

Estrellas de mil puntas. Señales físicas del genio en el surrealismo

Thousand-pointed stars. Physical signs of genius in surrealism

CARMEN SOUSA PARDO  0000-0002-6236-7890

csousapardo@go.ugr.es

Universidad de Granada

Recibido: 18 de abril de 2024 · Aceptado: 24 de abril de 2024

Resumen

El presente artículo aborda el análisis de aquellos retratos de artistas surrealistas en los que su condición genuina es presentada a través de un símbolo físico, una estrella. Asumiendo aquella afirmación de Raymond Roussel, autor admirado por el movimiento, según la cuál “la estrella en la frente” era el distintivo corpóreo del genio, exploraremos el uso que hace el surrealismo de esta iconografía. Partiremos de la famosa fotografía de Marcel Duchamp en la que el autor aparece con una estrella tonsurada en la coronilla y la relacionaremos con otras imágenes del movimiento para evidenciar que la reflexión sobre la subjetividad artística iba más allá de este caso señero y que fueron muchos otros los que, como Duchamp, utilizaron la estrella para ello.

Palabras clave: Estrella; genio; retrato; surrealismo; identidad artística; huella; médium; André Breton; André Masson; Max Ernst; Toyen; París; siglo XX.

Abstract

This article addresses the analysis of those portraits of surrealist artists in which their genuine condition has been presented through a physical symbol, a star. Assuming the statement by Raymond Roussel, an author admired by the movement, according to which “the star on the forehead” was the distinctive corporealism of the genius, we will explore why surrealism returns to this iconography. We will start from the famous photograph by Marcel Duchamp in which the author appears with a tonsured star on the crown of his head to relate it to others and show that the reflection on artistic subjectivity went beyond this notable case and that there were many artists who, like Duchamp, used the star for this.

Keywords: Star; genius; portrait; surrealism; artistic identity; trace; médium; André Breton; André Masson; Max Ernst; Toyen; Paris; 20th century.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Sousa Pardo, C. (2024). Estrellas de mil puntas. Señales físicas del genio en el surrealismo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 1-16.

Introducción

“Símbolo del espíritu —nos dice Juan Eduardo Cirlot —, la identificación con la estrella representa una posibilidad solo reservada al elegido” (1992: 199). Asimismo, explicaba Federico Revilla que en la “Antigüedad se atribuía una estrella propia a los grandes hombres” (2016). Además de ello, coinciden ambos autores que, aun cuando depende del número de lados, color y disposición, todas las estrellas suelen contener en sí un principio de feminidad, ser símbolo del principio de la vida y la creación. Figuraciones de lo múltiple (“cada uno de los astros que brillan en la noche” (DLRAE)) y de lo individual (“con luz propia” (DLRAE)), la estrella, debido a todos estos significantes, aparece para los surrealistas como figura ideal para traducir su concepto de genio puesto que, también como imaginaban los surrealistas al genio, las estrellas son individuales en su manifestación, pero continuas en su esencia; comparten un espacio pero irradian una luz propia. Son tan múltiples como individuales, tan masculinas como femeninas.

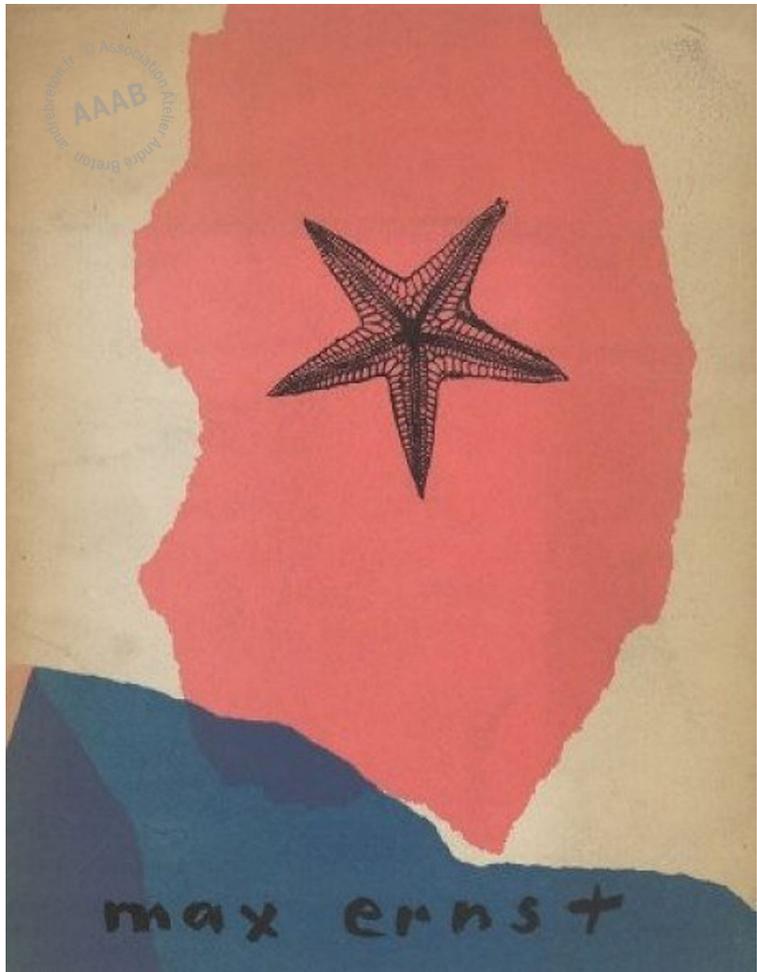


Fig.1. Cartel para una exposición de Max Ernst, 1953.

Si revisamos su producción, observamos que las estrellas en el surrealismo se presentan y adquieren distintas formas. Las hay de cinco, seis, siete y nueve puntas. Hay referencias a la estrella polar, a la rosa de Venus, a la estrella flamígera y a la estrella negra del sueño. Vemos la irrupción de la figura de la estrella en obras colectivas como el tarot de Marsella, y en otras individuales como *Arcane 17* (1944) en la que Breton analizaba no solo la del juego marsellés sino también *Les étoiles* del tarot de Oswald Wirth. Igualmente, irrumpe en retratos de artistas y otros escritos del grupo y sobre el movimiento, como por ejemplo, en la crítica que hace Agustín Espinosa de la visita del grupo francés del surrealismo a las Canarias, siempre vigilados para el autor por “l'étoile surréaliste”. De igual manera, la vemos en la imagen que para el frontispicio de *Le château étoilé* hace Max Ernst e incluso en el cartel de la exposición retrospectiva que Mesens y Van Hecke realizaron en 1953 para este autor (Fig.1). Cartel para una exposición de Max Ernst, 1953. También en el autorretrato en una carta a Paul Valéry de Jean Cocteau se incluye una estrella. Y, sobre todo, se antoja importante en aquella obra de Raymond Roussel titulada *L'étoile au front* (1924), en la que la reconocía como señal física del genio, reclamándola para sí y sus iguales, y que quizás no tan casualmente supuso el único contacto real de este artista con el movimiento surrealista. (Fig.2). Jean Cocteau. Autorretrato en una carta, 1924.

Fig.2. Jean Cocteau. Autorretrato en una carta, 1924.



Si bien, como siempre ocurre en el surrealismo, cada una de estas estrellas comporta sentidos, connotaciones propias y diferentes, todas ellas refieren en último término al genio. Del genio y contra el genio¹, de eso se trataba, pues el surrealismo, pretendidamente revolucionario, mantenía una difícil relación con este concepto. Los surrealistas, decía Nicolas Bourriaud, “tratan de alejarse de la posición vergonzosa del creador para acercarse a la vida concreta (...) denigran el arte con el fin de armonizar mejor el comportamiento individual y la exigencia poética” (2009: 57).

1 Hacemos alusión a aquella afirmación de Breton en *L'amour fou* (1923) que recuperaba aquellas palabras de Freud que decía que todo se trataba de la lucha a favor y en contra de eros.

Así, tratando de explicar que la surrealista no fue una práctica a favor del genio en su sentido tradicional (aunque sí de las garantías de libertad que ofertaba), consideraba Bourriaud que lo que motivaba la apropiación surrealista del genio era que a través de la misma se conseguía reinsertar el arte en la vida:

El culto al estrellato transforma a la persona en una mercancía de lujo: la mayor parte de los grandes artistas del siglo veinte, de Duchamp a Beuys, de Klein a Warhol, se pusieron en escena personalmente en su obra, porque la problematización estética de su propia vida permite mitigar la división del trabajo reorganizando el tiempo vivido (Bourriaud, 2009:75).

De hecho, hay algo de transgresor en esa vuelta al cuerpo que corresponde la parte menos noble del ser, aquella parte caduca, finita frente al espíritu. Los retratos estrellados han de entenderse, en este sentido, como veremos, no como una mera presentación del genio, sino, antes bien como un extraño constructo, reflexión de una identidad artística en crisis. La significación que ellos atribuyeron a este símbolo nos lleva a pensar, primero, que les permitía alumbrar sus ideales en torno al genio colectivizado, un símbolo de igualdad y singularidad a una vez, a sabiendas de su conocimiento de la obra de Roussel. En segundo lugar, en el uso que ellos proponían de este símbolo se contenía una crítica a la capitalización del arte y sus productores; materializada la protesta a través de la propuesta de acabar con el principio de identidad, de borrar todos los nombres. En suma, según trataremos de analizar en las obras que veremos a continuación, la estrella en el surrealismo fue marca de una crisis que afectaba por igual a arte y artista, a objeto y creador; emblema de sus consideraciones sobre el yo artífice en respuesta y resistencia a las condiciones socioeconómicas de su tiempo.

¿Qué forma para qué genio?

Escribía Félix Duque que “el genio es [una] aparición indeterminada porque él no está sometido a determinación, a forma” (1997: 17), razón por la cual, desde que el artista ha existido, su genialidad, no ha podido sino manifestarse como huella o rastro. A grandes rasgos, esta marca —el genio— se ha manifestado de dos maneras en el mundo sensible: ora a través de la propia obra, entendiendo que la imagen es en sí misma “una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios” (Didi-Huberman, 2018: 9); ora mediante la referencia inaprensible en lo matérico del sujeto del carácter intelectual del ejercicio creativo. A estas dos imágenes, símbolo la primera de las múltiples finitudes que componen el genio, y la segunda del carácter continuo del mismo, hemos de sumarle una tercera en la que la condición artística vuelve paradójicamente sobre el cuerpo.

Esta tercera vía se contrapone, precisamente debido al retorno a lo corporal, a la reivindicación humanista de la intelectualidad del artista que habían tratado de legitimar aquellos retratos en los que el artista aparece perdido en sus ensoñaciones o pensamientos. Aquellas imaginaciones de su soledad en las que el sujeto artístico no

mirando a nada, vuelve la mirada hacia su interior. Frente a ella, en las imágenes que nos ocupan, el sujeto, lejos de ocuparse en su quehacer manual o intelectual, aparece pasivo; ni siquiera la mirada trabaja. En ellas, es el cuerpo del artista el que deviene genuino, señalado, aquella “producción en libertad” (Duque, 1997: 11) a la que dedica su vida atraviesa, entonces, tanto lo infinito cuanto más lo finito de su ser.

Así, al dotar a su cuerpo de genuinidad, el sujeto artista se convierte en sí mismo en objeto de culto. Es él el elegido, el que dota de excepcionalidad (de calidad, si preferimos los términos por los que se ha regido el sistema artístico occidental) a la obra y no al contrario, puesto que es su marca la que determina su ser especial, único en el mundo. El genio es un ser marcado por la providencia y marca él mismo sus obras con su huella genial. Esta nueva lógica en torno al artista era la que había motivado también la prolija proliferación de retratos y autorretratos de artistas desde finales del siglo XVIII. El sistema artístico comenzó, por ello, a regirse siguiendo esta nueva consideración de sus artífices a partir de un régimen de singularidades, pues el reconocimiento de sus rostros era también el de sus genios.

Este culto a la personalidad artística, al estrellato, ha de entenderse también como consecuencia de un sistema capitalista, hoy en su fase neoliberal, en el que el artista deviene “modelo del capital humano”. En la medida en que parece que el artista ha sellado una relación casi indivisible entre su vida y su trabajo, asumiendo con ello, por otra parte, todo riesgo vital, una actitud que ha tratado de inocularse en casi cualquier otro oficio o vida.

No obstante, en aquella tercera vía, esto es, no tanto la del retrato o la soledad del genio, sino más bien la de marcar su cuerpo, volvemos a la estrategia antinarcisista del anonimato. Contra la singularidad del rostro, la marca común en el cuerpo de una forma, la estrella, que no remite a ningún sujeto retorna a lo común, a la anomia. Dicho de otro modo, los surrealistas, declaradamente anticapitalistas y anticatólicos, vuelven de esta manera sobre una representación física del genio en el que la individualidad ha sido sustituida por el signo común e impersonal. Así, el grupo bretoniano se enfrentaba, en aquellos de extensión del trabajo asalariado y fabril a cualquier parcela de la vida humana (del campo al arte)², a aquella idea hegeliana de que el hombre es lo que hace y que tiene, por tanto, que representarse en su quehacer (Blanchot, 2002: 188). La impronta sobre su cuerpo, contrariamente, le quitaba un rostro individualizante y, además, era un desafío al trabajo por la vía del gesto pasivo: como dandis, se liberaban así del trabajo, apropiándose de aquella estrategia identitaria soportada en su definición estética y no en su producción. Trataron de escapar, de esta guisa, de un sistema en el que el uno es definido en base a su relación con el capital.

A razón de ello, considerando el carácter transgresor que podía haber motivado estas representaciones, nos preguntamos, ¿cómo pudo aquel ismo que trataba de comunizar

2 Incluso, según analiza Fernando Castro Flórez, ya para principios de siglo el *flâneur* había tenido que convertirse, reinventarse, en campesino, trabajador fabril o cualquier otra identidad laboral; al ser se le impedía ser al margen del capital. Hemos trabajado más ampliamente esta cuestión en Sousa Pardo, C. (en prensa).

el genio ser el inicio de ese giro radical hacia el *ego*, máxima retorsión de su libertad, en la práctica artística? ¿Acaso no han de interpelarnos hoy en día aquellos retratos surrealistas en los que, volviendo a iconografías tradicionales, el genio era contenido en incisiones realizadas en sus rostros, en la frente, en sus cráneos? ¿Qué pretendían con ellos quienes esperaban algún día “acabar con el principio mismo de identidad” (Breton *cit.* en Bolaños, 2010: 15)?

Para responder a estas cuestiones, en las siguientes páginas trataremos de analizar, en primer lugar, algunos de aquellos retratos concretos de artistas surrealistas en los que su excepcionalidad se imagina a partir de este motivo. En segundo lugar, nos centraremos en el papel que jugó la metáfora de la estrella en la concepción de la creación que propusieron los surrealistas. Nos ocuparemos para esta última tarea de releer y revisar algunos textos clásicos como los manifiestos y *Le château étoilé*.

Anartistas estrellados: caras de la genialidad

De entre todos los retratos estrellados, el más conocido, por haber sido considerado a partir de la década de los setenta el inicio mítico del *bodyart* es, sin duda, aquel que Man Ray hiciese de Marcel Duchamp en 1919³. En esta fotografía se nos muestra al creador de los *ready-mades* sentado de espaldas al espectador fumando su característica pipa. El objeto central de la imagen es su coronilla, en la que Georges Zayas le había tonsurado una estrella de cinco puntas que se extiende en un rastro hacia la frente⁴. La tonsura, gesto de devoción ritual, amplía los niveles de significado ya comentados de la estrella. Esta implica fundamentalmente una renuncia y el inicio de una nueva vida en la que el sujeto ha sido elevado a la posición de guía espiritual. Dicha renuncia, en el caso de Duchamp, se ha asociado a su alejamiento de la pintura, así como a los cuestionamientos sobre su identidad sexual y creativa que motivaron la creación de su *alter ego* Rose Sélavy. De hecho, si recordamos el valor de feminidad que se atribuye a la estrella de cinco puntas, todo parece indicar que esta imagen ha de estar forzosamente relacionada con aquel acto artístico de travestismo (Fig. 3). Marcel Duchamp. Tonsure, 1919.

Habida cuenta, podríamos considerar que esta crisis del objeto pictórico (manifiesta en su separación de la pintura) no hacía sino preceder sintomáticamente a aquella otra de la creatividad del artista. En base a ello, podríamos considerar la estrella como signo de creatividad. Asimismo, la marca de su genialidad adquiere todo su sentido en la actitud pasiva que Duchamp adoptó para el retrato. Es, en este sentido, muestra de aquel

3 Usamos esta fecha por ser la que aparece escrita en la fotografía. Empero, hemos de recordar la discusión que hay al respecto del año, habiendo quienes afirman que la obra ha de datar de 1921. No siendo relevante para nuestro análisis no ahondaremos más en esta cuestión; recomendamos para su estudio Giovanna Zapperi (2007).

4 Lo que ha hecho que algunos autores lo vinculen con un cometa y, por ende, con un texto escrito por el autor hacia 1912-13. Algunas interpretaciones más arriesgadas la relacionaban con *La estrella flamígera*, puesto que como esta tiene cinco puntas. También debido a la asociación de la Estrella Flamígera con la letra “G”, monograma de Gravitación, Generación, Genio, Gnosis y, Geometría puesto que esta puede relacionarse asimismo con el artista. Para más información véase aquel escrito homónimo, el texto masónico escrito por Théodore Henri (1727-1769) en el que se crea el rito de dicha estrella inspirándose en tres alquimistas: el cosmopolita, Paracelso y Marco Antonio Crassellame.

alegato a favor de la pereza, que era para él una suerte de categoría filosófica desde la que pensar su acción (el arte), su tiempo, y su subjetividad (la del artista). La cuestión en juego entonces era si la estrella era el trazo de su creatividad, o de la crisis de la imagen tradicional del artista: activo, demiúrgico, origen de toda idea y obra.



Fig. 3. Marcel Duchamp. *Tonsure*, 1919.

El propio Duchamp había afirmado su repulsa hacia el concepto de creación o de creador genio. Confirmaba: “Pero rehúyo la palabra *creación*. En el sentido ordinario y social de la palabra, bueno, es muy bonito pero, fundamentalmente no creo en la función creadora del artista. Es un hombre como cualquier otro” (2012: 29). No obstante, sus palabras no pueden sino conducirnos a la pregunta de por qué un hombre

cualquiera habría de distinguirse con una estrella. Para algunos autores, la inclusión de esta en una imagen de sí desprovista de rostro suponía una renuncia a la masculinidad creadora tradicional, aquella del genio romántico, al tiempo que una reafirmación de su autoridad artística. Es cierto, en ella se contiene un giro hacia la admiración de la personalidad artística. Este se hace evidente en el juego de palabras establecido entre *étoile* y *A toile* haciendo gala del uso intercalado del francés e inglés que solía hacer el artista (Ramírez, 1993: 39). Empero, hay también un desdén indiscutible hacia el propio concepto de identidad autorial. Esto es, el propio sujeto cuestiona su identidad, ya no fija, sino performativa, hacia lo femenino. Y, lo que es más, se dice artista, se dice «genial», al no hacer nada más que dejarse marcar el cuerpo y ocultarnos su rostro.

En otro orden de sentido, este primer viraje definitorio del sí nos lleva a pensar en aquella interpretación que Freud hiciese del rapado como castración simbólica, renuncia a una masculinidad sexual y, en su negativa, aproximación a la feminidad. De hecho, si seguimos los análisis de Arturo Schwarz (1973), la estrella con la que se le representa ha de relacionarse con la *soror mystica* —la mujer que ayuda al alquimista y lo completa—. Es también para Schwarz, símbolo de la piedra filosofal, contenedora de los principios opuestos de lo masculino y lo femenino.

No hemos de olvidar que esta asociación de la estrella a la comunión de los opuestos no es exclusiva de Duchamp. Es la que opera también en el diseño para el frontispicio de *Le château étoilé* realizado por Max Ernst (Fig.4). Max Ernst. Frontispicio para *Le Château étoilé*, 1936. En él, vemos contenidos dentro de un quinario dos seres-pájaros de sexos opuestos. Sabemos, además, gracias a sus escritos, que el pájaro antropomorfo es el *alter ego* de Ernst, por lo que las resonancias con el anterior son aún mayores. Tanto en la fotografía de Duchamp como en el dibujo realizado por Ernst a través de la estrella se alude tanto a sus *alters egos* como a lo femenino, medios ambos para los surrealistas de recuperar una unidad perdida.

Si nos desplazamos a otra geografía, también en el retrato que Marie Čermínová, más conocida como Toyen, realizase de Breton encontramos la referencia a una unidad primigenia introducida en este caso a través de los cuatro elementos (Fig.5). Marie Čermínová. Retrato de André Breton, 1950. Fuego, agua, tierra y aire rodean por medio de distintas figuraciones el rostro del *pope* del movimiento, inscrito en un triángulo equilátero que, superpuesto a otros dos triángulos isósceles, da lugar a una forma estrellada. Esta obra, producida en una posguerra en la que el surrealismo ya había declarado de forma explícita su giro hacia la alquimia, refiere de nuevo al genio como condensador de opuestos. De lo que se deriva que en esta, como en aquellas otras imágenes que venimos comentando, haya un sustrato semántico común.



Fig.4. Max Ernst. Frontispicio para *Le Château étoilé*, 1936.



Fig.5. Marie Čermínová. *Retrato de André Breton*, 1950.

A saber, aun cuando la obra duchampiana se había estudiado siempre de manera aislada, quizás por las reticencias del propio artista a participar plenamente de ningún grupo, es obvio que la iconografía que nos concierne guarda una enorme conexión tanto semántica como formal con otras obras del surrealismo. En todas ellas, la estrella remite a un genio cuyo cometido no es ya la generación *ex novo*, sino la unión en su figura de realidades opuestas y complementarias, de entre la cual subjetividad artística individual y grupal. El artista, ya cambiado, trasmutado, aparece en ellas como punto de encuentro o medio. De hecho, muchos de sus miembros así lo corroboraron con palabras: el propio Breton reconocía esta tarea como la fundamental del surrealismo en sus manifiestos, y Duchamp la recuperaba en aquellas declaraciones de los años cincuenta en las que el papel del artista como *medium* no solo se había incorporado, sino que se había convertido en la temática central de su discurso. El sujeto artista, según nos muestran todos ellos, había cambiado a principios del siglo pasado. En palabras de Duchamp: “si concedemos al artista los atributos de un *medium*, debemos negarle el estado de consciencia en el plano estético sobre lo que está haciendo o por qué lo está

haciendo” (2012: 234). Esto es, el cambio de parecer en cuanto a en qué consiste la práctica artística tenía, no obstante, consecuencias sobre la propia subjetividad. Su genialidad, hasta ahora definida por su racionalidad, dependía entonces, por el contrario, de la capacidad de relajamiento de su conciencia y acceso a otros planos del *sí*. Así también, cualquiera podía acceder a la práctica creativa si adquiría la capacidad y aprendía las técnicas para realizar tales desplazamientos hacia aquellos otros territorios ocultos de su subjetividad que pretendía relacionar con el yo.

De esta manera, la tenencia de la estrella no remitía ya a un excepcional individuo o yo sino a la capacidad de un sujeto de salir de esta construcción subjetiva, de luchar contra los principios de individuo y autoría. Así, la estrella de Duchamp se inscribe en una cabeza que, a excepción de por la pipa, podría no ser reconocible, la de Toyen remite al papel mediador del artista entre los elementos opuestos y complementarios que constituyen el mundo, la de Ernst es compartida, continente en sí misma de una unidad perdida a través de la incorporación de lo masculino-femenino y, por último, en el retrato que André Masson hizo de André Breton en 1942 la estrella se desplaza de la frente al espacio liminal que conecta conciencia e inconsciencia. Este retrato es para nosotros relevador del cambio que sufre la subjetividad artística. En él la estrella ha sido desplazada, ya no se contiene en la frente, en el rostro, sustento último de la individualidad. La estrella, también de cinco puntas, une ahora esos dos rostros, uno de los cuales está despierto y otro dormido, uno consciente y otro inconsciente, a través de los que Masson imaginó a Breton. Esta estrella, junto a otros muchos símbolos en los que aquí no nos detendremos, remitía a la capacidad mediadora del artista. (Fig.6). André Masson. Retrato de André Breton.

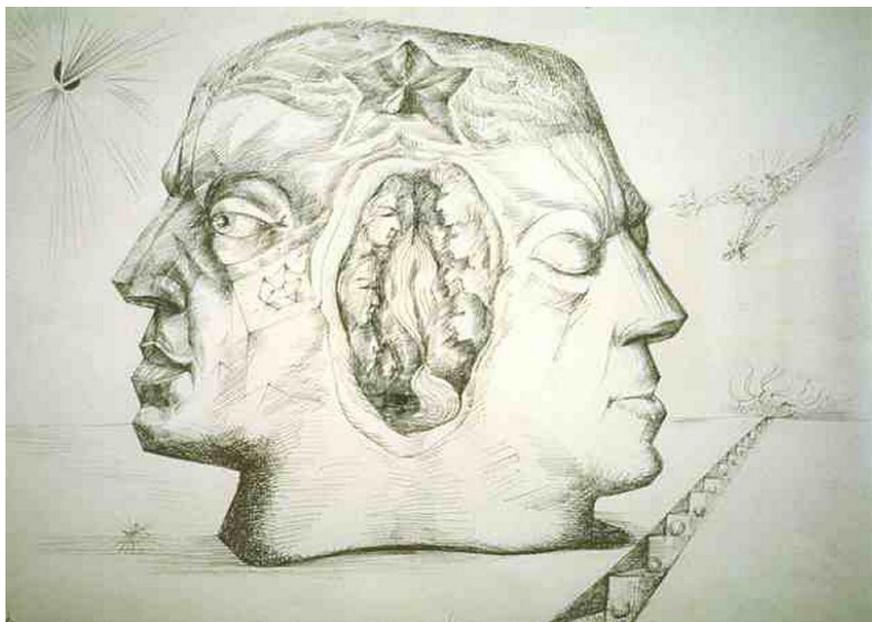


Fig.6. André Masson. *Retrato de André Breton*.

De igual manera, fue también Masson, quien, reafirmandose en aquella idea de Duchamp de que el artista “es un hombre como cualquier otro”, democratizó la estrella del genio. Si nos detenemos en la producción plástica del artista, nos topamos con la representación de esta misma estrella en una obra que el autor había titulado *El emblema del ser* (Fig.7). André Masson. *El emblema del ser*, 1942. Esto es, para él, la estrella no es el distintivo del artista, sino del ser en general. Porque ellos consideraban que la unión de los opuestos es la esencia misma del sujeto y, así las cosas, la estrella es tan múltiple como única: imagen del genio y de la colectividad.



Fig.7. André Masson. *El emblema del ser*, 1942.

El castillo estrellado: de espacio del genio al continuo femenino

En una de las consideraciones finales de aquel texto que André Breton escribiese tras su visita a Tenerife con Jacqueline Lamba se halla la clave para la reconciliación de la estrella y el genio colectivo. Escribía Breton: “Bajo la carpa estrellada, el poeta surrealista entra dentro de sí mismo. Pero jamás ha estado tan poco aislado, una vez que ha empezado a percibir la duración” (en Sebbag, n.f, n.p.). Según su criterio, solo la duración entendida según la perspectiva bergsoniana, es decir, como un continuo indivisible, es capaz de traducir la presencia múltiple y unitaria del mundo que tiene el hombre⁵.

La imagen del castillo había sido ya utilizada por Breton, antes de este texto, en concreto, en el primer manifiesto donde aparece como metáfora de la creación surrealista. Para Breton, el castillo, a diferencia de aquella torre de marfil que se ha asociado al genio, es una construcción amplia, compuesta por múltiples dependencias y donde, por ello, pueden darse cita muchos autores. Consideramos que es debido a esta presencia de un genio múltiple que el surrealismo adjetiva su castillo «estrellado». La estrella del surrealismo se extiende así en otras tantas en el seno de la construcción, paliando y superando cualquier atisbo de aquella soledad ontológica que diferenciaba al genio tradicional; su genio es colectivo, compartido, grupal.

Además, la referencia al castillo estrellado, que para Sebbag guarda relación con el de Praga, que habían visitado Lamba y Breton meses antes, se concreta en la figuración de una estrella de seis puntas, símbolo de la imbricación entre materia y espíritu. Así, prosigue Breton: “En el flanco del abismo, construido en piedra filosofal se abre el castillo estrellado” (en Sebbag, n.f, n.p.). Es decir, en palabras de Breton, es el surrealismo mismo el que deviene estrella, piedra filosofal para tantos otros portadores de esta huella. El surrealismo es, en sí mismo, representación de ese carácter compartido del genio, alternativa al aislamiento que este supone desde su construcción racional e individual y llave de acceso para esa reconciliación de los opuestos (del sueño y la vigilia, de consciencia e inconsciencia, de masculino y femenino) que proponía el movimiento. Y, en este último sentido, la estrella surrealista era también un signo eminentemente femenino, vuelta a aquella unidad primigenia, útero materno, que en el devenir histórico había sido perdida.

Por todo lo dicho, en nuestra consideración *Le château étoilé* no es solo testimonio de aquella visita de “los tres Reyes Magos” que guiados por “l'étoile surrealiste” habían llegado de manera anticipada a Canarias, portando algunas de sus más destacadas piezas (Espinosa, 1997). Es también un texto magistral sobre la práctica artística surrealista y, a su manera, sobre los cambios en la identidad creadora que los surrealistas trataban

5 Véase para ello la explicación de Sebbag (s./f.) al respecto.

de propiciar en aquella coyuntura de puesta en juicio o, al menos, debate acerca de la figura del artista.

Conclusiones

Si algo está claro es que en todas estas imágenes lo que está en juego es la reflexión sobre la propia identidad creativa. En ellas operan al mismo tiempo los principios de destrucción en relación con una identidad marginal por sus privilegios y el de construcción de una nueva en la que, preservando las garantías de la individualidad, el arte y sus artífices vuelvan a ser reinsertados en la vida.

La motivación que guio estos replanteamientos ha de buscarse en el desarrollo de nuevos sistemas de producción, llámese este capitalismo, neoliberalismo o como se quiera, en los que es la identidad el principal producto de comercialización. Por ello, a través de estas representaciones, aun cuando vuelven sobre la tradición, lo que los surrealistas buscan es la desestabilización de la noción de autor único y universal.

Asimismo, en su crítica a la mística atribuida a la práctica artística, los surrealistas terminan siendo conscientes de la necesidad de que el arte ocupe un lugar quizá semejante al que antes pertenecía a la religión, presentándose ya no como fuerza opresora, sino reconciliadora con el mundo. Por ello, el surrealismo se presentaba para ellos en estas imágenes en cuanto que tela azul, espacio común, sobre el que podían disponerse los astros. El surrealismo se convertía en sí mismo en estrella, contenedora de otras tantas, de puntas infinitas, abrigo y paraguas para todos aquellos genios que en su comunicar establecen conexión con sus iguales: imagen él mismo del genio colectivo al que aspira. Las estrellas, utilizadas dentro de la misma como metáfora, imaginaron, por su misma naturaleza, la conciliación entre lo subjetivo y lo grupal. Con ella hacían también referencia a ciertas connotaciones históricas del genio que no pretendían ser abandonadas, a través de ellas los surrealistas conectaban no solo al yo con el *ello* o con los otros, eran para los surrealistas mediadoras entre el sujeto y el universo mismo, tal como nos muestra Pierre Mabilie en aquella imagen en la que el hombre en el mundo era equiparado a la tierra en el universo (Fig.8.) Pierre Mabilie. La tierra en el universo o figura del hombre o esquema de la vida psicológica en *Minotaure*, N.º 6, 1935, p. 3.

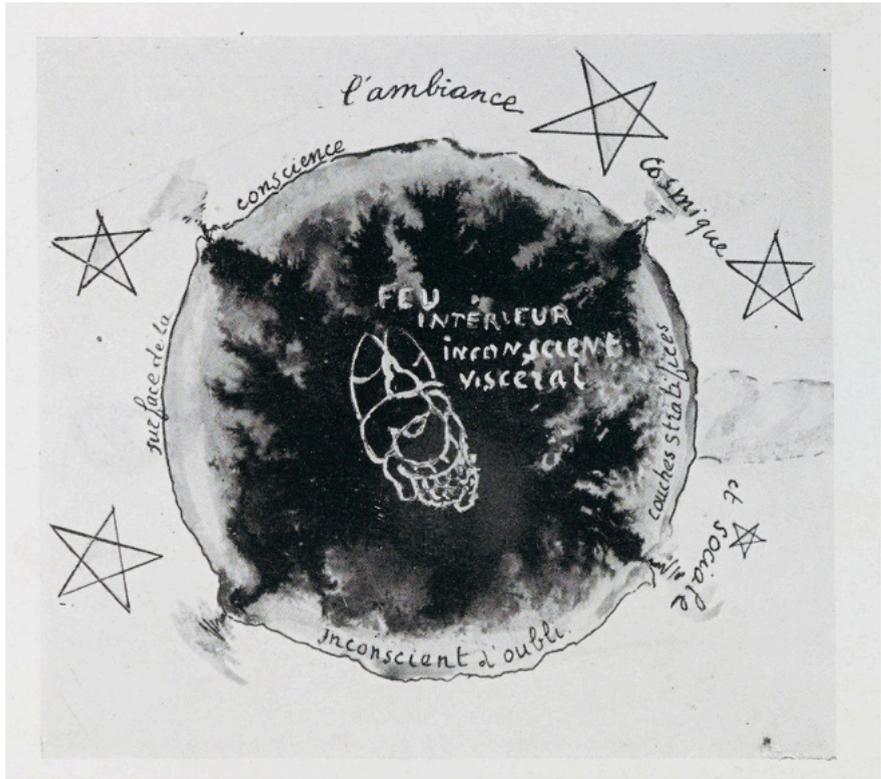


Fig.8. Pierre Mabille. *La tierra en el universo o figura del hombre o esquema de la vida psicológica* en *Minotaure*, N.º 6, 1935, p. 3.

Bibliografía

- Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*. Murcia: Cendeac.
- Castro Flórez, Fernando [@fernandocastrogflorez1964] *Walter Benjamin (29): El flâneur a paso de tortuga* [Video]. Youtube, 05/08/2023. <https://www.youtube.com/watch?v=tojfS8otJHA>
- Cirlot, J. E. (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Duchamp, M. (2012). «El proceso creativo» en Marcel Duchamp. *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Duque, F. (1997) *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*. Madrid: Akal.
- Espinosa, A. (1997). “Navidades de primavera. Breton, Peret y Eluard, nuevos Reyes Magos en Canarias” en *La Tarde* en Emmanuel Guigon (com.) *Gaceta de Arte y su época (1932-1936)*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

- Lazzarato, M. (2015). *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*. Madrid: Ediciones Cassus-Belli.
- Ramírez, J. A. (1993). *Duchamp: amor y muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Revilla, F. (2016). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Schwarz, A. “Marcel Duchamp alias Rose Sélavy alias Marchand du Sel alias Belle Haleine” en *Data. Practica e teoria delle arti*, 1973, vol. III, N. ° 9, 30-37.
- Sebbag, Georges. “La carpa estrellada “ en *Philosophie et surrealisme*, n/f. <https://www.philosophieetsurrealisme.fr/breton-en-canarias-la-carpa-estrellada/> [Consultado el 15/02/2024]
- Sousa Pardo, C. “Vagar, deambular, pasear. Las formas surrealistas de la memoria en el arte finisecular” en *Temporalidades posdramáticas en las artes visuales, performativas y literarias contemporáneas: lentitud, digresión, desaceleración*. Peter Lang [en prensa]
- Anónimo. Czech Avant-Garde Art from the Roy and Mary Cullen Collection / Lot 28 en *Sothebys* [web] <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/czech-avant-garde-art-roy-mary-cullen-l14122/lot.28.html> [Consultado el 15/02/2024]
- VVAA. *Locus Solus. Impresiones de Raymon Roussel*. Madrid: MNCARS.
- Zapperi, Giovanna. “Marcel Duchamp’s “Tonsure”. Towards an Alternate Masculinity” en *Oxford Art Journal*, 2007, 30.2, 289-303.