más bien mirando a éstos con un irracionalismo hispano. Esto fue reconocido por el propio Breton, quien hacia 1951, recordando la huella que dejó el filme realizado por Buñuel y Dalí, señaló «lo que hizo inestimable su aportación fue que, sin duda por sus orígenes ultrapirenaicos, introdujeron entre nosotros un frenesí nuevo.»

El mismo Breton, tras destacar la común huella hispánica que Buñuel y Dalí trajeron al cine surrealista, insiste en subrayar la propia del aragonés, que marca firmemente *Un perro andaluz*, por encima de la que es común a los dos: «estas palabras “desesperada” y “apasionadamente”, constituyen la genuina impronta de Buñuel.»

Podría decirse, que esta desesperación y apasionamiento, propios de la rebelión de tantos jóvenes frente a la crisis de la modernidad de los años veinte y treinta, tanto en *Un perro andaluz* como en *La edad de oro*, tienen una vertiente política y moral

propriadamente buñeliana⁶¹. Lo que hay de creación colectiva con Dalí, son las figuras y representaciones que surgen de la exploración en el inconsciente, trayendo a la pantalla unas imágenes con ritmo de angulaciones y movimientos de cámara que, ateniéndose al escondido orden del inconsciente, alteran y profundizan continuamente las mediciones lógico-racionales de las relaciones espacio-temporales y el dentro y fuera⁶². El vaivén y la tensión que se sienten en el desafío a ambas prohibiciones embarga al espectador de la película con un acentuado frenesí no visto en anteriores películas de los dadaístas y surrealistas.

Desde las primeras escenas de *Un perro andaluz*, saltan a la pantalla imágenes realistas, crueles, arbitrarias, que denotan su procedencia de la dinámica del inconsciente y sus fantasías primarias, con las significaciones que han sido desveladas por el análisis freudiano. Es igualmente significativo que se presenten unidos desde este primer filme, la sexualidad y el cristianismo; unión representada en este caso por la escena en que el joven se acerca al *objeto de su deseo*, arrastrando un equipaje de impedimentos psíquicos y culturales materializados en el piano con la carga de los dos burros, y rematando el conjunto por los dos maristas arrastrados⁶³. El principio del placer, representado por el mundo de los deseos inconscientes y de lo irracional, es la bandera que despliega el surrealismo y a ella se acogen tanto Buñuel como Dalí al llevar a cabo este filme.

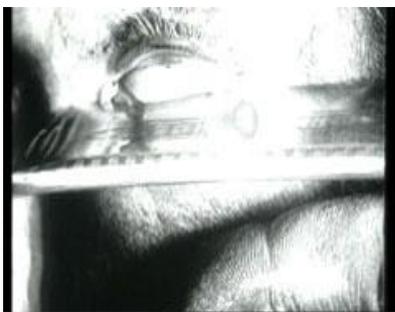
Como se ha sostenido, el inconsciente se origina en el mismo proceso por el cual los individuos entran en el universo del simbolismo. De ahí que ambas dimensiones (inconsciente y simbólica), aparezcan aquí entrelazadas en las dos imágenes soñadas de las que nació el filme: la de la mano con un agujero y llena de hormigas de Dalí, y la del corte del ojo de la mujer de Buñuel. Sobre este sueño, Buñuel hizo a Max Aub precisiones muy reveladores: se trataba de un sueño con su madre, la luna y una nube que la atravesaba, y luego él le quería cortar un ojo a su

⁶¹ En su segunda película titulada *La edad de oro*, la crítica social es manifiesta y, en ello estriba una de las principales razones del fin de su colaboración con Dalí; si en 1935 éste confinaba el surrealismo a una revolución de orden vital, Buñuel en su segunda película, insistía en lo que tenía de revolucionario en el orden social y político.

⁶² Los dos autores del guión pensaron titular el filme “Es peligroso asomarse al interior”, invirtiendo el letrero “Es peligroso asomarse al exterior” de las ventanillas de los trenes.

⁶³ Aquí puede encontrarse, en una intuición materializada que se convertirá en una constante del cine de Buñuel, el pensamiento desarrollado por Foucault décadas después, de que la experiencia de la sexualidad se puede distinguir como figura histórica singular de la experiencia cristiana de la “carne”, ambas dominadas por el principio del hombre del deseo. El hombre del deseo atraviesa todo el cine de Buñuel, desde este primer título hasta el último, apropiadamente llamado Ese oscuro objeto llamado deseo.

madre, quien se echaba hacia atrás. Esta imagen se plasma en el entramado de asociaciones poéticas y soñadas, ligado a la fantasía que se desencadena con la primera secuencia y cuya energía psíquica se extiende sobre toda la textura del filme, como materia viscosa que va saliendo del órgano. Esta imagen del ojo desgarrado está cargada de connotaciones simbólicas, empezando con las de las fantasías de la escena original de la castración. Como señala Hal Foster, el surrealismo se preocupó frecuentemente de la superposición de lo sexual en lo visual y de lo inconsciente en lo real: *Un perro andaluz*, desde el comienzo arraiga esta doble superposición.



Por otro lado, el corte del ojo supone al mismo tiempo la separación de la narrativa fílmica tradicional y, en oposición a ésta, las apertura a un cine y arte del tercer ojo,



es decir, el ojo central o el ojo interior: la visión soñadora de los surrealistas⁶⁴. El choque que produce el corte en el ojo (una escena emblemática para el “choque para los ojos”, que los surrealistas buscaban en el acercamiento de diferentes objetos), tenía el efecto intencionado de bajar la guardia racional del espectador, preparándole para el viaje a la región nocturna de las profundidades del inconsciente.

En su nivel simbólico, la agresión no es contra la mujer, sino contra el sujeto estable y consciente, al que se le viene a devolver su identidad consciente (más que una amputación sería una devolución), afirmando en dicha identidad la constitutiva del sujeto.

El *Érase una vez* del letrero, anuncia que esta narración fílmica viene a renovar la tradición del contar, con un fabular que había de abrir nuevos terrenos. Por este camino, Buñuel abría en la ficción cinematográfica un ámbito tremendamente novedoso.

⁶⁴ Aquí parece recogerse un antecedente hispano, el de la visión interna de los místicos españoles, expresada por san Ignacio en *Los ejercicios espirituales*, más toda la tradición, abrazada por los surrealistas, de los poetas visionarios de siglo XIX, Blake, Rimbaud, Lautréamont. Éste, en el “Canto primero” de *Maldolor*, expresaba el deseo de cortar con una navaja los ojos de los niños que abrazaba.

Éste interés por la vida psíquica aparece en *Un perro andaluz* desde el título, con el anuncio de un perro que nunca aparece, lo que provoca que en el espectador se vaya acumulando el desasosiego. En Buñuel, el perro aparece, hundido por completo, en un momento en que dicha crisis presagia su cima.

En *Un perro andaluz* los fantasmas, los aparecidos y hasta los enterrados vivos son personificaciones de nuestros deseos reprimidos, de contenidos y las pulsiones del inconsciente. El drama del inconsciente, representado en su mayor parte en un piso de una avenida parisina, remite a la tragedia griega, al Edipo Rey y a la sombra dionisiaca: con su ceremonia de la confusión y la desmesura, donde se llevan a la práctica los deseos primarios, en un escenario siniestro ribeteado de crímenes ancestrales, amputaciones y rituales (*Lo bello y lo siniestro*). Esto que ya estaba presente en su obra literaria, lo traslada ahora a la pantalla. Breton, recordando en 1951 a Buñuel, destaca en él un temperamento sádico y rasgos de crueldad magníficamente sublimados en su obra. La crueldad, no de Buñuel, sino del *ello* remite, en esta película, a Artaud y su teatro de la crueldad: la relación con la magia, el lenguaje visual del objeto, el humor destructor, la poesía de las imágenes, el mundo interior, vinculado a mitos primordiales, las obsesiones eróticas y el gusto por el crimen, la crueldad y el terror; constantes todas del teatro de Artaud y presentes en *Un perro andaluz*. En ella, sobresale las lesiones de órganos y el aspecto de lo siniestro con el corte inicial del ojo, la mano agujereada con las hormigas, la mano cortada que aparece en medio de la calle y luego en una caja, la mutilación de la boca, y por último, la escena con que concluye la película, descrita así en el guión:

Enterrados en la arena hasta el pecho se ve al personaje principal (que ya no es el joven de la cita en la playa) y a la joven, ciegos, con la ropa desgarrada, devorados por los rayos del sol y por un enjambre de insectos.

Tras este análisis de la película, podrán entenderse de una forma más amplia algunas de las repercusiones capitales que tuvo en la evolución pictórica de Dalí: afiló su trabajo de la imagen, que conseguiría fundamentar en las transformaciones visuales de su pintura. En un principio, la conjunción cinematográfica de la realidad fotográfica

y de un relato, le abría a Dalí una vía para su imaginación, porque en los cuadros que pintó en 1929, las cabezas, los cuerpos y todos los objetos están más detallados tal como puede apreciarse en la obra de la derecha *El juego lúgubre*



Aun cuando los elementos de los cuadros de 1929 sigan siendo bastantes abstractos (como los autorretratos “blandos”, polimorfos, que aparecen, por ejemplo, en *El gran masturbador* y *El enigma de deseo*), estas formas están representadas y aclaradas con objeto de sugerir objetos concretos, como si se percibieran en tres dimensiones en la realidad. Estas imágenes precisas y de ejecución profunda, las yuxtaposiciones raras o inexplicables, las distorsiones del espacio y de la escala, las metamorfosis, el relieve dado a tal o cual punto del cuadro, parecen todavía más irreales sobre su fondo, intensamente naturalista. Los encadenamientos de imágenes cinematográficas influyeron en Dalí, sobre todo, en la forma de transformar parte de los objetos en otras cosas (tal como, en *El gran masturbador*, la cabeza y los hombros de una mujer emergen del autorretrato de Dalí). Resultaría difícil pensar que este nuevo hincapié puesto en los decorados realistas, junto con la mayor utilización de las transformaciones visuales, no describen los perfeccionamientos y las variaciones fotográficas que Dalí experimentó mediante el rodaje de *Un perro andaluz*.

Por último, cabe preguntarse cual fue la reacción del público al ver la película. En París se presentaron denuncias contra la película, mientras que en el Cineclub universitario de Madrid, en unas fechas de abierta rebelión contra la monarquía-dictadura, se acogió con cierto alboroto. Testimonios como los de Alberti, muestran el efecto que la película causó en aquel momento: «en medio de estos días y de este campo de batalla, no literaria ya sino verdadera, apareció, como un cometa, Luis Buñuel.» Alberti también destaca que la violenta protesta del filme, imagen de una juventud confusamente convulsionada, era expresión de *un nuevo mal de siglo*.

Jean Vigo, en *Vers un cinema social* (1930), considera a *Un perro andaluz* como una película con estilo conciso y valiente dentro de este tipo de cine, señalado:

Dura prueba para nuestra apatía, que nos lleva a aceptar todas las monstruosidades cometidas en este mundo por hombres ruines, cuando no podemos soportar en la pantalla la visión de un ojo de mujer cortado en dos por una cuchilla... Desde la primera imagen (la del ciclista con manteletas que le dan la apariencia de un niño), podemos percibir nuestra inocencia que se transforma en ruindad al enfrentarse con el mundo que nosotros aceptamos (tenemos el mundo que merecemos, un mundo lleno de prejuicios, de denuncias a uno mismo y de lamentos tristemente novelescos).

La visión por parte de Dalí y Buñuel en lo que se refiere al acogimiento de la película, puede quedar de manifiesto con la siguiente cita de Dalí recogida de su artículo *Un chien andalou*:

El público que aplaudió *Un perro andaluz* era un público embrutecido por las revistas y las “divulgaciones” vanguardistas que, aplaude por esnobismo todo lo que parece nuevo o extraño. Este público no ha entendido el fondo de la película, directamente lanzada en su contra en su contra, con la violencia y crueldad rotundas.

El estreno de la película en octubre de 1929, contribuyó a darle a Dalí fama de individuo indisciplinado. No era la primera vez que se beneficiaba de un escándalo, pero había gran diferencia entre ofender a algunos profesores en Madrid, a agitar la capital artística del mundo. De este hecho, no desaprovechó el alcance de semejante alboroto, pues pronto llegaría a ser el agente de autopublicidad artística mejor organizado del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Baxter, J., *Luis Buñuel. Biografía*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.
- Breton, A. y Éluard, P., *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela. Libros del Tiempo, Madrid, 2015.
- Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, Argonauta, Buenos Aires, 2001.
- Breton, A., *Situación surrealista del objeto*, Labor, Barcelona, 1985,
- Cassirer, E., *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, Fondo de cultura económica. México, 1968.
- Dalí, S., “Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista”, *Minotaure*, 1933.
- Fagiolo, M., “El sueño de Tobias (La rêve de Tobie)”, *El Surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1985.
- González, A., Calvo, F., Marchán, F., *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Itsmo, Madrid, 2009.
- Heidegger, M., *El ser y el tiempo*, Trotta, Madrid, 2003.
- Husserl, E., *Ideas Relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- Kant, I., *Crítica del juicio*, Maia Editores, Madrid, 2011.
- Le Bot, M., *Pintura y Maniquismo*, Premiá Editores, México, 1979.
- Liessman, K. P., *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006.
- Molinuevo, J. L., Pensamiento en imágenes. El enigma de una tarde de otoño, entrada al Blog el 6 de marzo del 2008.
- Panofsky, E., *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1983.

Prieberg, F. K., *Música y máquina. Música concreta, electrónica y futurista*, Zeus, Barcelona, Zeus, 1964.

Ricoeur, P., *Hermenéutica y psicoanálisis*, Aurora, Buenos Aires, Aurora, 1975.

Shanes, E. , *Dalí. Grandes maestros de la pintura moderna*, Argonatura, Editorial debate, Madrid, 1993.

Sigmund, F., *El yo y el ello*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

Sigmund, F., *Tótem y Tabú*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

Sigmund, F., *El porvenir de una ilusión*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986.

Sigmund, F., *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Sigmund, F., *El malestar de la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

Talens, J., *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid, 1996.

Westerdahl, E., “Panorama vital del surrealismo”, *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983.