

LAS ILUSTRACIONES DE *LES CHANTS DE MALDOROR* DE DALÍ: LA CARNALIDAD DE LOS OBJETOS

Data recepción: 2010/04/22

Data aceptación: 2011/07/25

Contacto autor: ivan.menes@yahoo.es

Iván Moure Pazos

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El presente artículo trata de establecer vínculos entre el Conde de Lautréamont y Salvador Dalí a través de dos híbridos surrealistas: el *hombre-paraguas* y la *mujer-máquina*. Desde el momento en que el surrealismo se propone invocar al Conde, la influencia de éste será un enorme agujero negro del que muy pocos lograrán desirse. El caso de Dalí se erigirá como uno de los tributos más prolíficos e interesantes de este diálogo.

Palabras clave: Conde de Lautréamont, Les Chants de Maldoror, Salvador Dalí, hombre-paraguas, mujer-máquina

ABSTRACT

This article sets out to establish links between the Count of Lautreamont and Salvador Dali through two surrealist hybrids: the *man-umbrella* and the *woman-machine*. No sooner did the surrealists seek to invoke the Count, than he began to exert an influence that would represent a black hole from which few were able to extricate themselves. Dali's would become one of the most prolific and fascinating tributes to this dialogue.

Keywords: The Count of Lautreamont, Les Chants de Maldoror, Salvador Dali, man-umbrella, woman-machine

A mi gran amigo Mauricio Wiesenthal por aquellos días de vino y rosas en Barcelona.

En su iluminador escrutinio *Dalí: lo crudo y lo podrido* (2002), Juan Antonio Ramírez advertía sobre la falta de un estudio que analizase la obra del pintor para *Les Chants de Maldoror*: "Tales obras refuerzan nuestra impresión de hallarnos ante la ejecución o los despojos de una matanza. He aquí un tema fascinante para algunos sectores de la vanguardia histórica, y sorprende que no se le haya dedicado mayor atención"¹. Lo que sigue, pretende ser un intento de esclarecer —de manera parcial— esta laguna artística.

Corría el año 1919 y André Breton rescataba del olvido —tras más de 50 años ignorado— a uno de los grandes poetas del París fin de siglo: el Conde de Lautréamont, pseudónimo de Isidore Ducasse². Con ello comenzaba una campaña divulgativa para salvaguardar y pre-

servar su legado, auspiciada por el grueso de la intelectualidad parisina. El poeta se había consolidado como deidad surrealista junto a otros semidioses como Sade, Jarry o el Bosco. A partir de entonces los más afamados artistas del momento rendirán tributo a Ducasse. Frans de Geetere³, Salvador Dalí⁴, Victor Brauner, Man Ray, André Massón, Joan Miró, Max Ernst, Óscar Domínguez, Yves Tanguy⁵, Jacques Houplain⁶ o René Magritte⁷, por citar algunos, comienzan a representar pasajes de *Les Chants de Maldoror*, en un sentido homenaje al Conde. Su lema "...Beau...comme le recontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"⁸, se convertirá en el himno por antonomasia del movimiento. Una proteica emblemática de paraguas y máquinas de coser que asolarán gran parte de

las creaciones surrealistas. Prueba incuestionable de esta querencia serán: *L'image d'Isidore Ducasse* (1933) (Fig. 1) de Man Ray, *Cannibalisme* (1934) (Fig. 2) de Dalí o *La machine à coudre* (1949) de Óscar Domínguez.

El tributo de Dalí para con Lautréamont nos ofrecerá una nueva perspectiva sobre los objetos ducassianos, pues éstos, pasados por el filtro paranoico-crítico, emulsionarán a modo de delirantes personificaciones. Un recurso, por otra parte, al que muchos surrealistas sucumbieron, pongamos por caso *L'Machine à coudre électrosexuelle* (1934) de Óscar Domínguez, o el *Ptérodáctilo* (1959) de Remedios Varo (Figs. 3-4).

Sin duda, al tratar con Salvador Dalí se aprende una importante lección: nunca debe formularse una hipótesis siempre y cuando el autor haya explicado la suya. Por suerte, su artículo *L'Angéus de Millet* (1934), nos eximirá de esta responsabilidad. Éste aparecerá publicado en el catálogo de la exposición celebrada entre el 13 y el 25 de junio de 1934 en la librería Quatre Chemins de París, en la que se mostraban los grabados del autor para *Les Chants de Maldoror* editados por Albert Skira⁹, y en el cual, nos encontraremos con la única explicación a esas maravillas híbridas. Concretamente, el autor analiza la última lámina realizada para el libro de Lautréamont, titulada *Suelque Chose a eu Lieu* (1934) (Fig. 5), que es además, la *piedra rosetta* de las restantes. La obra en sí, es una reinterpretación del *Angéus* (1859-60) de Millet (Fig. 6), cuyos personajes principales han sido suplantados por personificaciones de paraguas y máquinas de coser amenazados en el horizonte por una avanzadilla de tropas napoleónicas. Una suerte de delirio que merece ser explicado por el propio autor. Cedámosle, pues, la palabra a un Dalí, que reclamando sus fueros nos redime de tal enredo:

Si como pretendemos la «tierra labrada» es la más literal y la más ventajosa de todas las mesas de disección conocidas, el paraguas y la máquina de coser se habían transformado en El Angelus en figura masculina y figura femenina...El paraguas —tipo de «objeto surrealista de funcionamiento simbólico»— a consecuencia de su flagrante y



Fig. 1. Man Ray. *L'image d'Isidore Ducasse*. 1933. Colección privada.



Fig. 4. Remedios Varo. *Pterodáctilo*. 1959. Colección privada.

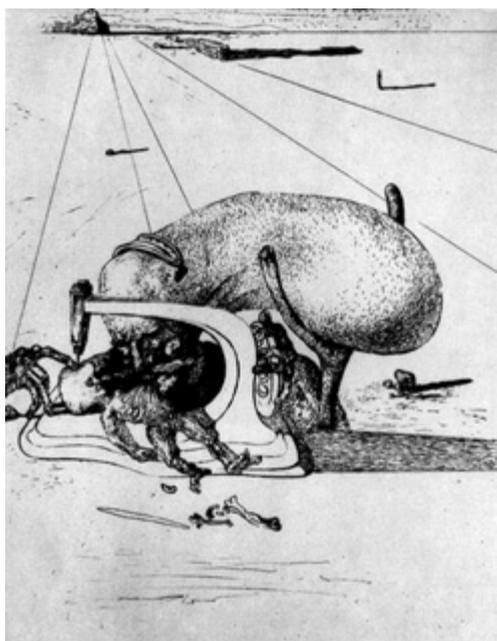


Fig. 2. Dalí. Ilustración para *Les Chants: Cannibalisme*. 1934. Colección privada.



Fig. 3. Óscar Domínguez. *Machine à coudre électro-sexuelle*. 1934. Colección privada.



Fig. 5. Dalí. Ilustración para *Les Chants de Maldoror: Suelque Chose a eu Lieu*. 1934. Colección privada.



Fig. 6. Millet. *Le Ángelus*. 1859-60. Musée d'Orsay, Paris.

conocido símbolo de erección, es indiscutiblemente la figura masculina de El Ángelus que, como tendrá la amabilidad de querer recordar, en el cuadro intenta disimular — sin conseguir más que ponerlo en evidencia— su estado de erección por la posición vergonzosa y comprometedor de su propio sombrero. Ante él la máquina de coser, símbolo femenino conocido por todos, extremadamente caracterizado, llega a proclamar la virtud mortal y caníbal de su aguja, cuyo trabajo se identifica con esa perforación superfin de la mantis religiosa «vacian-do» al macho, es decir vaciando su paraguas, transformándolo en esa víctima martirizada, lacia y depresiva, en que se convierte cualquier paraguas cerrado después de la magnificencia de su funcionamiento amoroso, paroxístico y tenso de unos momentos antes. Es cierto, que detrás de las dos figuras de El Ángelus, es decir detrás de la máquina de coser y del paraguas, los recolectores sólo pueden seguir recogiendo con indiferencia, convencionalmente, los huevos en el plato (sin el plato), los tinteros, las cucharas, y toda la vajilla que las últimas luces del crepúsculo, a esa hora, hacen relumbrante, exhibicionista, y ni una costilla cruda, tomada como modelo medio de los signos comestibles, ha sido depositada en la mesa del macho, mientras ya la silueta de Napoleón «el hambriento» se forma y se dibuja súbitamente en las nubes del horizonte, ya le vemos acercarse, impaciente, a la cabeza de su cabalgata para recoger la costilla en cuestión, la que, en realidad, de verdad, sólo está destinada propiamente hablando a la aguja, fina de lo más fino, terrorífica de lo más terrorífico, bella de lo más bello, de la máquina de coser espectral, clandestina y en magnífico estado. ¡El Ángelus de Millet, hermoso, como el encuentro fortuito en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas!¹⁰.

Arribando en la realidad, las conclusiones parecen bien sencillas. Todo queda explicado por un Dalí que, modificando a capricho sus ob-

sesiones, crea un discurso artístico propio, pues para éste, *Le Ángelus*, representará uno de los capítulos más macabros de la historia del arte, escuchémosle:

Me informaron, de que en efecto Millet había pintado, entre los dos campesinos piadosamente recogidos, un ataúd que contenía a su hijo muerto, a la derecha, cerca de los pies de la madre. Según cierta correspondencia, un amigo de Millet que residía en París le habría puesto al corriente de la evolución del gusto de la capital y la creciente tendencia en contra de los efectos demasiado melodramáticos. Probablemente Millet se dejaría convencer y amortajó al hijo muerto con una capa de pintura que representaba la tierra. Con lo que se explicaría la angustia inexplicable de esas dos figuras solitarias, unidas de hecho por el elemento argumental primordial que estaba ausente...¹¹.

Posteriormente:

Hace algunas semanas, y por primera vez, examinaron El Ángelus con rayos X en los laboratorios del museo del Louvre. Cuando llegué al museo, un poco tarde, ya estaban allí mi amigo y editor de este libro, Pauvert, enseñándole a la señora Urs, directora del laboratorio, una masa oscura aparecida en la placa en el lugar preciso en que yo les había indicado¹².

Parece ser que el azar, quiso dar la razón a su método paranoico-crítico, hecho que contribuirá a reforzar más, si cabe, el paralelismo existente entre el campo arado de Millet y la mesa de disección ducassiana.

Meses más tarde, Dalí publicará en la revista *Minotaure*, su artículo *Apparitions aérodynamiques des "Étres-Objets"* (1934)¹³, en donde disertará sobre esos "seres-objetos" que gravitan su mente surrealista¹⁴. Para ello vuelve a esa iconografía trinaría, Lautréamont, Millet y Napoleón a través de un sorprendente documento fotográfico, en el que Dalí, reaparece

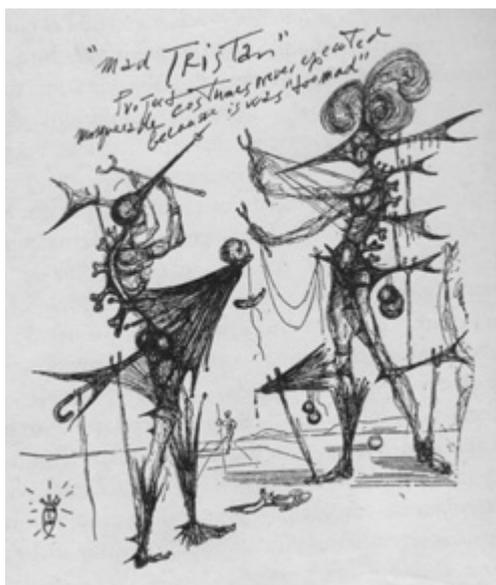


Fig. 7. Dalí. *Tristán Loco*. 1948. Representación del *hombre-paraguas erecto*. Colección privada.



Fig. 8. Dalí. *Composition*. Detalle del *hombre-paraguas erecto*. 1942. Tel Aviv Museum de Israel.



Fig. 9. Dalí. *Dibujo para Bacchanale*. 1939. Colección privada. ▶

acicalado con vestimentas del *Angélus* y *Des Glaneuses*, toda vez emula con gesto imperial a su alter ego Napoleón¹⁵.

Entender, pues, la ilustración de *Les Chants* pasará obligatoriamente por esa reflexión sobre Millet¹⁶. Más adelante, ya fraguada la metamorfosis lautreamontiana, Dalí optará por integrar a estas personificaciones en sus nuevas pasiones superrealistas. Es así como la presencia de éstos, comenzará a reaparecer de forma constante a lo largo de su dilatada obra. Se antoja pues imprescindible, una clasificación que nos ayude a compendiar este complejo torrente de imágenes dalinianas.

El hombre-paraguas

A diferencia de la *mujer-máquina*, el *hombre-paraguas* no siempre aparecerá ligado a la

iconografía del *Angélus*. Buena muestra de ello van a ser algunos de los dibujos para: *Bacchanale* (1939), *The Secret life of Salvador Dalí* (1942), *50 Secrets of Magic Crafts-manship* (1948), o *Tristán loco* (1948), en los que el autor desplegará las nuevas posibilidades de la imaginaria lautreamontiana.

Dentro de este dilatado muestrario, especial mención merecerán los *hombres-paraguas* de su proyecto escénico *Bacchanale*, en el cual se gestará la futura tipología del "ser-objeto" daliniano. Para ello, Dalí suplantará a Millet y Napoleón por Ludwig y Wagner como nuevos ciceroes de Ducasse. En este nuevo triunvirato de megalomanía, la sombra de Lautréamont reaparecerá a través de dos tipos de *hombre-paraguas*: el *erecto*, que estaría en relación con el primer arquetipo de la ilustración de *Les Chants*,

y por ende con la iconografía *eroticomaniaca* del propio Salvador Dalí, y *el lúgubre*, incitador a un universo de muerte y destrucción; ambos portadores de la muleta daliniana, como llave a ese mundo de hiperrealidad¹⁷.

Siempre versátiles a sus nuevas inventivas, los *erectos* se insertarían dentro de una iconografía mutable, sustentada en base a cuatro obras primordiales: el *Suelque Chose a eu Lieu*, los dibujos para *Bacchanale* y *Tristán Loco*¹⁸ (Fig. 7), y su óleo *Composition* (1942)¹⁹ (Fig. 8). Un proceso de *falización*²⁰ que entroncará con la angustia sublimada de sus frustraciones sexuales, y que de una u otra manera, recorrerá toda su trayectoria artística.

El segundo caso, correspondiente a los *paraguas lúgubres*, se desarrollará en torno a dos obras principales, el famoso retrato de Ludwig para *Bacchanale* (1939) (Fig. 9), y su *Resurrection of the Flesh* (1940-45). En ellos, Dalí extremará su histrionismo para ofrecernos una "danza macabra" de *hombres-paraguas* celebrando un ritual de muerte.

La primera obra, presidida por el retrato del excéntrico monarca, parece incidir en el mundo suicida de un Ludwig cercado en delirio. Sólo Dalí podría hacer confluír en un mismo marco a tamaños iconos de la locura: Ludwig y Ducasse. Vértice y vórtice de un desvarío insano, a través del cual, descuellan las pasiones más oscuras del pintor. Vindicando un nuevo mundo de posibilidades oníricas, Dalí nos sumerge en este sumatorio de potencias alucinatorias donde la realidad se esconde tras superposiciones de capas de irrealidad. En lo alto, oficiando este macabro espectáculo, hace gala la muerte —el mayor de los terrores dalinianos²¹— enfundada en un macabro paraguas.

Esta deconstrucción de lo cotidiano, volverá a reaparecer en su *Resurrection of the Flesh*, donde la figura del *hombre-paraguas lúgubre*²², se erigirá ante un nuevo panorama de destrucción. Lo que pretende el artista no es otra cosa que la representación visual de su poema *Soneto de la resurrección de la carne* (1942), que es uno de sus mejores cantos a la angustia de la muerte; temática por otra parte, abordada en sus *Confesiones inconfesables* (1975): "La muerte es la cosa que más me aterra, y la resurrección

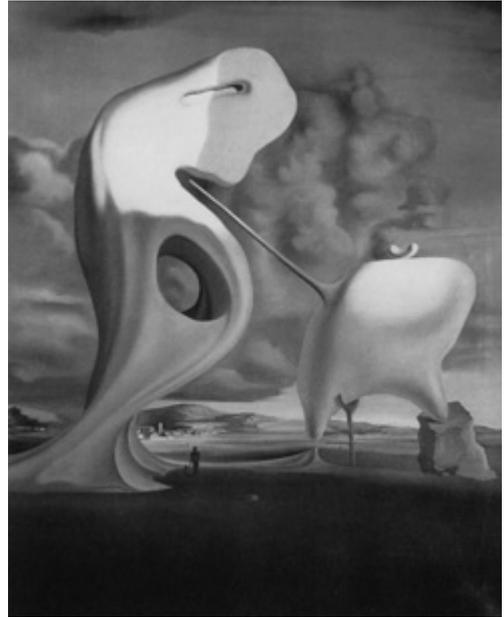


Fig. 10. Dalí. *L'Angélus architectonique de Millet*. 1933. Hannover Gallery, Londres.



Fig. 12. Dalí. *Portrait imaginaire de Lautréamont á 19 ans, obtenu par la méthode paranoíaque critique*. 1937. Colección privada.

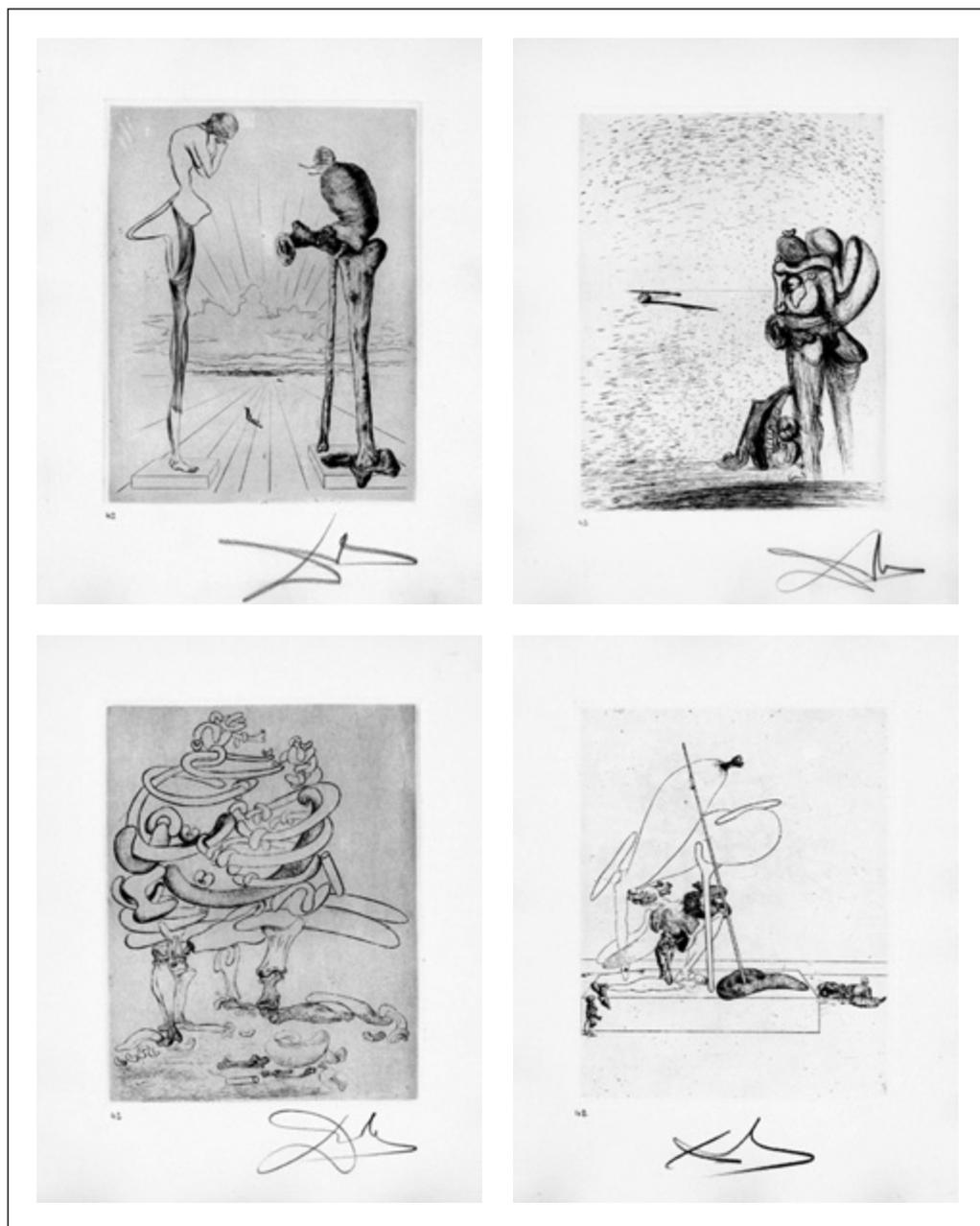


Fig. 11. Dalí. Ilustraciones para *Les Chants*: *Demesure du Corps*, *Couple Crepusculaire*, *Abre Genealogique* y *Cadavre Exquis*. 1934. Colección privada.

de la carne, gran tema español, es lo que me resulta más difícil admitir, desde el punto de vista de...la vida"²³.

La mujer-máquina de coser

Como ya hemos apuntado con anterioridad, la *mujer-máquina de coser* estará indefectiblemente ligada a la iconografía del *Angélus*²⁴. Por consiguiente, nos encontraremos con una evolución más lineal, pero igualmente multiforme en sus alteraciones plásticas. Este recorrido, englobará las siguientes obras del pintor: *L'Angélus architectonique de Millet* (1933), y los grabados para *Les Chants*, concretamente *Demesure du Corps*, *Couple Crepusculaire*, *Abre Genealogique* y *Cadavre Exquis* (1934).

Al observar por primera vez el *Angélus architectonique de Millet*²⁵ (Fig. 10), parece inevitable no reparar en esa ausencia de figuración que exacerba el sentimiento agorafóbico. En el centro, macizados en calidades tantálicas, dos extraños pedernales nos remiten al *Angélus*. Todo contribuye a la creación de un clima inquietante, donde los dos gigantes se anteponen a un mundo miniaturizado. Una fosilización escénica, que poco tendrá que ver con la realidad de la obra, pues, ciertamente, nos encontramos ante un asesinato o mejor todavía, un conyugicidio. Y es que, en efecto, esa enorme aguja que se cierne sobre el gaznate del hombre, parece todo menos amistosa, algo que nos remitirá a la *mujer-máquina*, pero sobre todo, a esa "virtud mortal y caníbal de su aguja...". Estaremos por

tanto, ante una simplificación formal de estos híbridos, una reducción desdibujada, solamente reconocible por el atributo de la figura femenina, que esta vez se yergue asesina.

Abundando en esta glíptica macabra, recañaremos en ese magnífico tributo daliniano a Ducasse: sus ilustraciones para *Les Chants*, donde se nos ofrecerá una visión más completa de la *mujer-máquina* en su papel de victimaria. Como una sucesión de fotogramas, la acción se desarrollará a través de una secuenciación de imágenes, dispuestas en el siguiente orden: *Demesure du Corps*, *Couple Crepusculaire*, *Abre Genealogique* y *Cadavre Exquis*, que se corresponderían respectivamente con la acción de acercamiento, acoplamiento, ataque y muerte del *hombre-paraguas*, como inicio, nudo y desenlace de esta sangrienta narrativa (Fig. 11).

Asentado el compromiso con Ducasse, y a lo largo de su dilatada carrera artística, el pintor continuará desarrollando el gusto por la iconografía lautreamontiana, de una manera cada vez más críptica e inclasificable. Es así como a tan sólo tres años de ilustrar *Les Chants de Maldoror*, Dalí pondrá rostro al anonimato de Lautréamont en su *Portrait imaginaire de Lautréamont á 19 ans, obtenu par la méthode paranoiaque critique* (1937) (Fig. 12). A partir de entonces la sombra del Conde asolará gran parte de su producción artística; una producción que nos legará, andando el tiempo, joyas como *Cannibalisme de la mante religieuse de Lautréamont* (1934) o *Araignée du soir...espoir* (1940).

NOTAS

¹ Ramírez, Juan Antonio, *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Madrid, Machado Libros, 2002, pág. 60.

² Krauss, Rosalind, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1993, pág. 55. Argumenta: "...Bretón insistió en leer *Les Chants de Maldoror* de una

vez y durante horas a un desconcertado Ernst".

³ Lautréamont, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Henri Blanchetier, 1927. (Dessins de Frans De Geetere).

⁴ Lautréamont, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Albert Skira, 1934. (Dessins de Salvador Dalí).

⁵ Lautréamont, Comte de, "Les Chants de Maldoror" en *Oeuvres Complètes*, Paris, G.M.L., 1938. (Préface de André Bretón, dessins de Victor Brauner, Óscar Domínguez, Max Ernst, Agustín Espinoza, René Magritte, André Masson, Joan Miró, Roberto Matta, Wolfgang Paalen, Man Ray, Kurt Seligmann, Yves Tanguy).

⁶ Lautréamont, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Societe de Francs-Bibliophiles, 1947. (Dessins de Jacques Houplain).

⁷ Lautréamont, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, Brussels, Editions de la Boétie, 1948. (Dessins de René Magritte).

⁸ Lautréamont, Conde de, "Los cantos de Maldoror" en *Obra completa bilingüe*, Madrid, Akal, 1988, pág. 462. (Trad. Alvarez Ortega, Manuel).

⁹ Se publicará de nuevo en *The New Hope*, New York, Vol. II, núm. 4, agosto de 1934, págs. 10-24. Posteriormente verá la luz como apéndice en *Le Mythe tragique de L'Angelus de Millet*, Paris, Pauvert, 1963.

¹⁰ Dalí, Salvador, "El mito trágico de «El Ángelus» de Millet" en *Obra Completa de Salvador Dalí*, Vol. V, Barcelona, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 547. (Trad. Vinyoli, Joan).

¹¹ *Ibidem*, págs. 408-409.

¹² *Ibidem*, pág. 411.

¹³ Dalí, Salvador, "Apparitions aérodynamiques des «Êtres-Objets»" in *Minotaure*, Paris, núm. 6, 5 décembre 1934, págs. 33-34.

¹⁴ Para más información sobre las disertaciones de Dalí sobre el objeto, ver: "Objets Surréalistes" in *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Paris, núm. 3, décembre 1931, págs. 16-17; "Objets Psico-atmosphériques-anamorfiques" in *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Paris, núm. 5, 15 mai, 1933, págs. 45-48; "Honneur al Objet" en *Cahiers d'Art*, Paris, núm. 12, mai 1936, págs. 53-57.

¹⁵ Lahuerta, Juan José, "Notas" en Dalí, Salvador, *Obra Completa de Salvador Dalí*, Vol. IV, Barcelona, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pág. 1098.

¹⁶ Hubert, Renée Riese, *Surrealism and the book*, Berkeley, University of California Press, 1988, págs. 205-219.

¹⁷ Dalí, Salvador, "Vida secreta" en *Obra Completa de Salvador Dalí*, Vol. I, Barcelona, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 217-221. (Trad. August Jordana, César).

¹⁸ Dalí, Salvador, "Visión paranoica" en *Obra Completa de Salvador Dalí*, Vol. IV, Barcelona, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pág. 467. (Trad. Castaño, Eduard).

¹⁹ Se trata de una obra atípica en su ejecución, realizada al óleo sobre seis paneles de cristal y conservada en el Tel Aviv Museum de Israel.

²⁰ El recurso de la *falización*, ya había sido utilizado por Dalí en su obra temprana, véase al respecto las siguientes obras: *Plage anthropomorphique* (1928), *La vache spectral* (1928), *La tour rouge* (1930), *Guillaume Tell et Gradiva* (1931), *L'énigme de Guillaume Tell* (1933), y *Moi-même à dix ans, loesque j'étais L'enfant-sarturlelle —Complexe de castration—* (1933).

²¹ Uno de los mayores terrores que sufrió Dalí en vida fue el miedo obsesivo a su muerte. Para un mayor entendimiento sobre este tema ver,

Dalí, Salvador, "Confesiones inconfesables" en *Obra Completa de Salvador Dalí*, Vol. II, Barcelona, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 269-290. (Trad. Hervás, Ramón).

²² Parece bastante evidente por el contexto, que dicha figura actúe como elemento incitador a la muerte. Por otra parte, no podemos obviar el fuerte carácter erotizante de la misma, al representarse de manera bastante explícita sus testículos. Podríamos estar pues, ante una figura dual que englobaría los dos ejemplos expuestos de hombre-paraguas. El ubicamiento en esta segunda opción viene apoyado no sólo por la temática apocalíptica sino por su poema, *Soneto de la resurrección de la carne*.

²³ Dalí, Salvador, "Confesiones...", *op. cit.*, pág. 291.

²⁴ La obsesión de Dalí por dicho cuadro fructificará en una serie de obras en las cuales desarrollará esta temática. Se enuncian a continuación las señeras e imprescindibles: *Monument imperial à la femme-enfant* (1929), *L'Angélus arquitectonique de Millet* (1933), *Gala et l'Angélus de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses conique* (1933), *Atavisme du crépuscule* (1933-34), *Vestiges ataviques après la pluie* (1934), *L'Angélus de Gala* (1935), *Reminiscence archéologique de L'Angélus de Millet* (1935), *Couple aux têtes pleines de nuages* (1936), *Portrait de mon frère mort* (1963), *La gare de Perpignan* (1965).

²⁵ Dalí, Salvador, "El mito...", *op. cit.*, pág. 436.