

## 2

### La mujer desmontable

No se trata de mostrar exclusivamente pinturas y esculturas de un carácter particular ni de presentar nuevas teorías estéticas. Es una turbación más profunda la que debe desprenderse de la Exposición surrealista. Es el acceso a un mundo de misterio en el que lo burlesco tiene menos espacio que la angustia, en el que la risa de los visitantes disimula su inquietud, en el que la misma cólera expresa su desconcierto. El surrealismo no es un juego. Es una obsesión.

André Breton

Si dejamos de lado las complejas y contradictorias relaciones que los surrealistas mantuvieron con las mujeres, abordadas en muchos casos como una actualización del «amor cortés», en la que se aplican a idealizar su figura como objeto de contemplación y de consumo, es cierto que el imaginario surrealista, por el gran interés que concedió al tema —haciendo de las mujeres madres, diosas, reinas o prostitutas— amplió considerablemente las figuraciones de la feminidad. La Nadja que deambula por París en la novela de Breton tiene todos los elementos de irracionalidad y sabiduría mediúmnica que las fantasías bretonianas adjudican a las mujeres<sup>1</sup>. El marqués de Sade, que Breton propone como fuente del surrealismo y que Maurice Heine estudia desde un punto de vista psicológico, se sitúa en el centro de esta visión del sexo ligada a la violencia. Entre ellas se encuentran ideas turbadoras como la de «vagina dentada» que obsesiona a Mason, la mantis religiosa —la «mujer hambrienta» que aparece en las pesadillas de Matta, la que devora a su amante—, la bruja o la mujer fatal. También la mujer «desmontable», despiece de una carnicería sexual en la que la pasión conduce a «devorar» al objeto del deseo. Evidentemente, en este terreno culinario del despiece sexual, en esa avidez que deja de ser visual, voyeurística, para convertirse en efectiva masticación, es donde entra la figura de Salvador Dalí.

En 1934, el mismo año en que realizó el *Rostro de Mae West...*, Dalí publicó un texto en la revista *Minotaure* titulado «Los nuevos colores del *sex-appeal* espectral», en el que realiza una irónica

y detallada distinción entre fantasmas y espectros<sup>2</sup>. Los fantasmas corresponden a una degeneración de la materia: se han hecho gordos, carnales y grasientos. El uso los ha vuelto groseros. «A medida que pasan los años, la noción de fantasma se vuelve suave, pesada y redonda con ese peso persuasivo, con esa estereotipia regordeta y ese contorno analítico y nutritivo que es propio de los sacos de patatas vistos a contraluz». Los espectros, por el contrario, están contruidos en el fulgor de un instante —como la Adán y Eva de *Entr'acte*, como una aparición— y se les aplica uno de los conceptos que Dalí empleaba en esta época: *extramine* (extraleve), paralelo evidente del *inframine* duchampiano<sup>3</sup>. Los espectros son «rapidez luminosa», «erección exhibicionista», «Instantaneidad rígida, histérica, de mirón»<sup>4</sup>. Los espectros son los que verdaderamente representan la sustancia real, la urdimbre más cierta de la visión paranoica. Después de disertar sobre «El peso de los fantasmas» o el «porqué de la obesidad de los fantasmas», Dalí nos explica los procedimientos adecuados para distinguir un fantasma de un espectro. Más adelante invita a «distinguir entre sus conocidos a los fantasmas de los espectros» y pone como ejemplo de los primeros a Freud, De Chirico, Greta Garbo y La Gioconda, y de los segundos a los artistas que mejor considera en el momento: Picasso, Gala, Harpo Marx y Marcel Duchamp a quien, evidentemente, relaciona con La Gioconda. Vale la pena señalar que ésta es una de las ocasiones en las que Dalí cita a Duchamp y lo hace precisamente en el contexto de una «aproximación desmontable», el subtítulo o descripción que Duchamp colocó a *Étant donnés...* [49]

Como tiene por costumbre, Dalí argumenta cuidadosamente las razones que le conducen a emplear en sus cuadros un motivo y no otro. Por ejemplo, respecto a *Rostro de Mae West...* [48] señala que la actriz representa un ideal de espectro, «la inminencia de los músculos redondos y salivales, terriblemente viscosos», frente a los fantasmas del cuerpo funcional, «representado todavía por ese farmacéutico nostálgico de ciudad de provincias<sup>5</sup> al que tanto se parece, desesperadamente, ese otro fantasma prosaico y diabético que se llama Greta Garbo». En el artículo de *Minotaure*, Dalí anuncia que «el nuevo atractivo sexual de las mujeres vendrá de la posible utilización de sus capacidades y recursos espectrales, es decir, de su posible disociación», La mujer se volverá espectral por medio de la desarticulación de su cuerpo; y termina con una frase tajante: «La mujer espectral será la mujer desmontable».

No cabe la menor duda de que Duchamp hubo de leer este texto de Dalí, aparecido en la más importante revista surrealista del mo-

mento, una publicación a la que él se encontraba muy próximo y de la que realizaría la portada del siguiente número y de la que incluso formaría próximamente parte del comité de redacción<sup>6</sup>. Además fue precisamente éste el texto de Dalí escogido por Breton para su *Anthologie de l'humour noire*, publicada después de muchas vicisitudes en 1945, un libro que tuvo enorme difusión. Por ello, es posible que esta idea de mujer, no sólo fragmentada, despedazada, compartimentada, sino específicamente «desmontable», totalmente objetualizada, muñeca de usos específicos, permaneciera soterrada en la imaginación de Duchamp hasta que volvió a fluir diez años después, cuando emprendió la realización de *Étant donnés...*

Por otra parte, la fragmentación del cuerpo femenino, que pierde su unidad orgánica para construirse como amalgama de zonas erógenas, es uno de los temas clave del imaginario surrealista. «Tal vez por eso el cuerpo amoroso sea un cuerpo simbólicamente dividido, sectorializado, jerarquizado en sus diversos componentes, es decir, “desgarrado”. ¿No es siempre una parte (los ojos, un pecho, los muslos...) la que despierta la pasión?»<sup>7</sup>.

Pero además no sólo es el concepto de «mujer desmontable» lo que en este texto de Dalí se encuentra próximo de las especulaciones duchampianas de cara a la elaboración de *Étant donnés...*, sino también las imágenes que emplea para ilustrarla, como la del «abdomen y muslos *desmontables*, que se encuentran aparte, aislados, atmosféricos y espectrales, superfinamente blancos, enmarcados en el negro» que evoca directamente lo que el espectador, el «histórico voyeur», puede observar cuando se acerca al agujero de la puerta en la instalación de Filadelfia y ve un fragmento de cuerpo femenino desnudo enmarcado en negro de terciopelo.

Dos años después, en 1936, Dalí realizó su *Venus de Milo con cajones*<sup>8</sup>, [13] uno de sus objetos surrealistas más difundidos, en el que se materializa esta idea de mujer compartimentada. Dalí indica: «Era necesario poner todos los cajones en un cuerpo amplio que no hubiese conocido aún la invención cristiana del remordimiento de conciencia»<sup>9</sup>. Con los cajones entreabiertos, relacionados con el inconsciente y el mundo intuitivo, Dalí «desnuda» doblemente el cuerpo desnudo de la Venus, enseñándonos la interioridad de sus obsesiones.

Pero la *Venus* de Dalí tiene además otras aproximaciones respecto al trabajo de Duchamp, especialmente en el terreno de los *ready made*. En primer lugar, como *Fresh Widow*, la Venus ha sido «disminuida» de tamaño más que miniaturizada —98 centímetros, frente a los 77,5 de *Fresh Widow*— lo suficiente para subrayar su carácter

13.  
Salvador Dalí y Marcel  
Duchamp, *Venus de Milo  
con cajones*, París, 1936.  
Rotterdam, Museum  
Boymans-van-Beuningen.



convencional de copia; pero también, como L.H.O.O.Q., se basa en una obra maestra de arte del pasado a la que se ha añadido un elemento «desacralizador», en este caso seis cajones con los tiradores de pelo de armiño. El pelo que Duchamp añade a La Gioconda indica un cambio de sexo, el que añade Dalí a la Venus griega transforma la fría e inerte figura de mármol en un cálido objeto, seductor al tacto: se ruega tocar<sup>10</sup>. También, el pelo que Duchamp ha suprimido del sexo en el maniquí de *Étant donnés...*, es el mismo que ha añadido Dalí a su *Venus*: un tráfico [14 y 15].

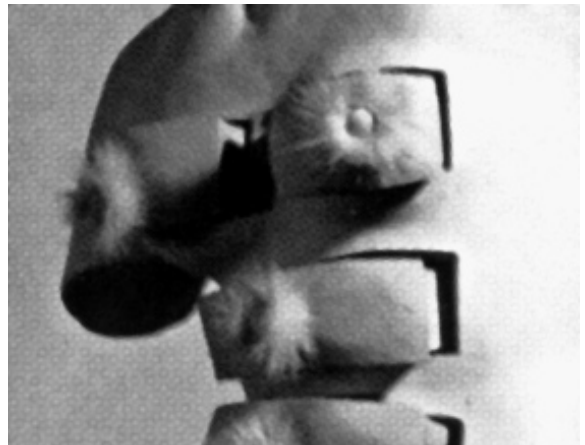
Pero aún hay otro elemento que liga a ambos artistas en un plano material. Dalí trazó en 1936 los cajones sobre el cuerpo de una reproducción de la Venus, y fue Marcel Duchamp quien se encargó de realizar la pieza<sup>11</sup> de la que, por cierto, en 1964, se realizaron varios ejemplares. El mismo año en el que Duchamp, traicionando supuestamente sus presupuestos, realizaría copias de dieciocho de sus *ready mades* en la galería Schwarz de Milán, para celebrar el 50 aniversario de la creación del primero.

### ***La poupée, 1932-1945***

Más o menos por estas fechas, pero a muchos kilómetros de distancia, en Berlín, Hans Bellmer había emprendido la construcción de una muñeca obsesiva, un objeto de deseo artificial, onanista, dispuesto para provocar y satisfacer todas las fantasías a las que una mujer real posiblemente no accediera. *La poupée* de Bellmer es el ejemplo más acabado de ese fenómeno erótico que Dalí llamó

14. Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966. Nueva York, 1946-1966. Philadelphia Museum of Art, donación de la Fundación Cassandra, (detalle del sexo depilado).

15. Salvador Dalí y Marcel Duchamp, *Venus de Milo con cajones*, 1936, (detalle de uno de los tiradores de pelo), Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen.

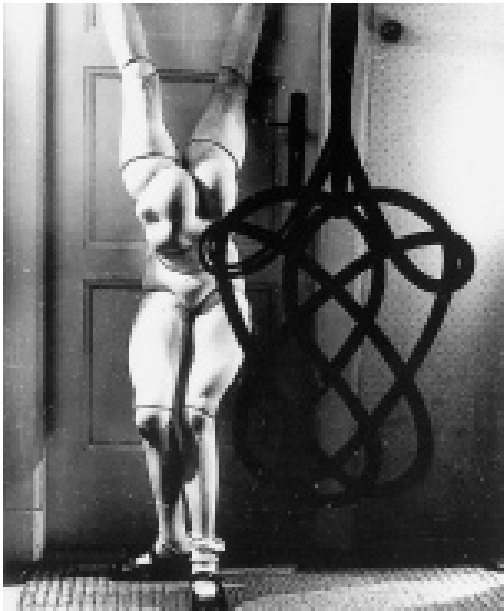


«mujer desmontable» y que Duchamp aplicará en su «aproximación desmontable» de Filadelfia. A través de un sistema de articulaciones esféricas, Bellmer añade o suprime partes del cuerpo que se corresponden con escenificaciones eróticas concretas. En este triángulo Dalí, Bellmer, Duchamp, al primero corresponde el enunciado «teórico» y su imagen pictórica u objetual; a Bellmer, el haber llevado a la «práctica» el mecanismo de montaje/desmontaje sobre una muñeca; y a Duchamp, que lo empleó el último, el haber alzado la intensidad fetichista y voyeurística de la muñeca a través de una visión en diagonal.

Materialmente, la muñeca de Bellmer está formada por una estructura de madera recubierta de estopa endurecida con cola y cubierta de pintura [16]. La primera muñeca, comenzada en 1932, sufrió una fuerte transformación a partir de 1937, con la aplicación de la «juntura de bola», que el artista había visto en maniqués del siglo XVI conservados en el Museo de Berlín. Desde entonces, la muñeca se convirtió, como señala Patrik Waldberg, en «una obra inacabada por siempre, modificable hasta el infinito»<sup>12</sup>, es decir, una compañera *permanente*, o la instauración de por vida de una obsesión fetichista [17]. Sin embargo, consciente del callejón que suponía esa obra, Bellmer supo parar, y en 1945 dio por terminada su *operación* onanista. De cualquier forma, los trece años de trabajo y modificaciones de la

16.  
Hans Bellmer, *La muñeca*, 1938, fotografía b/n, 1938. París, Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

17.  
Hans Bellmer, *Unica*, fotografía b/n, 1958. París, Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.



muñeca, entre 1932 y 1945, en función de nuevos deseos<sup>13</sup>, corresponden en buena medida a los veinte años de elaboración secreta de *Étant donnés...* Se trata de obras realizadas en el tiempo: entre el artista y el maniquí, entre el hombre y la mujer desmontable, hay una especie de *convivencia*.

Si bien es cierto que el argumento central de la muñeca de Bellmer se basa en el placer sádico de poseer el cuerpo deseado desde los mecanismos de la *autoridad*, del poder absoluto, el *voyeurismo* se encuentra también implicado. A este respecto es interesante recordar cómo Bellmer permite a su prima Ursula, con la cual tiene una estrecha y ambigua relación, observar la manipulación de la muñeca sólo a través de la cerradura de la puerta o de una estrecha ranura<sup>14</sup>, lo que aproxima su operación a la que realizó Duchamp en *Étant donnés...*, o quizás en la puerta entrevista de su apartamento en el 11 de la rue Larrey. Como Duchamp en sus *Instrucciones de montaje* de la instalación de Filadelfia, Bellmer también fotografía su maniquí, elevando su intensidad fetichista a medida que la aleja a través de la visión monocular del objetivo.

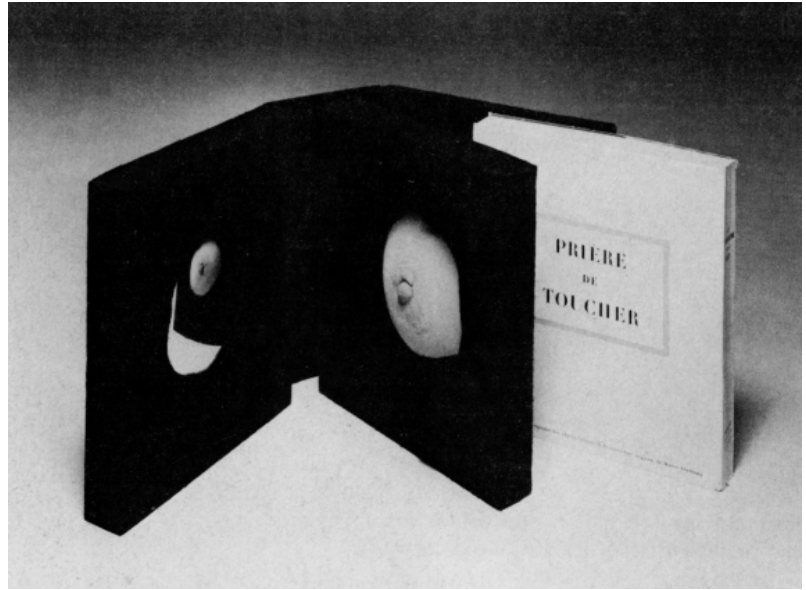
Si la relación entre la muñeca de Bellmer y el maniquí de la instalación de Filadelfia es evidente aunque no concretamente documentada, es de señalar también la excelente opinión que Dalí tenía del artista alemán, una extraña buena opinión, teniendo en cuenta los exabruptos que dedica a la inmensa mayoría de pintores contemporáneos. Dice Dalí de Bellmer que «Era un artista notable, sobre todo porque sus obsesiones eróticas no eran fingidas u oportunistas; eran absolutamente sinceras, y Bellmer las transcribió con la determinación y frialdad propias del puritanismo protestantista centroeuropeo en el que fue educado»<sup>15</sup>.

### Cine táctil, se ruega tocar

Abdomen y muslos *desmontables*, que se encuentran aparte, aislados, atmosféricos y espectrales, superfinamente blancos, enmarcados en el negro.

Así describe Dalí su proyecto para el desnudo femenino en «La edad de oro». Cambiando abdomen y muslos por pechos, esta descripción de Dalí puede servir perfectamente como descripción de una pieza de Duchamp, *Prière de toucher* (Se ruega tocar, 1947), que consiste en un pecho femenino de caucho, desmontado, rodeado de terciopelo negro [18]. *Prière de toucher*, realizada en colaboración con Enrico Donati,

18.  
Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, Nueva York, 1947. Edición de lujo del catálogo de la exposición «Le surréalisme en 1947», Los Angeles, California, colección Robert Shapazian.



19.  
Salvador Dalí, dibujos para cine táctil en una carta a Luis Buñuel, 1929.





20.  
Luis Buñuel y Salvador Dalí,  
fotograma de *Un chien Andalou*,  
1929.



fue ideada para la edición de lujo del catálogo de la exposición *Le Surréalisme en 1947* que se celebró entre mayo y junio de ese año en la Galería Maeght de París. Además de su reivindicación de la tactilidad, esta pieza inicia el proceso de elaboración de *Étant donnés...*, especialmente en relación con la idea de «dar cuerpo» a la *Mariée* a través de moldes tridimensionales de partes aisladas de la anatomía femenina.

En el enunciado de Duchamp *Prière de toucher* incluye un juego de palabras con *Défense de toucher* (Prohibido tocar), en un sentido de desmitificación de las prohibiciones museísticas y el culto al objeto; pero también en un sentido de tactilidad, es decir, de ampliación de los dominios del arte más allá del imperio del ojo. Por otra parte, las obras olfativas (*Belle Haleine*, *Eau de Voilette*, 1921) o sinestésicas (*Why not Sneeze Rose Sélavy?*, 1921) [36] se orientan en una dirección paralela. *Prière de toucher* se encuentra en un punto intermedio, indefinido. Forma parte del primer grupo de obras orientado a la preparación de *Étant donnés...*, como parte de una investigación sobre la representación tridimensional del cuerpo femenino, pero por otra se aleja radicalmente de la disposición final de la instalación en Filadelfia, ya que su invitación al tacto contrasta con la inaccesibilidad del cuerpo en *Étant donnés...*, organizado sólo en torno a una visión distanciada.

Si estas obras se encuentran en el ámbito del surrealismo, la opción tactilista de Dalí se acercó más a las especulaciones de los

futuristas, ya que a su aspecto mecánico une la idea de una tactilidad como experiencia física de ampliación de los procedimientos de representación, es decir, como aumento de la cota de realidad. Dalí proyecta un cine táctil en el que los espectadores palpan con las manos un rodillo en el que se suceden diferentes texturas relacionadas con la acción de la pantalla [19]. Las imágenes de *Le chien andalou*, en la secuencia en la que unas manos masculinas palpan torpemente un cambiante cuerpo femenino, son lo suficientemente explícitas en este sentido [20].

Otra propuesta tactilista de Dalí se aproxima aún más a la de Duchamp. En una carta a Buñuel relativa a ideas para *La edad de oro*, que estaban proyectando juntos, propone esa identificación entre las imágenes y el tacto real del espectador, de forma que durante la escena en que el protagonista acaricia los pechos de la chica, el espectador acariciaría unos pechos de goma situados en una pequeña repisa delante de la butaca. Su funcionalidad inmediatamente sexual (masturbatoria) queda evidenciada en un pequeño croquis realizado en la carta a Buñuel en el que se ve una fila de tres solteros mirando la película y palpando los pechos de goma en un estado clamoroso de erección<sup>16</sup>.

El proceso de ideación de *La edad de oro* fue especialmente fértil en el imaginario sexual de Dalí. La devoración del cuerpo amado aparece también en la película [21 y 22], así como la representación del sexo femenino depilado. Pensando en el cine y sus posibilidades de transgresión de la moral burguesa, Dalí reflexiona sobre dos formas diferentes de aparición paranoica del coño. Le escribe a Buñuel: «He visto una manera de realizar tu tan soñado coño, en cine». Siguiendo fielmente su estética de lo comestible, relaciona sexo y boca y, como era de esperar, subraya la imagen de un «coño depilado» que constituye también, como sabemos, el punto álgido de *Étant donnés...* Dalí imagina dos visiones cinematográficas de esta transformación de la boca en sexo: en una, la boca sigue siendo boca, pero se le sobreimpresiona alrededor un chal que representa el vello púbico. En la otra la propia boca se transforma, «se desvanece ligeramente el rostro y los labios se surimpresionan (*sic*) levemente hasta ver unos verdaderos labios de *coño depilado*»<sup>17</sup>.

Respecto a este texto de Dalí, aún una última sugerencia duchampiana. Según Dalí, «en la escena de amor, *ella* va casi desnuda», mientras que «Él, naturalmente, va de smoking»<sup>18</sup>, reproduciendo las vestimentas del *Gran vidrio*: la *Mariée* en pleno proceso de desnudamiento y el soltero ataviado de uniforme o de librea, en su cementerio.



21.  
Luis Buñuel y Salvador  
Dalí, fotograma de *L'Age  
d'or*, 1930.

22.  
Luis Buñuel y Salvador  
Dalí, fotograma de *L'Age  
d'or*, 1930.



## Del amor al sexo

Dalí y Duchamp comparten también un elemento que consideramos clave: el alejamiento de las mitologías del *amor*, como pasión emocional o pulsión platónica, que ha recorrido durante siglos la historia del arte y la alta cultura, para aproximarse a las dinámicas específicas del *sexo*. Si algo tienen en común ambos artistas es su plena dedicación a los temas relativos o derivados del sexo. Dalí comenzó su carrera surrealista con el significativo cuadro *Aparato y mano*, 1927, la explosión de un orgasmo masturbatorio<sup>19</sup>. Duchamp confiesa en la célebre serie de entrevistas a Pierre Cabanne, dos años antes de su muerte, que eligió el sexo como tema porque se dio cuenta de que era algo que interesaba a todo el mundo<sup>20</sup>.

Dalí lleva a cabo una escritura de la desocultación, de liberación del deseo que se esfuerza por aparecer con incontrolable violencia, produciendo esa característica mezcla de seducción y horror<sup>21</sup>. Frente al sexo, único y absoluto tema, el artista mantiene una actitud instigadora: quiere hablar «de eso», engrandecerse a través de la publicidad de su miseria masturbatoria, lograr un plano de expresión en el que las carencias aireadas por su arte adquieren un estatus de salud patológica. Así, frente al limpio onirismo de Breton, Dalí no sólo opone el flujo excrementicio, sino que propone el método paranoico, la reinención de la enfermedad y la reivindicación de una visión deformada y constructiva.

Frente a todo este artilugio de sombras y luces, de muestras impúdicas y desvelamiento de la «vida secreta», Marcel Duchamp opone una cartesiana discreción. No habla de su vida ni de sus pulsiones; se limita a poner de relieve los mecanismos del sexo, del deseo y de la visión —tanto del coito como de la actividad masturbatoria de los *célibataires*, como si nada de ello tuviera que ver con su vida. Es paradójico que Duchamp, el «respirador», el paradigma de artista que construye su vida como comportamiento artístico, en materia de sexo pareciera conjugar los verbos en tiempo impersonal: *Étant donné*:..., *Dados*:..., con la distancia característica de un problema de física, la impersonalidad de los datos presentes. Dalí se ensucia en sus obsesiones excrementicias; Duchamp toma la distancia de un chiste verde en el que el protagonista es siempre otro.