

Las astucias del “estupefaciente imagen”. Pervivencias del surrealismo en Buñuel y Giacometti

The ruses of the “narcotic image”. Survivals of surrealism in Buñuel and Giacometti

GABRIEL CABELLO  0000-0001-9865-9206

gcabello@ugr.es

Universidad de Granada

Recibido: 19 de abril de 2024 · Aceptado: 15 de mayo de 2024

Resumen

Las prácticas surrealistas tuvieron en su centro lo que Louis Aragon llamaba “el estupefaciente imagen”. Pero la imagen en tanto que practicada en el espacio urbano concebido como reservorio de sueños. El mismo espacio que tras la Segunda Guerra Mundial parecía quedar obliterado por el desarrollo del archivo audiovisual. A través de los ejemplos de Buñuel y Giacometti, este artículo pretende mostrar cómo el surrealismo pervivió en la obra de dos surrealistas que fueron clave durante el periodo de entreguerras, pero cuya obra sufrió profundas transformaciones con posterioridad. De este modo, se plantea cómo las lecciones del surrealismo continúan presente, cuando no vertebrando, la práctica de ambos.

Palabras clave: André Breton; Louis Aragon; Imágenes; Surrealismo; Alberto Giacometti; Luis Buñuel; Viridiana.

Abstract

Surrealist practices had at their core what Louis Aragon called «the narcotic image». But the image as practiced in the urban space, which was conceived as a reservoir of dreams. The space that, after World War II, seemed to be obliterated by the development of the audiovisual archive. Through the examples of Buñuel and Giacometti, this article aims to show how surrealism survived in the work of two surrealists who were key actors during the interwar period, but whose work underwent profound transformations afterwards. In this way, it shows how the lessons of surrealism continue to be present, if not to vertebrate, the practice of both of them.

Keywords: André Breton; Louis Aragon; Images; Surrealism; Alberto Giacometti; Luis Buñuel; Viridiana.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Cabello, G. (2024). Las astucias del “estupefaciente imagen”. Pervivencias del surrealismo en Buñuel y Giacometti. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 1-18.

“Cette jolie main...”. La imagen, el objeto, el espacio

“Se cuenta que cada día, a la hora de ir a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA” (Breton, 1988: 319). Lo que equivale, claro está, a decir: el sueño trabaja. La naturaleza de ese trabajo, la posibilidad de su objetivación a través de prácticas específicas, es lo que intentaba precisar la definición del surrealismo. Una definición cuya necesidad André Breton percibía como urgente en la primavera de 1924. Después de todo, dirá en una carta del 4 de agosto con el texto del *Manifiesto* ya redactado, Apollinaire sólo había utilizado el término como sinónimo de “orphisme”, con el fin de caracterizar el arte de su tiempo. Breton había pasado la primavera de 1924 abandonado a la escritura automática. Treinta y uno de los treinta y dos textos de *Poisson Soluble* fueron de hecho compuestos entre mediados de marzo y mediados de mayo de ese mismo año. Había pensado añadir un “Prefacio” al conjunto, como menciona en unas notas fechadas el 26 de mayo —un resto de esta primera intención queda en el texto final, que en una ocasión se refiere a “este prefacio”—, y en esas notas están ya los primeros esbozos de lo que será su contenido: un desarrollo acerca del sueño y de lo maravilloso. El 5 de julio, estará corrigiendo las pruebas del que ya es mencionado como *Manifeste*. Una parte de él se publica el 6 de septiembre; el conjunto, el 15 de octubre. Las disputas de la primavera en torno al término, así como la necesidad de cohesionar tanto diferentes modos de expresión como a un grupo de personas, harán que el prefacio se convierta en una reflexión teórica, el *Manifiesto del Surrealismo*, que desbordaba la práctica de la escritura automática desplegada en *Poisson Soluble*.

El sueño trabaja, por tanto. Y el suyo es, ante todo, un trabajo por imágenes. ¿No era precisamente Saint-Pol-Roux “Le maître de l’image”, tal y como dice el título del ensayo que Breton publicó sobre él en mayo de 1925? En 1924, Breton no conocía bien *La interpretación de los sueños*, que no será accesible en Francia hasta 1926 (Breton, 1988: 1347), y por tanto, seguramente tampoco la referencia de Freud a la “regresión a la imagen” y al material, “tan plásticamente figurado”, con que el sueño, en efecto, trabaja. En un texto clásico, Jean Starobinski describió cómo el psicoanálisis contaba para el surrealismo como un fondo tan general como vago, y cómo las reflexiones sobre el automatismo (que en Freud es sustituido por la más compleja idea de *compulsión*) deben entenderse más en relación con Janet, Charcot, Liébeault y la tradición espiritista que procede de Mesmer (Starobinski, 1974: 258-59). Pero el centro sobre el que gravitan las operaciones del surrealismo es la imagen, entendida como algo percibido “no conscientemente” por el espíritu, sino como resultado (“la luz de la imagen”) del acercamiento de dos realidades lejanas. Inconsciente, fortuita y atravesada por el deseo, la imagen es el único camino hacia el “medio de liberación total del espíritu” en que, diría poco después Antonin Artaud, consiste el surrealismo (Jiménez, 2013: 22).

Breton no duda en afirmar que la imagen más fuerte será de hecho la más arbitraria, aquella que, por así decirlo, incorpore un mayor diferencial: “aquella que más tiempo tardamos en traducir a un lenguaje práctico” (Breton, 1988: 338). El ejemplo que más fácilmente viene a la mente es, claro, el de Lautréamont: “Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”. Y con él, es decir, con el encuentro maravilloso, la aparición de *la luz de la imagen* queda ligada a una conciencia diferente de los objetos. Desde el comienzo mismo, el *Manifiesto* reclama un trato con los objetos distinto del que ejercitamos con aquellos que nos han enseñado a utilizar. Y no mucho más tarde, en marzo de 1925 (*Introducción al discurso sobre el poco de realidad*) aparecerá ya el primer objeto surrealista. Un objeto onírico, sin utilidad o valor estético, surgido directamente de un sueño (un libro de páginas de lana con un gnomo de madera en el dorso), y que sería fácil reconstituir: “me gustaría poner en circulación algunos objetos de este orden, cuya naturaleza me parece eminentemente problemática y perturbadora” (Breton, 1992: 328). Volver las imágenes del sueño, el trabajo del sueño, realidad objetiva; condensarlas en una realidad nueva, la surrealidad, es en el fondo la tarea del surrealista. Algo parecido a lo que ocurre con esa “bonita mano” que menciona el *Manifiesto*, y que, presente en las alucinaciones de un enfermo descritas por Hippolyte Taine, finalmente cobra consistencia y puede ser estrechada —o con la “toma de cuerpo”, en un continente desconocido, de la locura de Colón (Breton, 1988: 313).

Un paso decisivo en la articulación de sueño y realidad exterior lo darán los objetos de Alberto Giacometti. Prestándose a un “mínimo de funcionamiento mecánico”, objetivarán la realización del deseo, suscitando en el espectador un dispositivo asociativo imaginario al que se incorporan los fantasmas eróticos (Guigon, 2005: 17). Los objetos mediaban así entre las imágenes inconscientes y el espacio (y el movimiento) real; eran el soporte de la aparición de *lo maravilloso*. Antes de que las ciudades parecieran disolverse en el flujo continuo del archivo audiovisual, los surrealistas habían concebido París como un reservorio de sueños. Ahí, en el trato con el espacio urbano, tenían lugar esos encuentros azarosos que fisuraban la realidad visible y propiciaban la emergencia de aquel, ya fuera lo maravilloso concebido como la síntesis de la experiencia exterior con el mundo interior (Breton), ya lo fuera como la emergencia de la contradicción irreconciliable de lo real (Aragon).

Sin embargo, tan pronto como en 1926, Louis Aragon ya lanzaba una advertencia a esta voluntad de explorar la “percepción interior” a partir de restos provenientes del exterior, involuntariamente adquiridos. En *Le Paysan de Paris*, donde la ciudad entera configura un espacio onírico, Aragon definió al surrealismo como “el empleo desregulado y pasional del estupefaciente *imagen*”. Era este el que introducía en el orden de la representación perturbaciones y metamorfosis imprevisibles, forzándonos en cada caso “a revisar todo el Universo”. Pero, junto a sus poderes, las imágenes traían consigo una amenaza:

Pronto [...] los propagadores del surrealismo serán golpeados y colgados, los bebedores de imágenes serán encerrados en cámaras de espejos. Y entonces los surrealistas perseguidos traficarán al abrigo de los cafés cantantes con sus imágenes contagiosas (Aragon, 1953: 82-83).

Curioso castigo, sin duda. He aquí a los surrealistas capturados, condenados a vivir en un espacio que desaparece entre la circulación de reflejos desmaterializados, de imágenes en su sentido más acabado; y he aquí a los surrealistas prófugos, relegados a traficar con ellas en los márgenes bien materiales y situacionales de los cafés cantantes. Aragon anticipaba el peligro que conlleva robar a las imágenes la práctica del espacio en el que surgieron: la exploración surrealista transitó siempre sobre la cuerda floja. Cuando, después de la guerra, el mundo al completo pareciera disolverse en la red de afectos desplegada por el archivo audiovisual, difícilmente el “medio de liberación total del espíritu” que se pensaba el surrealismo podrá escapar a las redes de la estetización difusa de la vida cotidiana, que constituyó su reverso. Las imágenes originalmente subversivas del surrealismo se diseminan sin obstáculo a través de los medios; la transgresión surrealista pervivirá, por el contrario, en la denuncia del espectáculo y la apuesta por las situaciones, obviamente ligadas al espacio concreto. Los ejemplos de Buñuel y Giacometti, cuyas obras respectivas se transformarán radicalmente con respecto a la ortodoxia surrealista de los años treinta, nos ayudarán a mostrar cómo el surrealismo las siguió, a pesar de todo, informando.

Del objeto a la imagen en movimiento. De *Le cendrier cendrillon* a *Viridiana*

El surrealismo transformó la tradición de lo maravilloso cristiano (Collani, 2010: 119-121), introduciendo en él la discontinuidad histórica de las pulsiones inconscientes. Pero si el encuentro maravilloso de los surrealistas tuvo su lugar de excepción en la producción de objetos, la compleja relación de estos con las imágenes sobre ellos proyectadas da paso a la pregunta de por qué ocurre con esa proyección cuando pasamos del objeto al mundo audiovisual. Philippe-Alain Michaud ha señalado el lugar central que ocupa aquí la noción de montaje. Si el modelo de encuentro fortuito es el de la imagen de Lautréamont, Michaud toma precisamente el collage que Man Ray realizó como ilustración de *Minotaure* en 1932 (Fig. 1) para indicar que, antes de que las imágenes se pongan en movimiento, su división y recomposición en nuevas disposiciones irreales ya lleva consigo todas las implicaciones del montaje: “La máquina no es una simple contrapartida incoherente del paraguas frente al cual se inscribe, sino el instrumento de su transformación en superficie y de su reorganización dentro del plano, es decir de su *apertura*” (Michaud, 2010: 174). Inscribir y reorganizar en un plano, transformar (no otra cosa, en el fondo, hace la fotografía, robando la corteza exterior de los objetos) el mundo en imagen. Cuando, en 1962, Luis Buñuel rueda *Viridiana*, esa transformación

tendrá literalmente lugar a partir de uno de los objetos más emblemáticos del encuentro maravilloso, *Le cendrier cendrillon* (1934) de André Breton, que será desplegado audiovisualmente en la película.

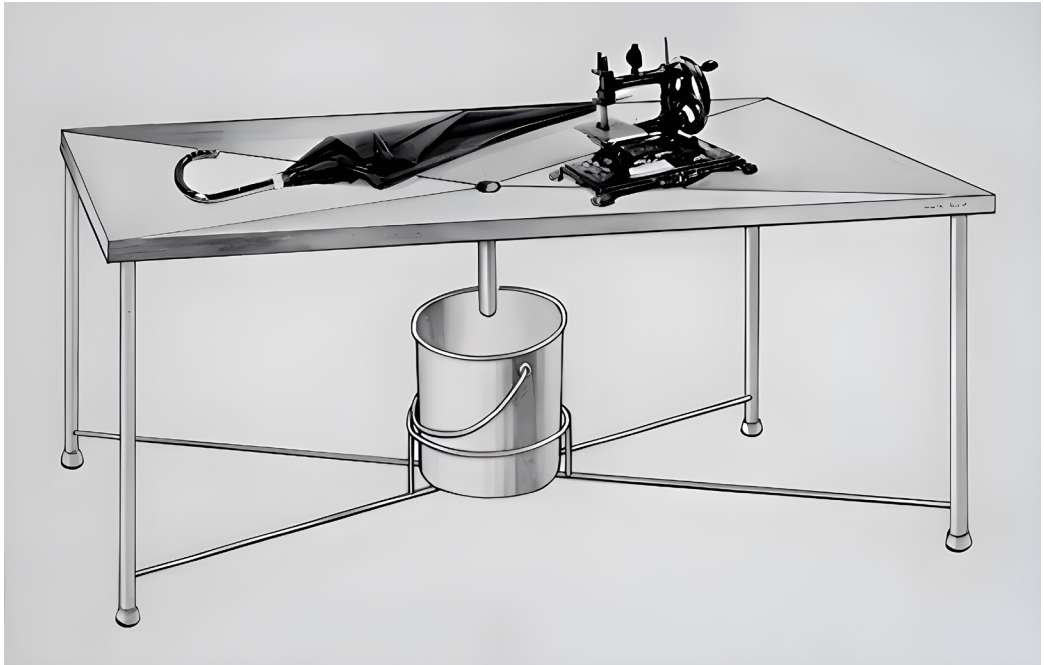


Fig. 1. Man Ray. Encuentro, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas (Lautréaumont). 1932-33. Fotomontaje publicado en *Minotaure*, nº 3-4. Diciembre de 1933.

Viridiana no es solo la primera película que Buñuel dice haber hecho con “total libertad” tras *L’âge d’or*. También fue una película que hizo llorar a André Breton (Buñuel, 1982: 129; Kyrou, 1969: 524), por más que este no la considerase surrealista en el sentido de lo que llamó el “surrealismo de la realización” —sólo *Un chien andalou* y *L’âge d’or* lo eran (Breton, 1951: 36). Y, finalmente, fue la película más española de Buñuel (Sadoul, 1962: 118). Escenificaba “el alma española”, impregnada de catolicismo, y su transformación. No es de extrañar que la acusación de blasfemia que vino de *L’Osservatore Romano* (con el resultado de la prohibición de la película en España a lo largo de 16 años) insistiera en que la ofensa era aún mayor al provenir de la “España católica”.

Conocemos la historia. *Viridiana* (que toma su nombre de una monja y santa medieval), una novicia que visita a su tío, don Jaime, se parece demasiado a la esposa de este, fallecida en la noche de bodas. Don Jaime consigue que acepte llevar el vestido de novia de su boda durante una noche en la que la droga, la lleva a la cama y parece querer violarla. Parece que finalmente esto no ocurre, pero, con el fin de retenerla, hace creer a *Viridiana* que sí fue así. Don Jaime acaba suicidándose, y, abrumada por la culpa, *Viridiana* decide no volver al convento y permanecer en la casa, dando cobijo y ayuda

a mendigos. Cuando el hijo de Don Jaime, Jorge, llegue para asumir su parte de la herencia, también la deseará. Casi violada, de nuevo, esta vez por los mendigos, Viridiana termina sumándose a la partida de cartas que Jorge juega con Ramona, sirvienta y su amante, metaforizando la posibilidad de un *ménage à trois*. La película se articula así en dos partes, como reconocía el propio Buñuel: “En *Viridiana* hay dos películas totalmente distintas. Ya te dije que para mí se acaba con la muerte del viejo” (Aub, 1985: 46).

En la primera parte, tanto Viridiana, la novicia que usa instrumentos de penitencia, como Don Jaime, un fetichista que escucha música sacra, viven fuera del tiempo, en un mundo religioso-erótico en el centro de una especie de *locus amoenus* (Sánchez-Biosca, 1999: 34). Pero en la segunda parte, el partenaire de Viridiana, Jorge, es un emprendedor de ideas liberales y con una sexualidad pragmática: “... no es un inmoral. Es un hombre muy racional, con un sentido muy práctico, desdeñoso de las convenciones sociales. Es un positivista que piensa el progreso en el sentido racional y burgués” (Buñuel en Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 120). La escena que yuxtapone la transformación en productiva de la tierra gracias a las máquinas (progreso) con el rezo del ángelus por parte de Viridiana y sus mendigos (intemporalidad religiosa), muestra el contraste entre ambos. Si en la primera parte de la película erotismo y pecado iban juntos, en la segunda hay una sexualidad casi carnavalesca, vehiculada por el lenguaje popular y las relaciones carnales descontroladas y por las enfermedades de la carne. Como vio Vicente Benet, esta cesura era la marcada por la propia modernización española, a la que Buñuel saluda no sin ambivalencia: “La liberación de los fantasmas irracionales que definen nuestro pasado supone, sin embargo, una importante pérdida a la que Buñuel no deja de apuntar con su nostálgico, lúdico y, en ocasiones, perverso sarcasmo” (Benet, 2012: 282).

Pues con la muerte de Don Jaime no sólo desaparece el mundo tradicional español, sino también el de las vanguardias de preguerra, ligados en *Viridiana*. Como Breton dijo en 1955 a Buñuel, “el escándalo ya no existe”. Porque el escándalo necesita de una censura simbólica. La perversión fetichista de Don Jaime y la religiosidad masoquista de Viridiana comparten un mundo marcado por la censura y la transgresión. Como ya escribió Jean-Louis Bory en 1962, la vida en la casa de don Jaime es “... una vida monstruosamente marginal, dominada por un doble fetichismo, el fetichismo erótico del tío y el fetichismo religioso de la sobrina. Podemos imaginar con qué cuidado Buñuel cuidó el paralelismo entre estas dos ‘perversidades’” (Bory, 1962: 113). Don Jaime con el baúl donde guarda el vestido de novia y los objetos de su difunta esposa, y Viridiana “con sus instrumentos de tortura guardados en una especie de maletín mecánico” (Buñuel, 1962: 383), son sólo dos formas invertidas de un mismo fetichismo en el que se fusionan erotismo y cristianismo: “...el erotismo sin cristianismo no es plenamente erotismo, porque sin él no hay sentimiento de pecado. El erotismo agnóstico es algo fresco y natural, mientras que el erotismo mezclado con el cristianismo crea el sentimiento de pecado” (Aub, 1985: 121). Un elemento muy concreto seguramente afirmará que es la misma verdad la que está en juego: las cenizas que Viridiana deposita sobre la cama

de don Jaime durante su noche sonámbula. Buñuel es explícito al respecto: “Este es un acto sonámbulo de Viridiana. Las cenizas significan, en la tradición católica, muerte: ‘Recuerda que eres polvo, y al polvo volverás’... pero puede ser que en su sonambulismo Viridiana esté anunciando que don Jaime morirá por su culpa” (Pérez Turrent y Colina, 1993: 141). O, para decirlo de otra manera: las cenizas son el destino común tanto del religioso como del pervertido. Con su premonición, esta escena resume toda la primera parte de la película. Estamos a las dos de la madrugada, escuchando *Et incarnatus est* (de la Misa de Bach en si menor). Don Jaime juega con fragmentos (fetiches) del traje de boda de su difunta esposa cuando un ruido le hace salir una la habitación y contemplar a Viridiana que marcha sonámbula. Marchando como un autómatas, Viridiana quema la lana y las agujas de tejer en la chimenea, recoge las cenizas y las deposita en la cama de don Jaime, junto al ramo de flores blancas de novia con que éste había estado jugando. El cuerpo ausente de la esposa muerta, sustituido por los fetiches nupciales erotizados (es decir, por signos) se convierte en Viridiana en un cuerpo femenino real que ha perdido todo su erotismo fetichista (los pies descalzos son ahora los de un nazareno). *Et incarnatus est*. La escena prefigura lo que sucederá después, la cuasi violación de Viridiana vestida como la novia muerta y el suicidio de don Jaime (Figs. 2 a 4).



Figs. 2-3-4. Luis Buñuel. Viridiana. 1962. Fotogramas de la escena del sonambulismo.

En *Une vague des rêves* (Aragon) o en *Entrée des médiums* (Breton), el sonambulismo remitía a los dictados del inconsciente. En la escena, es lo que abre la puerta a lo maravilloso. Don Jaime juega con los fetiches que sustentan su deseo más allá del objeto perdido, vinculando el deseo a lo inanimado y a la compulsión de repetición; Viridiana, sonámbula, convirtiendo en cenizas los objetos asociados al trabajo textil de Penélope o Ariadna (figura que atraviesa la obra de Buñuel, desde la encajera de Vermeer de *Un chien andalou* o en la costurera de *Cet obscur objet du désir*), señala el final mismo del movimiento del deseo: la extinción. ¿Y no era esta fusión del deseo con su fin, es decir, la inmanencia de la muerte en la sexualidad, lo que Breton tenía por el rasgo más notable del cine de Buñuel?:

Como ya señalé a propósito de *La edad de oro*, el genio de Buñuel siempre me ha parecido que radicaba en lo que de exaltado y exasperado hasta el límite tiene en él el conflicto entre el

instinto sexual y el instinto de muerte, de los que ya Freud comentó que ambos eran instintos de *conservación* y que, en todo hombre, la búsqueda de su equilibrio no tendía sino a restablecer un estado perturbado por la aparición de la vida. En *La edad de oro* se acentuó lo sexual; en *Los Olvidados*, la muerte (Breton, 1951: 36-37).

El conflicto de las pulsiones, la inmanencia de la muerte en la vida; la pulsión de muerte “teñida de erotismo”, que diría Freud. El núcleo mismo de lo maravilloso surrealista: la confusión de estados animados e inanimados que caracteriza los ejemplos de “belleza convulsiva” dados por Breton; la “oportunidad objetiva” como un “extraño recordatorio de la compulsión a repetir”. Porque, como demostró Hal Foster, el azar objetivo incorpora la paradoja de estar determinado tanto por el *imprévu* como por el *déjà vu*. Incluso si es espontáneo, no está libre de causalidad. En las definiciones de Breton, hay una proyección defensiva que nos hace ver “una compulsión inconsciente asociada a un evento real” como “un evento real que produce un efecto inconsciente” (Foster, 1993: 29). Lo que está en juego en el *trouvaille* es esta compulsión de repetición.

Esta fusión de la figura del deseo y la figura de la extinción fue exactamente lo que ocurrió en uno de los *trouvailles* que Breton describió en *L'amour fou* (1934). Fue el zapato-cuchara que resolvió el enigma del juego de palabras “le cendrier cendrillon” (“el cenicero de Cenicienta”), que para Breton estaba asociado a la imposibilidad de fijar el significado y satisfacer el deseo (Fig. 5). El zapato-cuchara (una forma degradada de los genitales femeninos) que es también un cenicero (donde se tira lo quemado, lo muerto), y cuyo talón en *mise en abyme* se repite potencialmente hasta el infinito (como una cadena de signos o de sustituciones del objeto perdido), muestra el significado de la estructura del deseo mismo. Más que un fetiche, con su potencial de repetición infinita, este objeto constituye para Breton “le ressort même de la stéréotypie”. Una escisión original impulsa al deseo hacia la sustitución infinita de este objeto perdido. Combinación de “una figura de deseo (Cenicienta) con una imagen de extinción (cenizas)” (Foster, 1993: 45).



Fig. 5. Zapato-cuchara (“De la hauteur d’un petit soulier faisant corps avec elle”) que resolvió para Breton el juego de palabras “le cendrier cendrillon”. De André Breton, *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1937. Foto Man Ray.

Nuestro argumento —que de ser viable puede explicar la emoción que la película suscitó en Breton— es que el movimiento cifrado en *Le cendrier Cendrillon* se despliega audiovisualmente en *Viridiana*¹. Desde el zapato de la esposa muerta que se prueba don Jaime (símbolo del objeto perdido, como lo fue el de Cenicienta) hasta las cenizas que una Viridiana inconsciente deja sobre el lecho conyugal, pasando por la suerte de *shock* que experimenta Don Jaime al ver los pies desnudos de Viridiana, sin ninguna señal que los cubra, sin zapatos... ¿no se trata exactamente del mismo movimiento?

El movimiento de un objeto. Es bien sabido que los objetos tuvieron una importancia en el cine de Buñuel, y cómo éste concebía su estatus a partir de la noción de fotogenia de Jean Epstein, asumiendo la defensa que éste hacía del animismo. La fotogenia es lo que transforma el significado de un objeto común, y ella es la razón por la que un objeto inocente y producido en masa, como el cuchillo en forma de crucifijo, puede adoptar un carácter malicioso y surrealista a ojos de la censura (Buñuel, 1962b). Cualquier objeto puede ser transformado por su concurso:

“A l'écran il n'y a pas de Nature Morte. Les objets ont des attitudes”, ha dicho Jean Epstein, el primero en hablarnos de esa calidad psicoanalítica del objetivo. Un plano general de Greta Garbo no es más interesante que el de un objeto cualquiera, siempre que este signifique o defina algo en el drama (Buñuel, 1982: 156).

Fotográficamente suspendido, un objeto puede adoptar significados diferentes e inestables, gracias a la proyección psíquica: “Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso... [...]. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y estado de ánimo quieren verlo” (Buñuel, 1982b: 186). Esta “carga de afecto”, que requiere del espectador, es la que puede crear una contradicción en el interior de la narración y abrir el sentido a la polisemia, la que puede hacer que la cuerda de Viridiana rompa las ataduras de la diégesis. Y recorrer toda la película desde la niña que jugaba a saltar con ella, pasando por el ahorcamiento de Don Jaime, hasta el cinturón del mendigo que intenta violar a Viridiana, convirtiéndose en clave secreta de la película. Éste es el significado del surrealismo “moral” tardío de Buñuel.

Como dijo Epstein, una película es “animista” y da “una apariencia de vida a los objetos que define”. Pero el punto clave de esta transferencia, y lo que distingue a la fotogenia cinematográfica de la fotografía misma, es lo que el movimiento añade al objeto. Esta especificidad cinematográfica parece conservar algo del “mínimo de funcionamiento mecánico” que Salvador Dalí señalaba como un agente capaz de desencadenar fantasmas en el espectador de los objetos de funcionamiento simbólico. Al final, “por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretos, por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar

1 Recogemos aquí parte de lo expuesto en Cabello (2019).

su hábitat psíquico” (Buñuel, 1958: 183), el cine podía atraer al espectador como ningún otro arte. Ejerce, dice Buñuel, “cierto poder hipnótico sobre el espectador” (Buñuel, 1982c: 79). Quizás del tipo que, como escribió Aragon en *Une vage de rêves*, producía un sueño hipnótico particular, parecido sobre todo al estado del sonambulismo. Podríamos entonces imaginar a Buñuel pensando en Breton, en estado sonámbulo, en el cine; y tratando de descubrir, tal y como se trataba en efecto de hacer en uno de sus juegos de adivinación basado en la “manifestación física y activa del inconsciente”, cuál (si es que alguno) de los objetos en movimiento que aparecen en *Viridiana* podría haber elegido el fundador del Surrealismo:

...Cada uno de los presentes debe entonces elegir y tocar un objeto (un mueble, un cuadro, un libro, un adorno) que encuentra en la habitación, tratando de encontrar una relación sincera, una afinidad con el objeto, no eligiéndolo. Peligrosamente. Cuando vuelvo de nuevo, tengo que adivinar qué objeto ha elegido cada uno. Es una mezcla de reflexión, intuición y, quizás, telepatía. Durante la guerra, en Nueva York, hice este experimento con varios miembros del grupo surrealista exiliados en Estados Unidos: André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Tanguy. A veces no cometí ningún error. Otras veces lo hice (Buñuel, 1982c: 78).

El núcleo invisible: persistencia del surrealismo en Giacometti

Jean Genet, quien para 1957 no sólo ya había posado ante Giacometti, sino que temía la conversión de sí mismo en “estatua” a manos del relato que Sartre había logrado tejer sobre su vida, propuso aquel año un curioso destino para la obra del artista suizo. Aquellos seres estilizados que se alejaban y aislaban hieráticamente, esos objetos cuya textura hacía pensar en que hubiesen sufrido la corrosión propia de los restos de una época lejana o en que acabasen de abandonar, aún incandescentes, el corazón de un horno excepcionalmente despiadado, no podían tan simplemente tener como objetivo su supervivencia entre las generaciones futuras —¿qué sentido tendría el que éstas los usaran? ¿no acabarían quizá siendo meras “estatuas”, en el sentido en que ya lo era ese huésped inoportuno de sí mismo en que se había convertido el propio Jean Genet, escindido en la medida en que representado? El destino de la obra de Giacometti era, bien al contrario, el de dirigirse al “innumerable pueblo de los muertos”. Es a ellos, es decir, no a los antepasados, sino los habitantes de ese espacio donde los hombres son despojados de todo “faux semblant” utilitario impuesto por la vida, a quienes esa obra tiene el poder de “comunicar” la que para Genet constituye finalmente nuestra única gloria: “el conocimiento de la soledad de cada ser y de cada cosa”. Allí, en esa especie de oscuridad elocuente, es donde estas piezas en realidad residen. Innecesario, incluso, el gesto con que Giacometti ideó realizar una estatua cuyo único fin fuese el de ser enterrada: “Aunque presentes aquí, ¿dónde se hallan esas figuras de Giacometti de las que

antes hablaba sino en la muerte? De allí escapan a cada llamada de nuestro ojo, para acercársenos” (Genet, 2007: sp).

De allí, de ese espesor en el que —a través del que— transmiten su secreto a los muertos, regresan entonces a cada *appel de l’oeil* como apariciones. Y las preguntas sobrevienen, inevitables: ¿cómo, de qué modo misterioso pueden esos seres comunicar a los muertos la verdad de la soledad? Y nosotros, los “*faux semblants*”, los vivos, ¿cómo podemos acceder a tal conocimiento de la soledad? ¿Cuál es la naturaleza de ese *appel de l’oeil* capaz de hacer que las esculturas de Giacometti comparezcan, siquiera fugazmente, de este lado? Si lo hacen, desde luego, solamente será respondiendo a una mirada respetuosamente distante. Como argumentaba Sartre, al acercarnos a ellas esas figuras huyen, se desintegran: “No puedes aproximarte a una escultura de Giacometti. No esperes que el vientre se expanda conforme te acercas a él; no cambiará y al retirarte tendrás la extraña impresión de estar marcando un ritmo. Tenemos un sentimiento vago, conjeturamos, estamos a punto de ver pezones en los pechos; uno o dos pasos más cerca y aún estamos expectantes; un paso más y todo se desvanece. Todo lo que queda son pliegues de yeso” (Sartre, 2011: 232-236). No hay nada que mirar en la cercanía del bloque. Por eso, Genet se imagina palpando esas texturas, experimentando allí donde no hay ya nada que ver, en la soberana indiferencia de la superficie escultórica, y categoriza: “Giacometti o el escultor para ciegos”. Y quizá la sentencia sea afortunada, ya que Giacometti, siempre desconfiado de las explicaciones, escribe en una suerte de poema sobre su trabajo: “Un ciego avanza su mano en la noche/los días pasan y yo me ilusiono con atrapar, con detener lo que huye” (Giacometti, 2007b: 106).

Ver como atrapar, como hacer visible el movimiento que escapa a la mano que avanza y palpa en la oscuridad. O, traducéndolo a los términos de Genet, ver cómo explorar en ese umbral donde únicamente puede emerger de entre las sombras esa imagen que se aparece a los vivos: ese umbral en que la mirada no se puede desprender del imaginario. Tal es la tarea del ciego que avanza su mano en la noche. Del invidente que persigue menos la percepción de los objetos que su figuración, que su entreverarse con las imágenes que pueblan el yo, con “lo que hace que aquello que veo haya comenzado por hablarme, por figurarse en mí, esa secreta elocuencia de las imágenes que es también la impureza de la visión, su condición incierta” (Perret, 2001: 16).

No es posible insistir demasiado en que el tema de la ceguera, de la invisibilidad, estuvo siempre presente en Giacometti desde el comienzo. Desde la ambigüedad sexual con que *La boule suspendue* (1930-31) se hacía eco del ojo tachado de Buñuel y de la alternancia sexual de la *Histoire de’Oeil* de Bataille, hasta las más explícitas *Point à l’oeil* (1932) y, sobre todo, *L’objet invisible* (1934). En la primavera de 1934, Giacometti trabaja en una escultura por cuyo progreso Breton no había dejado de interesarse” y que, “en conjunto, había tenido por la emanación misma del deseo de amar y ser amado en busca de su verdadero objeto humano e inmerso en su dolorosa ignorancia” (Breton, 1992: 698- 701). Era una figura puesta en pie, en posición de levantarse o querer avanzar, que parecía sostener algo en sus manos, un “objeto invisible pero presente”, mientras que

su rostro aún se hallaba en un estado de “indeterminación sentimental”. Sólo el encuentro de una máscara en el mercado de las pulgas, que en las “investigaciones personales” de Giacometti, funcionando “rigurosamente” como un sueño, liberó al artista de sus “escrúpulos paralizantes”, le permitió finalizar la estatua logrando “la unidad de lo natural y lo sobrenatural que permitiría al artista pasar a otra cosa” (Fig. 6). Objeto invisible pero presente... emanación del deseo de amar y ser amado. Como escribió Ángel González, “¿qué otra cosa podría haber entre esas manos sino la imposible realización de lo que deseamos: el vacío inherente a cualquier deseo?” (González, 2006: 67-68).



Fig. 6. Alberto Giacometti, El objeto invisible. 1934. Yeso, 156,2 x 34,3 x 29,2 cm. Galería de arte de la Universidad de Yale. Regalo anónimo. Imagen: Yale University Art Gallery, © 2017.

La cuestión reside en de qué modo la perspectiva del ciego (después de todo, ese objeto invisible no parece sino señalar lo mismo que el objeto *a* de Lacan) continuó siendo la protagonista de la búsqueda a la que el Giacometti maduro se entregó por completo: la que, según él, se había detenido en la Venus de Lespugne y a la que toda la historia posterior de la escultura había traicionado; la misma cuya profundidad vertebraba incluso la duración real de su vida —si aquella cabeza que antes habría tardado seis meses en hacer pudiera en el futuro realizarla en dos minutos, lograría así transformar, consideraba, sus dos últimos años de vida biológica en doscientos mil de vida real.

Repasemos. En 1935, la obra de Giacometti gira de modo radical. Se acaban el surrealismo, los *objets trouvés*, los “objetos de funcionamiento simbólico” y los tableros horizontales como mesas de juego. Surge entonces algo así como el enigma Giacometti, ese que Rosalind Krauss ubicaba en la frontera entre la totalidad individual y la evolución colectiva de un determinado medio:

Si contemplamos su obra desde una perspectiva individual, las principales esculturas de Giacometti son sus monumentos: la figura vertical, aislada, que se yergue conmemorativamente en el espacio, hierática, inmóvil, enhiesta. Podemos seguir este motivo desde la Mujer-cuchara, pasando por el Objeto invisible, hasta cualesquiera de las figuras en pie de los años cincuenta, y proporcionar de este modo una unidad conceptual a toda su obra. Sin embargo, desde el punto de vista de la historia de la escultura —en un planteamiento impersonal y mucho menos comprensivo—, sus monumentos verticales son menos interesantes, es decir, menos radicalmente innovadores, que las obras realizadas entre 1930 y 1933, caracterizadas por su horizontalidad (Krauss, 1996: 88).

Y quizá los monumentos del Giacometti maduro sean en efecto “menos radicalmente innovadores”, toda vez que los hemos ubicado en el horizonte del “campo expandido” que la propia Krauss concibió. Pero no por ello se difumina la continuidad que rige la exploración de Giacometti en lo invisible, por más que ésta se desplace desde la realización del deseo a la preocupación por la realidad exterior, es decir, por el espacio, que él mismo describe en la carta a Pierre Matisse de 1947. Que tal desplazamiento vuelva a colocar en primer plano la preocupación por el médium específico de la escultura no parece de hecho ser más que un efecto de aquella exploración misma. Pues el origen, casi como en eco a la profecía de Aragon en *Le Paysan de Paris*, parece ser la percepción de la diferencia entre el espacio efectivo y el archivo audiovisual. Ante la pantalla cinematográfica, Giacometti toma conciencia del desdoblarse de lo visible, del espesor, del peculiar e invisible vacío en que aparecen los seres:

Bruscamente, en lugar de ver figuras, gentes que se movían en un espacio en tres dimensiones, vi manchas sobre una superficie plana. No creía más. Miré a mi vecino. Era fantástico. Por contraste, adquiriría una profundidad enorme. De pronto tenía conciencia de la profundidad en la que todos estamos sumergidos y que no tomamos en cuenta porque estamos habituados. Salí. Descubrí un Boulevard Montparnasse desconocido, onírico. Todo era diferente. La profundidad metamorfoseaba a la gente, a los árboles, a los objetos. Había un silencio ex-

traordinario —casi angustioso. Pues el sentimiento de la profundidad engendra el silencio, sumerge los objetos en el silencio (Giacometti, 2007: 318).

Captar, detener esa profundidad imperceptible —apenas visible “por contraste”— era ahora la tarea del artista. Y, para captarla, se hacía necesario romper con la idea de un espacio abstracto y homogéneo, y sustituirlo por la relación del sujeto corporeizado con la experiencia espacial de que daba cuenta la fenomenología, por su concepción del espacio vivido como un espacio de topología multiforme, formado de diferentes lugares, y que dejaba de ser una entidad atemporal para convertirse en un evento (Boehm, 2011: 43). Es a este espacio vivido, multiforme y temporalizado, al que había traicionado toda la tradición escultórica, reduciéndolo a proporciones mensurables: “Nada más arbitrario que el canon griego. Le miro a usted: me habla; su cabeza es para mí mucho más importante que sus piernas. Ella es lo que cuenta. Es ella la que, si quiero reproducirlo *tal y como lo veo*, debe ocupar lo esencial de mi escultura” (Giacometti, 2007: 314). O, lo que es lo mismo: las dimensiones del cuerpo visto, experimentado tal y como se me aparece, son imaginarias. Hay un componente activo, figural, en la visualización de esa cabeza que, en definitiva, experimentamos como adimensional. Un componente figural que tanto el canon clásico como el molde indiciario que busca la verdad física del objeto eluden, mortificando al cuerpo humano y su movimiento. El hecho de trabajar con bloques tridimensionales ha coadyuvado a que la tradición clásica olvide lo que la pintura, obligada a aceptar la convención bidimensional, ha sabido siempre: que la distancia del espectador con respecto a sus figuras y la que existe entre ellas mismas es imaginaria; que si intentamos mensurarla y dividirla sólo terminaremos topando con el soporte bidimensional. De ahí que, para recuperar la dimensión imaginaria de la distancia, Giacometti conciba la forma como una disposición de fuerzas, como una disposición de *patterns* que rompen con la equivalencia de detalles entre la estatua y su modelo, y que reclaman la intervención del espectador para ejercer su poder generador sólo desde una distancia determinada, absoluta, en torno a la cual se produce un vacío infranqueable que acompaña a la figura emergida como una aparición. En *La nariz* (1947), un paralelepípedo marcado por el andamiaje enmarca ese vacío que rodea a la cabeza (Fig. 7). Pero la nariz que atraviesa sus límites, que quiebra la relación interior/ exterior que marcaba la existencia de un vacío geométrico, nos recuerda que ese vacío no es mensurable, sino que es el espesor generado por esa figura sólo perceptible desde la distancia absoluta. Esa nariz que, en su avance, supone también una victoria sobre la ineludible presencia de la calavera en cada rostro, nos recuerda que el ciego ya no avanza su mano en la noche, sino en el vacío: *Un ciego avanza su mano en la noche/los días pasan y yo me ilusiono con atrapar, con detener lo que huye*.

Fig. 7. Alberto Giacometti. La nariz. 1949. © Fondation Giacometti, Paris / Succession Giacometti, VEGAP / ADAGP Paris, 2011.



Un hombre que camina constituye quizá la mejor cifra de esa unidad indivisible capaz de generar de movimiento y espacio (Fig. 8). Orientando la mirada merced a la verticalidad y a la fijación de los pies, su figura reclama la intervención del espectador, el cual termina por fijar ese vacío imposible de colmar, más allá del cual la figura se desvanece y somos devueltos a la ceguera táctil. Quizá es esta soledad de estar rodeado de vacío aquella a la que se refería Genet. Esa soledad que surge, no obstante, a partir del movimiento de los vivos. A partir del movimiento que nos mantiene vivos. Es aún 1934, y *Documents* publica un diálogo entre André Breton y Giacometti:

Breton— ¿Qué es tu taller?

Giacometti— Son dos pequeños pies que caminan (Breton y Giacometti, 2007: 54)



Fig. 8. Alberto Giacometti. Hombre caminando I. 1960 © Fondation Giacometti, Paris / Succession.

Bibliografía

- Aragon, L. (1953). *Le Paysan de Paris*. París: Gallimard.
- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- Benet, V. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Boehm, G. (2011). The Demon of the Void. Alberto Giacometti's Spaces. En VVAA. *Alberto Giacometti. The Origin of Space*. (pp. 40-51). Wolfsburg Kunstmuseum.
- Bory, J-L. (1962). Viridiana. En G. Sadoul (ed). *Luis Buñuel. Viridiana. L'avant-Scène* 428 (pp. 112-113). París: L'Avant-Scène.
- Breton, A. (1951). Desesperada y apasionada. En VVAA. *¿Buñuel! La mirada del siglo* (pp. 35-57). Madrid: MNCARS.
- Breton, A. (1988). *Oeuvres complètes. Tome I*. París: Gallimard.
- Breton, A. (1992). *Oeuvres complètes. Tome II*. París : Gallimard.
- Breton, A. Giacometti, A. (2007) Le Dialogue en 1934. En A. Giacometti. *Écrits* (p. 54). París: Hermann.
- Buñuel, L. (1962). Lo moral para la moral burguesa es para mí lo inmoral. Entrevista con Manuel Michel. En J. Herrera (ed.), *Luis Buñuel en su archivo* (p. 383). Madrid/México: FCE, 2015.
- Buñuel, L. (1962b). “Salido de un credo cinematográfico”. *The New York Times*, 18 de marzo de 1962.
- Buñuel, L. (1982). Del plano fotogénico. En A. Sánchez Vidal (ed.). *Luis Buñuel. Obra Literaria*. (pp. 154-157). Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Buñuel, L. (1982b). El cine, instrumento de poesía. En A. Sánchez Vidal (ed.). *Luis Buñuel. Obra Literaria* (pp. 181-185). Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Buñuel, L. (1982c). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Cabello, G. (2019). Between real objects and moving images. En S. Dazen *et al. Proceedings of the 34th World Congress of Art History* (pp. 372-377). Pekín: The Commercial Press.
- Collani, T. (2010). *Le merveilleux dans la prose surréaliste européenne*. París: Hermann.
- Foster, H. (1993). *Compulsive beauty*. Cambridge/Mass: MIT Press.
- Genet, J. (2007). *L'atelier d'Alberto Giacometti*. París: Gallimard.
- Giacometti, A. (2007). Entretien avec Jean Clay. En A. Giacometti. *Écrits* (pp. 310-323-109). París: Hermann.
- Giacometti, A. (2007b). Un aveugle avance la main dans la nuit. En A. Giacometti. *Écrits* (pp. 106-109). París: Hermann.
- González, A. (2006). *Alberto Giacometti. Obras, escritos, entrevista*. Barcelona: Polígrafa.
- Grimaud, E., Taylor, A-C., Vidal, D., y Dufrêne, T. (2016). *Persona. Étrangement humain*. París: Musée du Quai Branly.

- Guigon, E. (2005). *El objeto surrealista*. París: Éditions Jean-Michel Place.
- Jiménez, J. (2013). *La imagen surrealista*. Madrid: Trotta.
- Krauss, R. (1996). Se acabó el juego. En *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (pp. 59-100). Madrid: Alianza.
- Kyrou, A. (1985). Conversación con Max Aub. En M. Aub (ed). *Conversaciones con Buñuel* (pp. 521-527). Madrid: Aguilar.
- Michaud, P-A. (2010). La mesa de montaje. En VVAA. *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine* (pp. 170-213). Madrid: Fundación Mapfre.
- Pérez Turrent, T. y Colina, J. (1993). *Conversaciones con Luis Buñuel. Il est Dangereux de se pencher dedans*. París: Cahiers du cinéma.
- Perret, C. (2001). *Les porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*. París: Belin.
- Sartre, J.P. (2011). La recherche de l'absolu. En VVAA. *Alberto Giacometti. The Origin of Space* (pp. 232-236). Wolfsburg Kunstmuseum.
- Sánchez-Biosca, V. (1999). *Viridiana. Luis Buñuel*. Barcelona: Paidós.
- Starobinski, J. (1974). Freud, Breton, Myers. En J. Starobinski, *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)* (pp. 253-268). Madrid: Taurus.