



HAL
open science

El estatuto objetual de las mujeres en el surrealismo a través del estudio de 3 figuras sobresalientes: Simone Kahn, Gala Dalí, Elsa Triolet
Norbert-Bertrand Barbe

► **To cite this version:**

Norbert-Bertrand Barbe. El estatuto objetual de las mujeres en el surrealismo a través del estudio de 3 figuras sobresalientes: Simone Kahn, Gala Dalí, Elsa Triolet. dans le cadre de La Francophonie, Ambassade de France, Cafetin Literario Kolschitzky, Masaya, 23 mars 2013, Mar 2013, Masaya, Nicaragua. <hal-03078902>

HAL Id: hal-03078902

<https://hal.science/hal-03078902v1>

Submitted on 29 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

El estatuto objetual de las mujeres en el surrealismo

Por el poco tiempo que nos es impartido, queremos proponer aquí, más que una presentación, una serie de reflexiones sobre la época, el estatuto de la mujer y las tres figuras: Simone Kahn, Gala Dalí e Elsa Triollet, de las que nos toca hablarles a continuación:

1. Es un hecho de que hay que distinguir, más en el período contemporánea, lo que es la atención a lo femenino y la mujer como persona de género. Es evidente en literatura, donde, desde el siglo XVIII hasta el XX tenemos ilustradas mujeres nobles cuya educación sexual pervierte (Defoe, Prévost, Sade, Restif de la Bretonne, Sade) trabajadora (Sue, Hugo, Zola, Montépin, Mirbeau) o rebelde (Dumas fils, Flaubert, Ibsen, Buñuel), mientras se desarrolla tempranamente, aparte de los textos escritos por los varones, obras de autoras femeninas (las hermanas Brontë, Jane Austen, Jane West, Louisa May Alcott, la Condesa de Ségur, la baronesa d'Orczy, Beatrix Potter, Colette, Dorothy West, Agatha Christie, Mary Cassatt, Georgia O'Keeffe).
2. Dentro de esta distinción cabe mencionar parejas marcadas, que se pueden dividir en dos grupos: por un lado los artistas con su Musa: Édouard Manet-Berthe Morisot; Salvador Dalí-Gala-Amanda Lear, versión opuesta a la de Paul Éluard-Gala-Max Ernst; René Magritte-Georgette; Picasso y sus ocho principales mujeres; del otro, las parejas de autores como los son Percy Bysshe Shelley-Mary Shelley, así como la pareja de los padres de Mary la filósofa feminista Mary Wollstonecraft y el escritor político William Godwin; el conde y la condesa de Ségur; Charles y Mary Lamb; Louis Aragon-Elsa Triolet; Jean-Paul Sartre-

Simone de Beauvoir; Sonia y Robert Delaunay; Suzanne Valadon y su hijo Utrillo; o, en menor grado, André Breton-Simone Kahn-Breton-Collinet; los mexicanos pintores Diego Rivera-Frida Kahlo y fotógrafos Edward Weston-Tina Modotti; Ike y Tina Turner.

3. En el caso particular del surrealismo, en el que se desarrollaron las tres figuras que son Elsa Triolet, Simone Collinet, y Gala Dalí, se nota, de los europeos a Huidobro una fuerte recurrencia, aunque implícita de símbolos femeninos y de elementos sexistas, promovidos sin duda tanto por su afición a las tesis freudianas como por el hecho de que, al limitar el discurso a pensamientos estereotipados (no reflexionados por la mente consciente), se limita también el temario que los impulsa. Citaremos por ejemplos "*L'amour sans trêve*" de Antonin Artaud ("*Ce triangle d'eau qui a soif/ cette route dans écriture/ Madame, et le signe de vos mâtures/ sur cette mer où je me noie*"), "*Un jour qu'il faisait nuit*" (*Corps et biens*, 1936) de Robert Desnos ("*Je la hais d'amour comme tout un chacun.../... Le chasseur revenait carnassière pleine de poissons sur la rive au milieu de la Seine./ Un ver de terre marque le centre du cercle sur la circonférence./ En silence mes yeux prononcèrent un bruyant discours./ Alors nous avançons dans une allée déserte où se pressait la foule./ Quand la marche nous eut bien reposé nous eûmes le courage de nous asseoir puis au réveil nos yeux se fermèrent et l'aube versa sur nous les réservoirs de la nuit./ La pluie nous sécha.*"), "*La seule*" (*Le contre-ciel*, 1936) de René Daumale ("*Je connais déjà ta saveur/ je connais l'odeur de tamain/ maîtresse de la peur,/ maîtresse de la fin./ J'ai touché déjà tes os/ à travers ta chair sans âge/ pétrie d'insectes millénaires/ et de calices de fleurs futures.../... Tu as desserré les dents;/ la boule, le feu, l'astre de*

la gorge, la convulsion folle derrière tes lèvres,/ indéfiniment derrière tes dents, ce mur/ où tant d'autres se cassent la tête,/ et ce que je ne puis dire..."), o "*El espejo de agua*" (1916) de Vicente Huidobro ("*Mi espejo, corriente por las noches,/ Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.../... Es un estanque verde en la muralla/ Y en medio duerme tu desnudez anclada./ Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,/ Mis ensueños se alejan como barcos./ De pie en la popa siempre me veréis cantando./ Una rosa secreta se hincha en mi pecho/ Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo*").

4. Es, entonces, lógico, volver a encontrar tal temática de lo sexuado en la pintura y la fotografía surrealistas, son así famosos los cuadros de Delvaux, donde jóvenes doncellas andan de noche entre esqueletos o descansan indolentes en las bancas de estaciones en las que trenes llegan humeando, representaciones todas en las que, como en *El Saludo* (1938) o *Las Fases de la Luna* (I de 1939, II de 1941 y III de 1942), *El Congreso* (1941), *El Museo Spitzner*(1943), *Dulce Noche* (1962) o *Tributo a Jules Verne* (1971), la asociación entre mujeres desnudas y hombres vestidos, a veces en situación estos últimos directamente explorativa (vemos la presencia repetida de un personaje flaco de nariz puntiaguda y monocular en *El Congreso*, *Tributo a Jules Verne* y *Las Fases de la Luna I, II y III*), da un carácter fuertemente etnográfico a las investigaciones corporales de las figuras masculinas. Lo podemos particularmente apreciar en la representación del viejo señor de monocular espionando sin el menor reparo a una pareja de mujeres tocándose en *Dulce Noche*. Por su parte, mientras Duchamp y Picabia se daban a la tarea de ilustrar mecánica y metafóricamente el cuerpo de la mujer y su relación con lo varonil, Dalí desmultiplicó las representaciones de mujeres-objetos. Pensamos también al *Busto de mujer*

retrospectivo (1933), o a la Venus-gavetas, que es casualmente la Venus de Milo, es decir, privada de brazo (impotente ante el abrir y cerrar de sus partes íntimas por manos ajenas). En una clara alusión sexual y fálica, Dalí hizo su famoso Sillón Labios de Mae West (1936-1937), concretización del cuadro de los años anteriores (1934-1936): *Rostro de Mae West utilizable como apartamento*.

5. Por lo que no es extraño que los mismos símbolos de posesión varonil de la mujer-Musa se reproduzcan entre los pintores, así el *Pigmalión* (1939) de Delvaux y *El intento de lo imposible* (*La Tentative de l'impossible*, 1928) de Magritte (en sus dos versiones: pictórica y fotográfica), ambos sobre el mismo mito creativo del modelo por el artista. Lo interesante, en el caso de Magritte, es que el modelo es Georgette, su esposa.
6. Por lo que no nos sorprende, tampoco de ver las similitudes entre las fotografías de Dalí con su Venus-gavetas y las de Magritte con el cuerpo descompuesto en partes de la misma Georgette en el cuadro *La evidencia eterna* (1930).
7. Son las mismas actitudes de dominación y creación del artista sobre el cuerpo de la mujer que hallamos en las fotografías de Dalí pintando la frente de Gala, usando su cuerpo como mesa de trabajo, u apoyando las manos armadas de una espada sobre la cabeza escondida por la máscara de esgrima de Gala. A la inversa, es el brazo de Gala que se enrolla alrededor del cuello de Dalí, los collares de ellas volviéndose serpientes estranguladora para el varón de ojos desorbitados y cara asustada. Se volverá a encontrar esta relación creadora con el cuerpo de la mujer en Yves Klein y el *body painting*.
8. Es la misma violencia de doble sentido que encontramos, por un lado, en las fotos de Magritte y Georgette enamorados, en las que

el pintor hace como si la estuviera ahorcando, o se pone detrás de ella, como un espíritu posesor. Es la misma circunstancia de explosión violenta que leemos, en sentido psicoanalítico y posesivo varonil sin mayor dificultad en las numerosas pinturas por Dalí de Gala en Virgen de la bomba atómica en *Leda atómica* (1949), cuyo rostro se presenta descompuesto en burbujas atómicas en *Galatea de las esferas* (1952 - a acercar de *Cabeza rafaesca estallando*, 1951-), o bien se puede repetir como fractalizado en piedras en *Triple aparición del rostro de Gala* (1945). El mismo título *Leda atómica* asocia la descomposición con la entrega sexual entre el objeto femenino y un animal, símbolo de lo masculino, de cuello alargado.

9. Mismo fenómeno de descomposición compulsiva del cuerpo femenino en sus partes en *Mi mujer desnuda mirando su propio cuerpo transformarse en escalones, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura* (1945, con evidente referencia iconográfica a la *Gran Odalisca* de Ingres) o en *Retrato de Gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre su hombro*(1933).
10. Los mejores ejemplos de ello son la famosa escena del ojo de la actriz Simone Mareuil asimilado a la luna y rebanado al inicio de *Un perro andaluz* (1929) de Buñuel y Dalí, así como las versiones de *La Violación* (1935 y 1945) por Magritte, rostro de mujer cuyas partes son sustituidas por los senos y el pubis. De hecho, si comparamos la versión de 1935 con el retrato de Georgette de 1934, el modelo es evidente.
11. Hallamos todavía en el mismo Buñuel otra fascinación mórbida por la dominación de la mujer en la famosa escena del sueño (es decir, propiamente surrealista, por ende reveladora de tensiones y pulsiones- no tanto, queremos plantear aquí, de la heroína, obvia,

porque soñadora en el filme, sino del cineasta -) en *Belle de Jour* (1967) en la que el personaje encarnado por Michel Piccoli tira lodo en la cara y el cuerpo, significativamente vestido de blanco, de la protagonista actuada por Catherine Deneuve (burguesa nínfomana que, por otra parte, dedica sus tardes a regalarse como prostituta), ésta, humillada pero satisfecha (ojos cerrados y boca abierta en una media sonrisa de placer), siendo amarrada a un poste de un puente a la orilla del mar (otro símbolo materno, de ofrenda sexual, de flujo vaginal, de posesión y vaivén).

12. La descomposición de lo femenino (que sigue siendo el tema de la escultura de Dalí en Marbella titulada *Gala asomada a la ventana*), y más aún de la mujer a la que se quiere no era desconocido de Gala como modelo, ya que el retrato que de ella produce Max Ernst en 1924 (*Gala Éluard*), claro está, dentro de la dialéctica propia de los celos entre el amante o pretendiente y el esposo, muestra un retrato que se va enrollando sobre sí mismo.
13. El poder sobre la mujer pasa por su objetualización, lo vemos en la foto donde Georgette descansando tiene la cabeza contra la pipa, símbolo de Magritte, de y en su obra. En esta foto, la sumisión de Georgette al pintor pasa tanto porque lleva encima de la cabeza la pipa, como Gala el brazo armado de Dalí en la foto ya evocada, como por el hecho de que el collar de Georgette está en el piso, tirado al lado suyo, imagen inversa de los brazaletes-serpientes de Gala ahorcando a Dalí en otra foto también evocada.
14. Porotrolado, la voluntad de tomar poder sobre la mujer tiene también otra consecuencia: no sólo su representación "abstractizada", como en Duchamp o Picabia, sino su elevación al tamaño de estatua (la Venus-gavetas de Dalí no deja de ser un a diosa griega, igual que lo son las representaciones iconográficamente virginales - sentada sin que sus pies toquen el

suelo - de Gala en *Leda atómica* o en *La vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins* André Breton, Paul Eluard et le peintre, 1926, de Ernst).

15. Más allá de la referencia mitológica, hay también, en estas construcciones de descomposición y apropiación de lo femenino ecos de otras corrientes vanguardistas, pensamos por ejemplo ante *Gala asomada a la ventana* o el pesado desplazamiento del cuerpo de *Construcción suave con judías cocidas (Premonición de la Guerra Civil)* (1936), variación de la *Venus-gavetas* (de hecho, también es una mujer), al *Desnudo bajando la escalera* (1912) de Duchamp, o a *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913) de Boccioni.
16. La cualidad de símbolo de la mujer se da cuando se nos aparece en un pedestal, como en la foto de Gala con Dalí - igual en ideología a la de Dalí arrodillado ante la *Venus-gavetas* -, o en Simone Breton fotografiado por Man Ray en la cama con una escultura africana sobre el vientre (modernización referencial y fotográfica de *La pesadilla* de Füssli). Así la mujer y su cuerpo (el vientre, parte central en la *Venus-gavetas* como en la foto citada de Simone por Man Ray) son, para los surrealistas, objetos antiguos, relacionados con lo primitivo y lo mitológico. La misma máscara de esgrima de Gala en la foto igualmente citada es la versión actual de la máscara africana, al igual que la espada ostentada por Dalí encima de la cabeza de su esposa es "*el gusano que marca el centro de la circunferencia*" del verso de Desnos o del ruiseñor sobre el dedo apuntando a la flor en el pecho de Huidobro.
17. Es asimismo en *El ángelus de Gala* (1935) de Dalí que la figura femenina se profundiza en un ámbito religioso (el ángelus), referido pictóricamente (al cuadro de Millet, reproducido en el

fondo, colgando de la pared), y desmultiplicada su presencia (mirándose a sí misma, como en un espejo, a la vez que este frente a frente reproduce la postura de los personajes del cuadro del que se inspira la obra). La misma preposición, remitiendo a la posesión, induce que el ángelus, tradicionalmente dedicado a la Virgen (*AngelusDomininuntiavitMariæ*), lo es aquí a Gala.

18. El hecho de que pasarán las mujeres, más que nunca, en la vida de estos artistas, y que, a su vez, ellas papalotearán del uno al otro, como fue el caso de Gala o Simone, parece revelar también su rol de musa, de inspiradora, más que de productora a parte igual con ellos. Tal vez por eso, antes de abrir su galería donde sólo exponía pintores surrealistas, Simone tuvo un momento de desapego hacia esta corriente.
19. Es, al revés, la influencia de Gala sobre los artistas que Breton llegó a calificar de destructiva, en particular en lo que respecta a Dalí y su relación con el surrealismo (ver Estrella de Diego, *Querida Gala: las vidas ocultas de Gala Dalí*, Madrid, Espasa, 2003).
20. Es cierto que, al igual que Simone con Breton y Max Morise en 1927 o Elise Breton (Elisa Bindhoff Enet) con su esposo y Benjamin Péret en 1949, Gala participó en 1928 y 1934 en la elaboración de una serie de *cadavres exquis* en colaboración con Breton, Dalí, y Valentine Hugo.
21. Pero siempre, en estas acciones, las esposas siguen a los maridos, dicho de otra forma, los *cadavres exquis* de la franco-peruana Simone o de la chilena Elise datan de sus respectivos casamientos (en 1921 y 1943) con Breton, igual pasa con Gala, impulsada por Dalí. Razón por la que, idénticamente, son los surrealistas que fotografían y pintan numerosos retratos de sus mujeres-musas.

22. En estas obras, podemos observar la permanencia de los mismos símbolos: la oposición aire-agua, los pájaros enjaulados, los trenes entrando en estaciones, los continentes (vasos o jarrones) como puntos de nacimiento de la figura humana, los alambiques, la conformación bipolar de las figuras (aire-agua, trompeta de orificio abierto-flauta de orificio puntiagudo, insistencia en las partes abiertas de los brazos, pies o alas) como elemento de dualidad (femenino-masculino).
23. El tema del trio amoroso, presente en *Un perro andaluz*, que ahí evoca las dualidades interior del ser respecto de la sexualidad, representado por el cuerpo añorado de la mujer, y las prohibiciones, representados por los sacerdotes y el buey muerto en el piano (piano con cola que sostiene el ser muerto de un animal privado de su virilidad), se expresa también en la película de 15 minutos por la mano del varón llevando las estigmas por hormigas que la hacen desangrar y la otra mano cortada a media calle. El toque es prohibido.
24. El cuerpo descompuesto de la mujer de *La evidencia eterna* (1930) de Magritte, retomado como motivo de *La representación* (1937) evoca de nuevo la imagen del Pígmaloón ante su modelo. Al igual que la pipa en la cabeza de Georgette ilustraba lo mismo, ya que la propia pipa es la paradigmática heroína tanto de *La traición de las imágenes* (1929) como del fálico autorretrato *La lámpara filosófica* (1936) que juega sobre lo flojo-duro (remitiéndonos también al busto de mujer con *baguette* en la cabeza, otro símbolo de posesión fálico como la espada de Dalí o la pipa de Magritte encima de las cabezas respectivas de sus esposas), y no puede sino verse como otra versión de *El enigma de Guillermo Tell* (c.1933) de Dalí, cuya temática implícita es clara desde la misma aventura de la manzana (de Tell como de

Adán): lo que se puede alcanzar. El mismo concepto de “*enigma*” devolviéndonos al centro de la tensión freudiana del surrealismo y sus producciones: a Edipo y la esfinge.

25. Esta misma complejidad de la convivencia, que será, en filosofía, al centro de *A puerta cerrada* (1944) de Sartre, es la que surge en dos producciones paralelas, alrededor de Gala, entre, por una parte, Éluard el poeta, con *Répétitions* (18 mars 1922), que será más tarde integrado a su poemario *Capitale de la douleur* (1926), acerca de la relación de su esposa con Ernst, descrita desde el primer poema titulado: “*Max Ernst*”: “*Dans un coin l'inceste agile/ Tourneautour de la virginité d'une petite robe/ Dans un coin le ciel délivré/ Aux épinés de l'oragelaisse des boules blanches./ Dans un coin plus clair de tous les yeux/ On attend des poissons d'angoisse./...*”, y, por otra parte, Ernst, el artista, ilustrador de *Répétitions*, y autor, el mismo año, de su pintura *OEdipus Rex*.
26. En el mismo mes de marzo, Éluard y Gala se juntan con Ernst y su esposa en Colonia, donde Gala, sin separarse de Éluard, se aficha con Ernst ante todos, provocando así la anulación del “*Congreso internacional para la determinación de las directivas y la defensa del espíritu moderno*” que, conforme lo había anunciado Breton el 3 de enero, se debía dar en esta fecha de marzo (v. Paul Éluard, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, “*Bibliothèque de la Pléiade*”, 1968, “*Chronologie*”, p. LXII; André Breton, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, “*Bibliothèque de la Pléiade*”, 1988-2008, 4 t., T. 1 “*Chronologie*”, pp. XLIV et LXIII; Pierre Daix, *La Vie quotidienne des surréalistes (1917-1932)*, París, Hachette, 1993, pp. 142-147).
27. *OEdipus Rex* presenta una mano, saliendo de una ventana y sosteniendo una nuez, que abre con una cierra de mano que está

clavada entre el pulgar y el índice, y, en una mesa al lado de la pared, pero en el segundo plano respecto del espectador, dos cabezas de pájaros, una pareciendo hembra por las pestañas, y otra, más grande - por lo que podría interpretarse como macho -, con cuernos espichados en el cráneo y sosteniendo como si fuera un títere por un hilo que va hacia el cielo.

28. Werner Spies (*Max Ernst, les collages: inventaire et contradictions*, París, Gallimard, 1984) recuerda que la imagen de la nuez ilustra un truco de magia, basado en un “*Experimento sobre elasticidad, hecho con una nuez*”, publicado en un número de la revista *La Nature* de 1898, en el cual se presiona entre el pulgar y el medio la nuez para que se abra, mientras el índice se pone encima de la punta de la semilla, y así, quitando la presión, que, vuelta a su forma inicial la nuez y prensando su punta la piel del índice, parezca la semilla flotar en el aire.
29. Al fomentarse el encuentro de las dos parejas en el contexto del Congreso ideado por Breton en Colonia, no es imposible pensar que el título de *Edipo Rey*, inspirado de Sófocles, sea una irónica alusión tanto al edípico tema de la sexualidad en sí dentro de las tesis freudianas, como al origen de la caída y el destierro de *Edipo en Colono*, segunda parte de la trilogía de Sófocles. Puede, asimismo, en este sentido ser un símbolo de Cupido la flecha en la nuez.
30. Al agregar elementos inverosímiles e inútiles que cortan la nuez dañando el dedo, Ernst ilustra tanto el final del experimento, en el que la punta de la nuez deja prensado el índice de la mano, como, por una retroacción de lo concreto, material y objetual (que son la nuez y todo el experimento físico y el truco mágico posterior) a lo simbólico y emocional (la relación de pareja), el malestar provocado por una situación innecesaria y complicada.

31. Spies recuerda que el pájaro y la mano en la ventana, sacando objetos puntiagudos, son elementos de un collage de Ernst para el poema “*La invención*” de *Répétitions*. En *Une semaine de bonté ou Les Sept Éléments Capitaux* (1934, 182 collages divididos en cinco volúmenes), donde se desmultiplican las imágenes de acoso, rapto, relación macho-hembra (bajo la forma iconográfica de gallo-gallina), reaparece la imagen del ave, aquí pretendiente nocturno, que intenta sacar de su cárcel por la ventana a una doncella. Se ha aducido que hay elementos de *OEdipus Rex* como los personajes en la ventana que podrían venir de *El milagro de la hostia* de Paolo Uccello (1465-1469, seis imágenes para la predela de un retablo para la Cofradía del Corpus Domini de Urbino), y que la figura del ave con cuernos podría asemejarse a la pintura *Evening* de la serie de los *Four Times of the Day* (1736, la serie de grabados fue publicada en 1738) de Hogarth (<http://ap.over-blog.org.over-blog.org/article-21240708.html>). De hecho, esta serie, empezando por la imagen de una puritana yendo a misa mientras otros están ocupados a los juegos del amor (*Morning*), continuando con la de las representaciones de las insinuaciones de coqueteo en los grupos hugonotes (*Noon*), sigue con la representación de una pareja, cuyo esposo, por la perspectiva, parece tener cuernos de buey, referencia tal vez a una progresión desde la infidelidad del coqueteo, similar a la posterior serie del *Marriage à-la-mode* (1743-1745), del mismo Hogarth. Tal vez la última escena (*Night*) de la presente serie, donde lo que parece ser la misma pareja busca albergue en la calle, mientras, siempre por el juego de perspectiva, parece caerle en la cabeza del esposo un balde de inmundicias, y que al parecer se relaciona con las celebraciones de la Restauración monárquica de 1660, puede ser una alusión,

por los contradictorios alborotos callejeros, a la flojera de Richard, hijo de Oliver Cromwell, causante de dicha Restauración. Hallamos en el primer grabado de otra serie de Hogarth (*The Four Stages of Cruelty*, 1751) la imagen de niños ocupados a pincharles los ojos a unos pájaros, mientras otros maltratan a perros y gatos.

32. En cuanto al *Milagro de la hostia*, Breton refiere a ella, dentro de una evocación del abandono y la divinización de la mujer en *Nadja* (1928): *“Ella podría telefonarle ahora mismo, a ése o a otro, pero no se decide - a hacerlo. Es demasiado cierto que el dinero huye de ella. Le pregunto qué cantidad necesita. Quinientos francos. Como no los llevo encima, me ofrezco a dárselos mañana. Toda la inquietud de Nadja se desvanece. Gozo una vez más de esa mezcla adorable de ligereza y fervor. Con respeto beso sus hermosísimos dientes, y entonces, lentamente, gravemente, la segunda vez en un tono más alto que la primera: “La comunión se realiza en silencio.” Es, me explica, que este beso la deja bajo la impresión de algo sagrado en que sus dientes “reemplazaban a la hostia”./ 8 de octubre Al despertar, abro una carta de Aragón, llegada de Italia, en la que incluye la reproducción fotográfica del detalle central de tan cuadro cíclico de Uccello que no conocía. El título del cuadro es: La profanación de la hostia (No lo vi reproducido completo sino hasta algunos meses después. Me pareció grávido de intenciones ocultas y, en definitiva, de una interpretación muy delicada.) Hacia el atardecer de un día que ha transcurrido sin otro incidente, me dirijo al bar de costumbre (la Nouvelle France), donde espero inútilmente a Nadja. Temo más que nunca su desaparición. Mi único recurso es tratar de descubrir dónde vive, no lejos del Teatro de las Artes. Lo logro fácilmente, en el tercer hotel donde*

pregunto, el Hotel del Teatro de la calle de Cliéroy. Como ella no está, le dejo una carta en la que pido que me informe sobre la manera de hacerle llegar lo que le he prometido.”

33. Es común en Magritte asociar el hombre con el ángel (v. la versión crítica de los estigmas en *Un perro andaluz*) o el águila (v. *El presente*, 1939, *Mal du pays*, 1940, o *Les Enfants Trouvés - Pierreries*, 1968) y la mujer con la paloma (v. el cuadro *Georgette* de 1937 o la foto de Georgette *Le rendez-vous* con los brazos cruzados soltando dos palomas), al mismo tiempo que Dalí nos ofrece un *Retrato de Gala* con orejas de gato (que no es sin recordar a los cuernos de Moisés o a lo seductor y sensual de la mujer-gato, como Catwoman o la nueva imagen del 2013 de la cantante Paty Cantú con un retenedor de pelo con orejas de gato en homenaje a Lupita DAlessio, cuyo apodo es “*La Leona Dormida*”).
34. Son idénticas las imágenes de brazos entrecruzados, y los elementos de ojo zurcido y pistola en la portada de *Répétitions* por Ernst o en su ilustración de 1922 de *Les malheurs des immortels*, asemejándose a los que encontramos en *Un perro andaluz* o *OEdipus Rex*.
35. Los cuernos del ave en la estructura de un cuarto visto como abriéndose en *OEdipus Rex*, y combinado con la mano deteniendo la nuez detrás de la pareja de pájaros, si la acercamos a la recurrencia de los volátiles enjaulados en el surrealismo (lo vemos en los *cadavres exquis*), y a la situación personal de Gala entre sus dos amores, podrían bien ser los de Éluard ante Ernst, mientras la mano del Destinoedípico del hombre (los cuernos sostenidos por el hilo que baja del cielo, a la vez que la compleja maraña de objetos, parecidos a una escopeta inacabada, una sierra, etc., empostadas en la nuez y los dedos de la mano, son

otros tantos símbolos de lo prohibitivo del amor, como lo tenemos, exactamente relacionados - el estigma, la mano cortada - en *Un perro andaluz*).

36. El recurso del uso del objeto aislado en el surrealismo, en cuanto motivo recortado del tema, nos hace tomar mayor atención a la reaparición en las obras surrealistas de elementos evocadores de obras clásicas (como el libro con ilustración de Vermeer leído por la heroína de *Un perro andaluz* cuando lo deja caer de un golpe, sospechando la llegada del hombre).
37. El papel objetual de la mujer, su lugar central, como musa deseada, sus transformaciones simbólicas (pecho-bola de nieve-velo llevado por el viento, como lo encontramos en una de las fuentes de *OEdipus Rex* según Spies, el grabado de Max Klinger titulado: *Un gant (l'enlèvement)*, 1881) y las del hombre (dedos-falos-estrella de mar), son, con la ambivalencia del varón: frágil (el coqueto que se transforma en estrella de mar) a la vez que fuerte (el capitán de barco cuyos hombres se comen los peces encerrados en la panza de los tiburones), muy evocadoramente puestos en escenas en el texto de Simone Breton para *La Révolutionsurréaliste* (No 1, diciembre 1924): "*Ceci se passait au printemps dans un jardin où les habituels vers luisants étaient remplacés par des perles noires dont la vertu est de n'émettre qu'un seul rayon lumineux lequel brûle le point où il tombe.*
«*Vous désirez que mon sein soit une boule de neige, disait la jeune fille. Fort bien, j'y consens. Mais que ferez-vous pour moi en échange?*
-*Émettez un vœu! Ma divine, et qu'il soit en mon pouvoir de le réaliser!*
-*Je souhaite que pendant sept jours vous ayez autant de sexes que de doigts à votre main droite.*»

Or le jeune homme fut immédiatement changé en une étoile de mer. La jeune fille se pencha vers lui avec un sourire satisfait.

«Que vais-je faire? Pensa-t-elle. Je ne savai spas que c'était si facile de se débarrasser d'un galant trop hardi. Les arbres me restent avec leur étreinte majestueuse.»

Elle avait compté sans la mer qui, furieuse de voir un de ses enfants injurié par une terrienne, envahit sourdement la lande pour le reprendre et le venger. La jeune fille ne fut plus bientôt qu'un voile transparent étendu sur les flots calmés, et dont la coquetterie était trégie par le vent, les mouvements par les caprices des vagues.

C'est alors qu'intervient un élément que le romanesque le plus étrange ne suffit pas à justifier. Une mouette s'empara du voile et alla le porter dans la cabine secrète d'un capitaine de navire. Celui-ci était un homme austère et passionné dont les deux occupations favorites étaient l'une de pratiquer sur les joues de ses hommes une inflation dénommée par lui hystérico-printanière, l'autre d'apprivoiser par des poèmes faits exprès pour eux les poissons qui, mangés par eux, se trouvaient enfermés dans le ventre des requins.”

38. En este sentido, es más paradigmático aún el caso de Elsa Triolet, autora de numerosas novelas, pero recordada por ser la musa de Aragon, por *Les Yeux d'Elsa*, y por su puesta en música por Jean Ferrat.
39. Elsa quien dedicó a Louis, en la lápida de su tumba común, en su propiedad del Moulin de Villeneuve (Saint-Arnoult-en-Yvelines): *“Quand côte à côte nous serons enfin des gisants, l'alliance de nos livres nous unira pour le meilleur et pour le pire, dans cet avenir qui était notre rêve et notre souci majeur à toi et à moi. La mort aidant, on aurait peut-être essayé, et réussi à*

nousséparer plus sûrement que la guerre de notre vivant, les morts sont sans défense. Alors nos livres croisés viendront, noir sur blanc la main dans la main s'opposer à ce qu'on nous arrache l'un à l'autre. ELSA"

40. Notaremos que los símbolos asociados a la mujer se repiten de Daumale ("*la boule, le feu, l'astre de la gorge*", con un sentido significado aquí de dualidad de género, por la asociación entre las imágenes de bola y garganta, es decir de la manzana de Adán), al texto citado de Simone ("*que mon sein soit une boule de neige*").
41. De lo mismo, varios elementos que hemos notado: la virginidad santa de la mujer (contraparte de su carácter objetual, como en *Boxing Helena*, 1993, de Jennifer Lynch), su asociación con los pájaros y con el agua y el mar (como en Huidobro), su carácter exótico (con la evocación aquí del Perú - acordémosnos que Simone era franco-peruana, Elise Bindhoff Enet, segunda esposa de Breton, chilena, y Elena Ivanovna Diakonova, mejor conocida como Gala Élouard Dalí, rusa -) son los que definen la Elsa de Aragon en el poema "*Les yeux d'Elsa*", paradigmático y epónimo del poemario de 1941-1942 (poemario de 21 poemas que, por ende, reproduce la estructura de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de 1924 de Neruda): "*À l'ombre des oiseaux c'est l'océan troublé.../... Mère des Sept douleurs ô lumière mouillée.../... Le manteau de Marie accroché dans la crèche*". Marial también es el "*Cantique à Elsa*" del mismo poemario, que nos devuelve a lo que decíamos de la apropiación del Ángelus por Gala en Dalí. De lo mismo, "*Elsa au miroir*", escenificando la relación medieval entre la mujer y el espejo, retoma una visualidad de lo femenino como espejo y pigmalión de la fémina que reproduce la estructura claramente evocada tanto en *El ángelus de Gala* como en los cuadros de Magritte.

42. Recordemos que el exotismo es un principio fundacional de la vanguardia, en particular de la Escuela de París, por dos razones, que sin duda permiten entender la cualidad mayor acordada a las mujeres de otros mundos, al mismo tiempo que relacionan (como en Nicaragua, v. nuestra introducción a nuestra *Anthologie Magna*, 2004, de Alfonso Cortés) la vanguardia con el modernismo finesecular: primero, los mismos componentes de la vanguardia artística y literaria de la llamada Escuela de París eran todos extranjeros, segundo el recurso que por ellos (en particular el grupo cubista con Picasso y Braque) se buscó fue el del arte africano (no occidental) como elemento primitivo, primario, de derivación y sinceridad bidimensional, sin *trompe-l'oeil*. Así, tanto a nivel vivencial como ideológico, el exotismo fue también el sustento de las relaciones amorosas de este amplio grupo de movimientos, una vez más, en particular en el caso central francés.
43. Encontramos en "*Les mains d'Elsa*" una posible explicación, por comparación de contexto, de los dedos, recurrentes, en Ernst, y que aparecen en el cuadro *OEdipus Rex*. Aragon escribe en los dos últimos cuartetos:

*"Sauras-tu jamais ce que les doigts pensent
D'une proie entre eux un instant tenue
Sauras-tu jamais ce que leur silence
Un éclair aura connu d'inconnu*

*Donne-moi tes mains que mon coeur s'y forme
S'y taise le monde au moins un moment
Donne-moi tes mains que mon âme y dorme
Que mon âme y dorme éternellement."*

44. *La vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins* André Breton, Paul Eluard et le peintre asocia las figuras de tres personajes ante la Virgen: como en *OEdipus Rex*, aunque de forma invertida, se asoman desde una ventana, aquí los tres varones (como los viejos ante Suzana, o, más específicamente, como ocurre de los protagonistas en *El milagro de la hostía*). La Virgen castigadora puede fácilmente referenciarse y ser identificada con Gala. De hecho, el corte de la cara y la nariz son muy similares al retrato que de ella pintó Dalí, sentada con el pecho desnudo y mirando al espectador, titulado *Galarina* (1944) o de la fotografía contemporánea de ella en *close-up* y de *trois-quart*.
45. Los tres personajes varones son fáciles de entender: el esposo, el amante, y el líder del grupo, a la vez contraparte de Gala en cuanto figura a la que querían corresponderse los dos otros varones (como querían poseer a la mujer), y a la vez juez de los dos otros y otro enamorado de la musa compleja. Los tres ven cómo ella castiga al niño Dios (es decir, en cuanto Dios, figura de ellos, todopoderosos ante ella como virgen que se quiere poseer, a pesar de la institución del matrimonio, y, en cuanto niño, tomados en la relación edípica hombre-mujer hijo-madre referida explícitamente por el título de *OEdipus Rex*).
46. Al asistir los tres varones a un espectáculo prohibido (no tanto el castigo en sí, sino el castigo, impropio y *décalé* del niño Dios, no de cualquier infante), provocan que se abra el espacio arquitectónico del cuadro, las paredes abriéndose, aquí hacia dentro, como lo hacen hacia fuera en *OEdipus Rex*, lo que es otro *point en commun* entre los dos cuadros.

47. En *OEdipus Rex*, hay tres personajes: los dos pájaros y el, invisible, de los dedos. Aquí, hay cinco, pero que realmente se reducen, para nosotros, a los tres mismos: Breton no es sino un espectador neutro aquí, el ojo de Dios, y el niño el símbolo de la libido del pintor (lo que definimos como lo prohibitivo del castigo, no entonces como pecado previo castigado por la madre, como en el cuadro, sino como intención de pecado - el "incesto" del poema de Éluard, en realidad el adulterio - que merecería castigo, conforme la inversión de los términos del sueño planteados por Freud en su *Interpretación de los sueños*).
48. Referido al presente cuadro, debemos prestar más atención al concepto de incesto que abre el poemario de Éluard sobre el *ménage à trois* con su esposa y amigo. La amistad definiéndose como hermandad. Por lo que, tanto en el poema "Max Ernst" como en el cuadro *La vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins André Breton, Paul Eluard et le peintre*, o en el título *OEdipus Rex*, hay una tensión referida a la relación sexual prohibida por cercanía sentimental entre los protagonistas del triángulo amoroso.
49. Como para Séverine, heroína de *Belle de Jour*, en *La vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins André Breton, Paul Eluard et le peintre*, el castigo es el dulce sufrimiento de la intención sexual prohibida. Casualmente, en *Belle de Jour* como en el trío Éluard-Gala-Ernst, para Séverine hacia el amigo de su esposo, amigo llamado Henri Husson, cuyo apellido remite, irónicamente, y en referencia también al hecho de que él se rehusa a ella (de ahí la virginalidad del vestido blanco magullado por el lodo que él le tira en el sueño placentero de ella), al famoso cuento de Maupassant: *Le rosier de Madame Husson* (1887, epónimo del libro de 1888).

