

EL FANTASMA NECESARIO

**SOBRE 1924. OTROS SURREALISMOS – FUNDACIÓN MAPFRE –
6 DE FEBRERO A 11 DE MAYO DE 2025***

Luciana Del Gizzo

Universitat Pompeu Fabra

Mientras pugnaba por hacerme un lugar para ver “Le dimanche” de Óscar Domínguez en la muestra *1924. Otros surrealismos*, que se encuentra abierta al público actualmente en la Sala Recoletos de la Fundación Mapfre en Madrid, escuché sin querer un breve intercambio de la pareja que, entre otros muchos visitantes, me impedía acercarme al cuadro. “Ese espejo no está reflejando el caballo. Hay algo que está mal, como que lo parte a la mitad”, dijo la mujer. “Es que esto no tiene lógica”, respondió su compañero. La escena me recordó otra que había presenciado dos años atrás mientras visitaba el Museo Reina Sofía, que incluye una buena colección de obras surrealistas. En una sala se exhibía “La edad de oro” de Luis Buñuel. Entre el público había dos chicas italianas de catorce o quince años que se desternillaban de risa frente a ciertas escenas entre toscas y levemente voluptuosas. Sus padres, incómodos, trataban de acallarlas y de persuadirlas para abandonar la sala.

Ambas situaciones me provocaron la siguiente contradicción: por un lado, cierta simpatía despertó en mí la idea de que el surrealismo continúe interpelando del mismo modo en que lo hacía cien años atrás, generando la pregunta por la lógica, por el carácter representativo de las imágenes y la vigencia de esa representación en un mundo que pasó desde entonces por un sinfín de formas de cuestionarla; por otro se me hizo patente la pregunta acerca de qué nos dice hoy el surrealismo, si en verdad persiste en manifestar lo mismo y, en ese caso, qué significa en este nuevo contexto. Es decir, si todavía impugna la lógica racional, si todavía escandaliza la moral burguesa, ¿eso significa lo mismo en un contexto diverso como el actual? ¿O por el contrario, su valor es sólo histórico? La afluencia de público y su reacción descartan esto último.

La exposición, que se puede visitar hasta el 11 de mayo, nos coloca ante esos interrogantes a especialistas y profanos, básicamente, porque el dispositivo provocador de las obras expuestas sigue funcionando, más cuando es posible apreciarlas en conjunto. Pero como decía, el punto no es sólo ese, sino también cómo se interpreta esa provocación hoy. Parte de las obras reunidas por la curadora Estrella de Diego en Madrid forman parte de una exhibición colaborativa entre el Museo Real de Bellas Artes de Bélgica, el Centro Pompidou de París, el Hamburger Kunsthalle, el Philadelphia Museum of Art y la Fundación Mapfre. Sobre una base común de producciones surrealistas, en cada centro, la muestra adoptó diferentes enfoques y títulos, así como incorporó obras propias o locales. De esta manera, mientras en el Centro Pompidou se llamó simplemente “Surréalisme” y comenzaba con una referencia directa al contexto bélico del movimiento (cf. la reseña de Mariano Sverdloff en este mismo número), en la Fundación Mapfre de

* DOI : 10.31009/forma.2025.forma.i20.07

Diego se propuso poner el foco en una suerte de zona alternativa o no canónica del surrealismo, es decir, aquellos exponentes que no formaron parte del núcleo central del grupo francés, sino que, más cerca o más lejos del eje parisino, produjeron bajo la égida de sus ideas.

Así, en esta muestra tienen un peso similar tanto Salvador Dalí como Remedios Varo, tanto André Breton como Óscar Domínguez, tanto René Magritte como Maruja Mallo; pero también José Alemany, Maud Bonneaud, Nicolás de Lekuona, María Martins, Joan Massanet, Ángel Planells, Delhy Tejero, Amparo Segarra. Y no se queda en los españoles: Leonora Carrington entre el Reino Unido y México; Dorothea Tanning, Kay Sage y Helen Lundeberg de Estados Unidos; Jane Graverol de Bélgica; Unica Zürn y Richard Oelze de Alemania; Juan Batlle Planas, Horacio Coppola, Raquel Forner, Leonor Fini y Grete Stern de Argentina; la lista de nombres y nacionalidades podría seguir. Esto hace que la exposición resalte por la multiplicidad de artistas, entre quienes sobresale particularmente la cantidad de mujeres, y por la diversidad de latitudes; más aún, se destaca por la amplitud temporal, ya que supera por varias décadas, como el mismo movimiento, la barrera de los años veinte en que algunos críticos y teóricos intentan encasillar a las vanguardias.

Todo esto documenta un surrealismo proliferante que, visto con la vara de la excepcionalidad del siglo XX puede pensarse como el original y sus epígonos —y entonces distinguiríamos entre surrealistas y surrealizantes, como a veces se hace—, pero que hoy nos revela la potencia de sus ideas, el alcance y la difusión de su poética en espacio y tiempo y, sobre todo, la capacidad para captar las urgencias del siglo pasado, es decir, aquello que requería ser expuesto, pensado o gritado con apremio. Porque lo que el surrealismo vocifera, y a veces incluso brama, en la mayor parte de estas obras es la violencia desatada en cuerpos que estallan y se articulan de formas aberrantes, o se desmiembran en partes sangrantes, o abren su piel para mostrar interiores abyectos o alienados, o simplemente miran al espectador con ojos suplicantes de terror, en paisajes metafísicos que, a pesar de su quietud —o tal vez a causa de ella— turban más de la cuenta.

Es que, más que el sueño o la locura, que solemos repetir livianamente como los temas frecuentes de esta poética, es la violencia espasmódica del siglo XX la que aúlla en sus obras. Me refiero a la crueldad de las guerras, pero también la de los holocaustos, los totalitarismos y las hambrunas, la de las injusticias y las persecuciones políticas, religiosas y económicas, la de los sometimientos del poder público o doméstico, la de las ideologías de cualquier tendencia que se pretenden hegemónicas y para eso ahogan el disenso. El cuerpo transido por estas amenazas, tantas veces consumadas, se muestra de manera obscena sobre geografías arrasadas o sobre espacios poblados de elementos siniestros o lúgubrementes despojados. Porque el surrealismo sueña en sus imágenes, sí, pero cuando lo hace casi siempre son pesadillas.

Es conocido que cuadros como “Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la Guerra Civil)” (1936), de Dalí, o el “Guernica” (1937) de Picasso ejemplifican esto. Pero también es posible leer en esta línea “Máquina de coser electrosexual” (1934), de Domínguez, que expone un cuerpo de mujer desnudo, tumbado boca abajo, sin brazos y con la cabeza cubierta por un lienzo, que está siendo fagocitada por una planta carnívora desde los pies; sobre su espalda cae la sangre de un toro muerto sobre cuyo cuerpo exangüe se divisa en segundo plano una máquina atrapa peluches. El desmembramiento del cuerpo femenino, la animalización y mecanización del acto sexual, combinados con la simbología de la mercancía barata y la presencia de la sangre habla de vínculos humanos desnaturalizados por la enajenación y la crueldad. En otra línea, un

cuadro como “Le doublé secret” (1927), de Magritte, expone la dualidad de una personalidad aparentemente apacible, que revela un interior siniestro: aunque el análisis canónico de esta obra señala que dentro de esa cabeza hay cascabeles, relacionados a la tradición carnavalesca, lo que se nos muestra es oscuridad y nudos interconectados que, relacionados con el título, exponen el secreto perverso de la dualidad, o bien el terror de dos perversiones.

Las geografías metafísicas que construyen algunas obras, producen más que extrañamiento, desasosiego. “A las cuatro, en verano, la esperanza” (1929), de Yves Tanguy, parece mostrar un fondo marino, pero al mirarlo con más detenimiento no es tal y entonces lo habitual se vuelve extraño; más aún, cuando en ese espacio conocido-desconocido el título del lienzo deposita una promesa. La propuesta de Joan Massanet en “Paisatge. La Costa Brava” (1930-1934) es más drástica: sobre un fondo que exhibe un paisaje terrestre o marino –el color de la superficie y los reflejos sobre ella no permiten especificarlo–, coloca en primer plano un conjunto que podría asimilarse con los vestigios del tronco de un árbol, la huella desdibujada de un rostro, un hueso, líquido chorreante; a su lado, una especie de barca en proceso de derretimiento. El paisaje de playa se convierte entonces en un recuerdo en proceso de borramiento, en una memoria en descomposición que, aunque no expone violencia, evoca lo perdido, lo que no puede ya volver.

“Ofrenda” (1938), de Raquel Forner, también trae la añoranza de un mundo acabado: los únicos vestigios de vida están representados por un hilo de sangre que cuelga de la cabeza caída de una estatua y un ramo de flores cortadas, en clara referencia a un universo estallado, a una civilización desintegrada, de la que sólo quedan las ruinas de un reciente pasado de esplendor. Un cuadro como “Sueño y presentimiento” (1947), de María Izquierdo, en el que una mujer saca por la ventana su propia cabeza mutilada, cuyas lágrimas riegan una maceta en forma de ataúd con una cruz, al tiempo que una serie de cuerpos seccionados se alejan hacia un espacio desconocido, denota una violencia íntima, igualmente perturbadora y agobiante. En un modo de representación diferente, pero en el mismo sentido, los fotomontajes de Grete Stern, que realizó para ilustrar la sección “El psicoanálisis la ayudará” de la revista *Idilio* entre 1948 y 1951, donde Gino Germani respondía inquietudes de las lectoras, construyen imágenes que exponen los terrores de las mujeres en su propia cotidianidad doméstica.

Cuando el surrealismo se decide más claramente por la figuración mimética, sus representaciones son igual de inquietantes. No hace falta sangre ni cuerpos desmembrados para exponer animalizaciones que, como un espejo deformante, resaltan la aberración de nuestras conductas habituales. Eso es lo que expone “Pareja de pájaros antropomorfos” (1944), de Suzanne van Damme, cuya apariencia humana refleja la actitud naturalizada del espectador paseando por el museo, conducta burguesa que tal vez oculta otras reveladas por el contacto con la obra. A esta figuración inquietante pertenece también “Cumpleaños, 1942” (1942), de Dorothea Tanning, la obra que se muestra en la portada del catálogo. El autorretrato representa a la pintora de pie, con los senos descubiertos, una falda de género y ramaje enervante; a su espalda, se abre una puerta que muestra la apertura de otras puertas de habitaciones hacia el infinito y, a sus pies, una suerte de murciélago peludo con alas emplumadas. La combinación de ese entorno y la mirada de la protagonista entre turbada y reflexiva, en lugar de remitir a la fiesta que supondría un aniversario, denota la inquietud de una angustia disimulada.

Acaso sea la obra de Remedios Varo la única que da un respiro, que permite elevar la mirada hacia un lugar donde la magia construye un refugio. Ya sea con una mujer que lleva su cara y que muele estrellas por la noche para alimentar a una luna personal en

“Papilla estelar” (1958) o en “Catedral vegetal” (1957) donde, a pesar de que exhibe un bosque interminable de árboles abovedados, el carro ornamentado propulsado a vela que traslada a una chica que se asoma por la ventana genera una sensación de refugio en una Edad Media figurada, más solícita con las mujeres. De igual manera, “Ícono” (1945) presenta una torre de un castillo medieval en pleno vuelo, con la puerta abierta, donde la princesa, que no se deja ver, puede entrar y salir a capricho, o salir volando por el mundo en su pequeña fortaleza. Significativamente, ese cuadro está colocado en un retablo, quizá con el objetivo de venerar la libertad del viaje hacia las estrellas de un sueño sin pesadillas.

Es cierto que algunas obras como las de Varo dispensan de la violencia. También lo hace la que abre la muestra: “Armario surrealista” (1941), de Marcel Jean, que representa fielmente un ropero de madera, cuyas puertas abiertas dejan ver un cielo celeste, con algunas nubes, como una apertura a la esperanza. Este comienzo deliberado de la exposición, significativamente diferente a la apuesta bélica del Centro Pompidou, marca la intención de señalar una salida frente a tanta turbación. Sin embargo, en la mayor parte de las obras expuestas es común la atmósfera extrañada o la mirada escrutante hacia el espectador, o espacios arrasados que espetan desasosiego. En todos los casos, interpelan en cuanto a un abismo representado, donde los deseos y los sueños parecen caer en un vacío, el mismo que deja el frenesí de la violencia una vez acabada.

El surrealismo es entonces hoy un álbum de fotografías familiar viejo, pero al revés. En lugar de evocarnos la felicidad pasada, los momentos compartidos, los abrazos recibidos, nos enrostra el abismo que como humanidad descubrimos en el siglo XX. Nuestras violencias y también nuestros deseos frustrados y nuestras perversiones agazapadas o desatadas y nuestros traumas descubiertos y todo nuestro odio negado bajo la alfombra de la corrección política. El surrealismo es un muerto vivo, como lo advirtió Cortázar en 1949, pero ahora vuelve cien años después para recordarnos lo que ocurre cuando nos encerramos en nacionalismos absurdos; cuando no abrazamos a nuestro diferente de manera sincera en todo lo que tiene para enriquecernos y no como un modo de insuflar la singularidad; cuando se avivan las supremacías en detrimento de la libertad; cuando se justifican las hegemonías tanto ideológicas como territoriales hasta el punto de llegar a la invasión con cualquier excusa; cuando los conflictos absurdos entre quienes respiran la misma cantidad de veces al día nos hace entrar en riesgo de aniquilarnos. ¿Hace falta decir que hoy más que nunca necesitamos la presencia del fantasma surrealista para mantener viva la memoria de un pasado que nos acecha?



Funded by the
European Union

Funding: This review is part of a project that has received funding from the European Union’s Horizon 2023 research and innovation program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement 101151576 (MULTISURREALISM).

