

CIENCIA Y CULTURA POPULAR EN EL IMAGINARIO SURREALISTA. CONFLUENCIAS ENTRE EL SURREALISMO Y LA CIENCIA FICCIÓN

SCIENCE AND POPULAR CULTURE IN THE SURREALIST IMAGERY.
CONFLUENCES BETWEEN SURREALISM AND SCIENCE FICTION

Javier Mañero Rodicio^{1,a} 

¹ Universidad Complutense de Madrid, España

 ^ajmanero@ucm.es

Recibido: 18/03/2021; Aceptado: 28/04/2021

Resumen

Surrealismo y ciencia ficción se perfilan en el mismo momento histórico. Más allá de sus muy diversos planteamientos literarios y vitales, comparten imaginarios, ámbitos, autores e incluso metodologías creativas. A través tanto del surrealismo bretoniano y disidente, como de figuras periféricas influyentes en el movimiento, se destacan determinados momentos o aspectos significativos para analizar, por una parte, la consideración y uso de lo científico y sus derivaciones tecnológicas en el surrealismo, y por otra, la dimensión ficcional de la propia ciencia y de lo fantástico considerado desde la asimilación surrealista de la cultura popular, especialmente del cine. En estos aspectos científicos y populares concretos de la sensibilidad surrealista pueden hallarse, precisamente, los puntos de encuentro entre este y la ciencia ficción, e identificar las mitologías compartidas que confluyen y se ponen de manifiesto en sus respectivos campos. Y con ello, ampliar los contextos de estudio del surrealismo histórico.

Palabras clave: surrealismo; ciencia ficción; Raymond Russel; Jean Painlevé; Fantômas.

Abstract

Surrealism and Science fiction are outlined in the same historical moment. Beyond their very diverse literary and vital approaches, they share imaginaries, fields, authors and even creative methodologies. Through both Bretonnian and dissident Surrealism, as well as influential peripheral figures in the movement, certain moments or significant aspects are highlighted to analyze, on the one hand, the consideration and use of science and its technological derivations in surrealism, and on the other, the fictional dimension of science itself and of the fantastic considered from the surrealist assimilation of popular culture, especially cinema. In these concrete scientific and popular aspects of the surrealist sensibility it is possible to find, precisely, the meeting points between it and science fiction, identifying the shared mythologies that converge and are revealed in their respective fields. And with this, expand the study contexts of historical surrealism.

Keywords: surrealism; science fiction; Raymond Russel; Jean Painlevé; Fantômas.



SURREALISMO Y CIENCIA FICCIÓN: CONFLUENCIAS Y DESENCUENTROS

Contextos compartidos, frotar imaginarios

Entre las vanguardias históricas el surrealismo se caracteriza, muy coherentemente con su inicial experiencia Dada, por su orientación vitalista ajena a cualquier mirada purista y autónoma hacia la cultura y el arte. Ninguna manifestación de la vida moderna y urbana, tampoco de la política, escapó a su interés. Entre ellas, este texto repasa en la asimilación por parte del surrealismo de dos extremos de la cultura: la ciencia y la cultura popular y sus ficciones; pero cruzando tal proceso con un fenómeno cultural que bebía también de aquellas fuentes y que precisamente por las mismas fechas en que aparece el *Manifeste du Surréalisme* (1924) adquiriría su nombre de ciencia ficción en las publicaciones *pulp* norteamericanas (Scholes y Rabkin 1982, 46). Se tratará aquí de identificar mitologías compartidas y también rechazadas entre ambas escrituras, aunque enfocando siempre la cuestión desde el surrealismo, sea el bretoniano o el disidente y periférico, y atendiendo especialmente a las dos áreas de intersección indicadas: la ciencia y la cultura popular.

Para dar el justo valor a esos imaginarios convergentes conviene identificar desde el primer momento la muy diversa actitud mantenida por aquellas sensibilidades respecto a la ciencia y su correlato técnico y social, pues las utopías y mitologías que el surrealismo y la literatura de ficción científica establecen al respecto son ciertamente de categorías muy distintas. La ciencia ficción que en ese momento se afianzaba como género diferenciado al tiempo que adquiriría una sorprendente difusión en medios populares, se presentaba como una mistificación popular de la ciencia y de sus derivaciones tecnológicas, la aventura y la fascinación del progreso simplificaban cuestiones que tanto sus predecesores -aquella literatura aún sin compartimentar de Mary Shelley, Edgar Allan Poe, H.G. Wells o el mismo Jules Verne- como sus sucesores de la edad de oro del género, especialmente tras 1945, tratarán más matizada y sociológicamente. El surrealismo, por el contrario, ya desde su propia precedencia dadaísta y a diferencia de otras vanguardias de preguerra, o más contemporáneamente del entorno de *L'Esprit Nouveau*, se mostró ajeno a las entelequias del progreso y su "positivismo social"¹. La consideración surrealista de tal noción del progreso se irá perfilando en las siguientes páginas por contraste con su visión de lo científico, pero cabe ejemplificarla ahora de un modo muy explícito en dos piezas de gran fuerza iconológica.

Caras del progreso entre la desconfianza, el entusiasmo y la revolución

Al abrir el número 6 de 1929 de la revista *Documents* (1929-30)² por su sección *Chronique*, hallamos a la izquierda una célebre imagen de Eli Lotar correspondiente a su reportaje *Aux abattoirs de La Villette*: en un entorno bien definido arquitectónicamente, las pezuñas cortadas de varias reses aparecen perfectamente organizadas en hilera, en un orden perturbador por su extrema artificiosidad que dará paso después a una borrachera informe de sangre y matarifes. En la página enfrentada de la derecha (fig. 1a), se incluye la imagen de la voladura de una gran chimenea industrial: la antropomórfica y orgullosa verticalidad de la estructura inicia -partido ya su fuste- su caída al suelo. Georges Bataille, responsable de la revista, sustenta sobre estas imágenes una intensa diatriba contra la industria como epítome del progreso. Sobre las de Lotar escribe la entrada "Abattoir" alusiva a la vergonzante muerte industrializada que la sensibilidad moderna mantiene tan alejada y solapada como le es posible, y en "Cheminée d'usine" la diatriba se concreta y extrema:

Hoy la lúgubre suciedad de esos enormes tentáculos me parece tanto más repugnante, los charcos de agua bajo la lluvia, a sus pies, en los terrenos baldíos, el humo negro esparcido por el viento, los montones de escorias y desperdicios de chatarra son los únicos atributos posibles de esos dioses de un Olimpo de albañal (...) Apenas se eleva hacia la primera nube que la cubre, apenas el humo se enrolla en su garganta, es ya la pitonisa de los sucesos más violentos del mundo actual (Bataille 1929, 329).

Fig. 1. a) G. Bataille, “Cheminée d’usine,” *Documents* 6, 1929, 329. b) Benjamin Péret, “La nature dévore le progrès et le dépasse,” *Minotaure* 10, 1937, 20. c) Hugo Gernsback (ed.), *Amazing Stories* vol. 3, 1, 1928, cubierta.



Años después en *Minotaure* (1933-39), la imagen de una locomotora cubierta por vegetación tropical actúa como frontispicio para el artículo de Benjamin Péret “La nature dévore le progres et le dépasse” (fig. 1b). En él, sobre un trasfondo anticolonial ya manifestado años antes en la oposición del grupo surrealista a la *Exposition coloniale internationale* de 1931³, se canta la capacidad de la vida para replicarse y defenderse: “La sangre apela a las flores sollozantes, y las flores matan mejor que una pistola. Matan el arma”, proponiendo una visión de la máquina-ruina no exenta de romanticismo: “A partir de ahí comienza la lenta absorción: biela a biela, palanca a palanca, la locomotora vuelve al lecho del bosque y, de placer en placer, se baña, tiembla, gime como una leona en celo” (Péret 1937). No es la máquina lo que disgusta al poeta surrealista sino su paso mediante “hacha y dinamita” a través del bosque, la dominación a que se aplica y la clase de progreso que determina.

Estas críticas contra el progreso entendido como afán de dominio, extremas en los de Bataille y más matizadas entre los de Breton, están, efectivamente, en las antípodas del entusiasmo por el desarrollo tecnológico manifiesto en las *Space operas*, cuyas trepidantes aventuras siderales eclosionan por aquellos años (Scholes y Rabkin 1982, 49). La proyección mítica (fig. 1c) de aquello que el progreso científico-tecnológico podía ofrecer -entre otras cosas, recorrer dominando el mundo y las fuerzas de la naturaleza- es opuesta a la indicada por Péret o Bataille. Este último, y en general el entorno de *Documents*, vislumbra esa dominación como una fábrica en la que el ser humano es la materia prima y responde con un materialismo radical y anti-idealista, hasta el misticismo declarado en la revista *Acéphale* (1936-39) y la sociedad secreta homónima. En cuanto al surrealismo representado por Péret, su ejercicio desmitificador de lo establecido intenta construir una alternativa vital en la que, según afirma Breton, “El progreso no es concebible más que en una serie de transformaciones cuya duración contiene pasablemente la de mi vida” (Breton 2005, 102). Con el doble objetivo revolucionario político-poético de “transformar el mundo, cambiar la vida” se tienden hilos entre vigilia y sueño, entre real y maravilloso: “El papel de ese tejido [tejido capilar] es

asegurar el intercambio constante que debe producirse en el pensamiento entre el mundo exterior y el mundo interior; intercambio que requiere la interpretación continua de la actividad en estado de vigilia y la actividad durmiendo”. Se trata, siempre según Breton, de una revolución inicialmente social y antiburguesa, que revierte por fin el proceso inmemorial de la razón cohibiendo a la intuición, dando lugar a un verdadero conocimiento de sí y del mundo, pleno y poético, superando “la idea deprimente del divorcio irreparable de la acción y del sueño” (Breton 2005, 128-33). Tales son las transformaciones que reúnen al grupo surrealista alrededor de una noción del progreso tanto científico-técnico como histórico, alternativa, asociada a la idea de conocimiento y emancipación.

FORMAS COMUNES DE IMAGINAR, Y DE ESCRIBIRLO

Pero siendo tan diversos los ámbitos y destinatarios del surrealismo y de la ciencia ficción, teniendo sus expectativas y sus mitologías tan diverso carácter y alcance, sin embargo, sus ensueños e imágenes no lo son tanto y sus entrecruzamientos muchos. *Nosferatu le vampire* (fig. 2a) se indica bajo un célebre fotograma del film de F. W. Murnau en la primera imagen contenida en *Les vases communicants* (1932) -donde aparecían las anteriores reflexiones de Breton-, puesta en relación con la primera narración onírica que contiene: un joven vendedor de corbatas le habla a Breton de un modelo “Nosferatu” de éxito hacía dos años... (Breton 2005, 29). Philippe Curval (París 1929), destacado autor y teórico de la ciencia ficción francesa (fig. 2c), se muestra muy atento a estos ensueños compartidos y señala que, desde su misma aparición histórica, ciencia ficción y surrealismo han seguido sendas paralelas como manifestaciones entrelazadas de un común inconformismo, aunque vinculadas a públicos muy distintos:

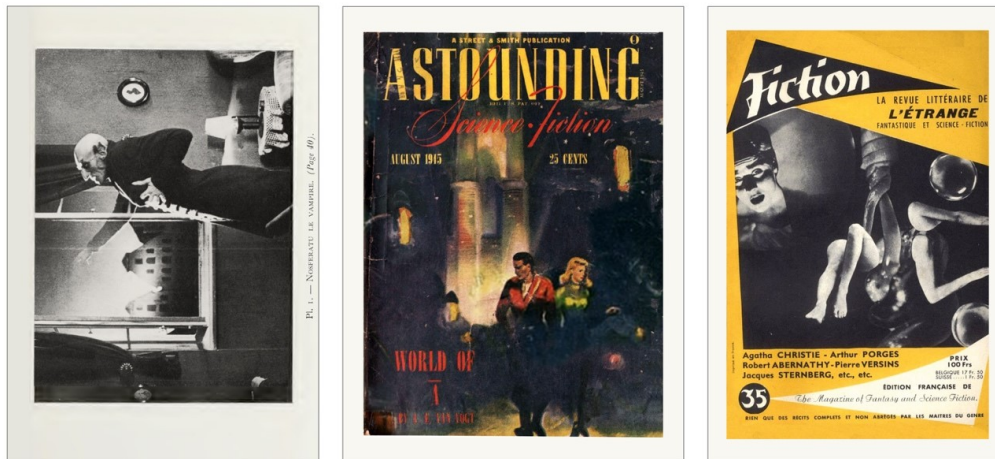
Su aventura paralela les entrelaza inextricablemente, incluso si la ciencia ficción ha influido principalmente en las clases populares, mientras que el surrealismo concernió esencialmente a las élites antes de difundir más ampliamente sus imágenes y textos en el público. Es el destino común de los movimientos de vanguardia (Curval 2001, 3.).

En ambos casos se procura “transmutar en realidad las fantasías del deseo” lo que, a juicio de otro estudioso del género, Simon Bréan, aconseja “poner en paralelo los planteamientos de estas dos literaturas, cada cual, con el objetivo de provocar una ruptura con la percepción inmediata de lo real, apelando al sueño el surrealismo, y ‘al choque del futuro, del otro, del más allá de la mente humana’ para la ciencia ficción” (Bréan 2014, 2). Se trataría, pues, de una cierta aspiración compartida más que de influencias formales. Pero en ocasiones estas aspiraciones se concretan muy claramente en orientaciones icónicas comunes e incluso en aspectos más de fondo, como los procedimientos literarios que la ciencia ficción madura toma del surrealismo.

Automatismo de la deriva argumental, azar objetivo, prácticas oníricas, son técnicas que pueden documentarse, ocasionalmente con extraordinaria fidelidad al modelo surrealista. Alfred Elton van Vogt, autor de la serie iniciada con *The World of Null-A* (1945) y uno de los autores considerados clave en la llamada Edad de Oro de la ciencia ficción (fig. 2b), afirmaba que raramente trabaja bajo un plan preestablecido y que “el subconsciente es la llave de todo arte”. A su juicio, solo de la comunicación con aquel registro mental puede emerger la historia verdadera, cuya complejidad “es en primer lugar el resultado de métodos de escritura y sobre todo de un elemento fundamental: el trabajo de los sueños”. Se aplica, pues, a un método estricto de comunicación onírica que determina sus decisiones narrativas, surgiendo un relato

“ciertamente muy diferente de aquel con el que me habría contentado en estado de vigilia” (Curval 2001, 10).

Fig. 2. a) Fotograma de *Nosferatu* en *Les vases communicants* (Breton 1955, 48). b) Alfred E. van Vogt: *The World of Null-A. Astounding* 35, nº 6, 1945, cubierta. c) Philippe Curval (ilustrador), *Fiction* 35, octubre 1956, cubierta.



Curval, por su parte, repara en métodos y en referentes comunes al surrealismo y la ciencia ficción. Especialmente en Raymond Roussel, a quien sitúa como raíz compartida por ambas manifestaciones culturales, como una muestra temprana no solo de visiones científicas futuristas sino, y especialmente, de procedimientos de escritura pautados que permiten aflorar un automatismo narrativo. Pero también señala metodologías ya específicamente surrealistas orientadas al registro onírico, como la poética del objeto-máquina de funcionamiento simbólico identificada por Salvador Dalí, dispositivos próximos a las máquinas míticas de Roussel y de la ciencia ficción, pues ¿acaso la máquina del tiempo, la H. G. Wells, y tantas otras posteriores, no tiene igualmente ese carácter simbólico y los mundos que describe no parecen surgidos del sueño? Curval sitúa su ficción en este terreno: “Nada más significativo a mis ojos que este objeto de uso mágico y utilitario, máquina sensual de funcionamiento simbólico, que conduce a la resolución futura de dos estados aparentemente contradictorios, que son el sueño y la realidad” (Curval 2001, 17) Esa máquina sensual se encarna en los propios extraterrestres que tanto caracterizan la ficción de este autor, y que supondrían en sí mismos un ejercicio de cuestionamiento de la realidad, “figuras halagadoras de los sentidos y las fantasías de los lectores” (Bréan 2014, 15).

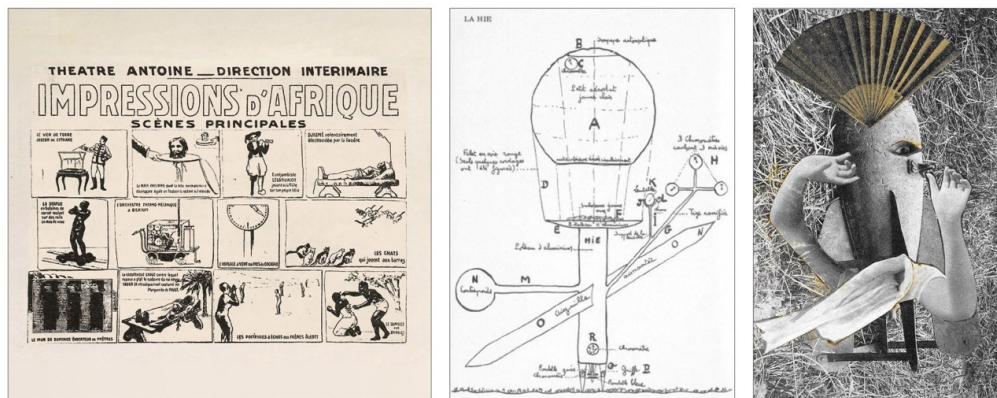
EL MODELO CIENTÍFICO-TÉCNICO Y SU DESPLAZAMIENTO POÉTICO

Derivas del lenguaje y la ficción: que Raymond Roussel nos muestre

Veámos cómo Curval concreta esta asimilación metodológica en Raymond Roussel, a su juicio “el escritor que mejor ilustra los estrechos vínculos entre Surrealismo y Ciencia ficción” (Curval 2001, 7) y cuyo proceder literario reconoce expresamente en él mismo y en parte de sus colegas como el citado Van Vogt, Ian Watson y otros (Curval 2001). Con Roussel nos situamos, efectivamente, en un lugar compartido en diversos aspectos, pero también especialmente privilegiado para explicarnos la visión surrealista de lo científico y sus

ficciones, y con ello las condiciones de fondo de su encuentro con la ciencia ficción, así como sus territorios de contacto, aspectos estos en los que se centra este estudio.

Fig. 3. a) Raymond Roussel, Programa de sala de *Impressions d'Afrique*, París 1912, p. 3/4. b) R. Roussel: *La hie*. Dibujo de la máquina descrita en *Locus Solus*. c) Max Ernst: *Le Rossignol chinois*, 1920.



Obra adquirida por Roussel.

Aunque el *procédisme* rousseliano, basado en las propiedades de homonimia y sinonimia de la lengua, tenga un carácter sistemático en realidad opuesto a la textualidad de *Les Champs magnétiques* (1920), el surrealismo siempre quiso ver en su obra una manifestación acabada de escritura automática. Breton acuña “automatismo psíquico puro” para identificar una apertura poética de su inicialmente estricto automatismo (Amiot 2007) e introduce en ella a Roussel, sin que la afirmación de este de considerar sus situaciones como “series de ecuaciones de hechos que trataba de resolver lógicamente” (Roussel 2011, 57) le impidiese afirmar que “con Lautréamont, Roussel es el mayor magnetizador de los tiempos modernos” (Breton 1937, 6). Efectivamente, no quedó miembro del grupo surrealista por rendirse a la inaudita naturaleza de su libertad e imaginación inagotable -comparada en ocasiones con la del *Douanier* Rousseau-, y expresarlo por escrito o también como Max Ernst o Dalí en obras artísticas⁴ (fig. 3c). “Que Raymond Roussel nos muestre todo aquello que nunca fue. Somos unos cuantos a quienes solo esa realidad importa” (Aragon 1925, 32) exclamaba Louis Aragon tras presenciar *L'Étoile au front* (1924), una sucesión de cuadros con invenciones e historias que homenajean la genialidad de científicos y artistas, de cuya estrella en la frente de elegidos Roussel creía participar. Se trata de una sentida admiración hacia los “grandes hombres” que el grupo surrealista había desechado de su movimiento, pero esta y otras distancias nunca impidieron que el surrealismo y antes sus precedentes dadaístas, vieran en él un compañero poético natural. Así, Breton lo incluye junto a Alfred Jarry o Jacques Vaché en el propio manifiesto de 1924: “Roussel es surrealista en la anécdota” (Breton 2002, 35). Roussel no comprendía el porqué del entusiasmo de aquellos jóvenes vanguardistas -movimientos en los él ni tan siquiera había reparado, siempre ajeno a grupos y encuadres-, pero la defensa y admiración recibida del grupo surrealista frente a los ataques de la crítica y la falta de éxito que tanto le apesadumbraba, le emocionó hasta el punto de confiarles en 1933, para su publicación póstuma, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), en julio de ese mismo año se suicida. Michel Foucault piensa que esta suerte de manual de uso es parte consustancial de la extraordinaria maquinaria ficcional y poética dispuesta por Roussel:

El texto de después de la muerte (...) estaba prescrito necesariamente desde el nacimiento de esas máquinas y esas escenas fantásticas, dado que éstas no podían ser leídas sin él y porque Roussel nunca quiso ocultar nada (Focault 1971, 73).

La obra antes elogiada por Aragon, junto a la versión teatral de *Locus Solus* (1922) o *Poussière de soleils* (1926), fueron hitos admirados, pero *Impressions d'Afrique* (1909-1912) tuvo un valor inicial y de algún modo mítico para el surrealismo (fig. 3a). Llevados por Guillaume Apollinaire, Marcel Duchamp junto a Francis Picabia y Gabrielle Buffet asistieron a su puesta en escena del Théâtre Antoine: Un grupo variopinto de europeos naufragan en un país imaginario de África, retenidos por su rey, fundan el “Club de los Incomparables” cada uno de cuyos componentes queda “obligado a distinguirse bien por una obra original, bien por una exhibición excepcional”; se inicia así una asombrosa sucesión de invenciones y maquinarias detalladas hasta lo impensable y de microrrelatos fantásticos engastados aquí y allá. (Piron 2011, 103). Duchamp narró en diversas entrevistas la “revelación” que para los tres artistas supuso la experiencia y hasta qué punto le influyó: “Roussel fue el principal responsable de mi vidrio *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*” (Duchamp 1978, 154). A la misma función del 11 de mayo de 1912, asistía Michel Leiris, un niño de 11 años, posteriormente compañero pleno en los inicios del grupo del primer manifiesto y después de Bataille. Precisamente en el último número de *Documents*, escribía un detallado recuerdo de aquella experiencia infantil como inolvidable y decisiva en su visión de África, así como en su vocación científica, viajera y poética (Leiris 1930, 406).

La visión científico-técnica rousseliana o la precisión de lo extraordinario

Tras describir estos estrechos, aunque asimétricos lazos entre Roussel y los surrealistas, con el fin de identificar ese gozne que el primero representaría entre la ciencia ficción y el surrealismo, conviene ahora concretar más los vínculos e intereses de estos términos con la ciencia. Se ha dicho en ocasiones que *Impressions d'Afrique* fue enteramente compuesta con la sola ayuda de un diccionario y la obra de Jules Verne, algo muy plausible a juzgar por la admiración “infinita” que en su texto póstumo le profesa:

Verne se ha elevado a las cimas más altas que pueda alcanzar el verbo humano. (...) Bendito sea este incomparable maestro por las horas sublimes que he pasado a lo largo de toda mi vida leyéndolo y releyéndolo sin cesar (Roussel 2011, 58).

Al igual que en el maestro de la ficción científica, las maquinarias (fig. 3b), dispositivos y materiales de sorprendentes cualidades imaginados por Roussel atienden a los hitos de la investigación del momento: la radioactividad, el nuevo concepto del átomo, las ondas electromagnéticas, o incluso la posibilidad de transmitir imágenes. Aludiendo a esta predilección por lo último en ciencia, Linda D. Henderson apunta que el escritor “sacó provecho de algunos aspectos de la ciencia más reciente que parecían confeccionados a medida para los escritores de ciencia ficción” (Piron 2011, 159). Así, el radio, asunto recurrente por entonces en la revista *La Nature*, tiene su análogo en el ficticio “bexio” sensible a la temperatura que posibilita la máquina musical; el electromagnetismo, la cualidad fotosensible o la transmisión de imagen, en la máquina de pintar de Louise Montalescot; el vuelo aerostático, el magnetismo o el reconocimiento óptico, en el martinete o pisón de Martial Canterel en *Locus Solus*, etc. (Piron 2011). Su verosimilitud, requerida como en la

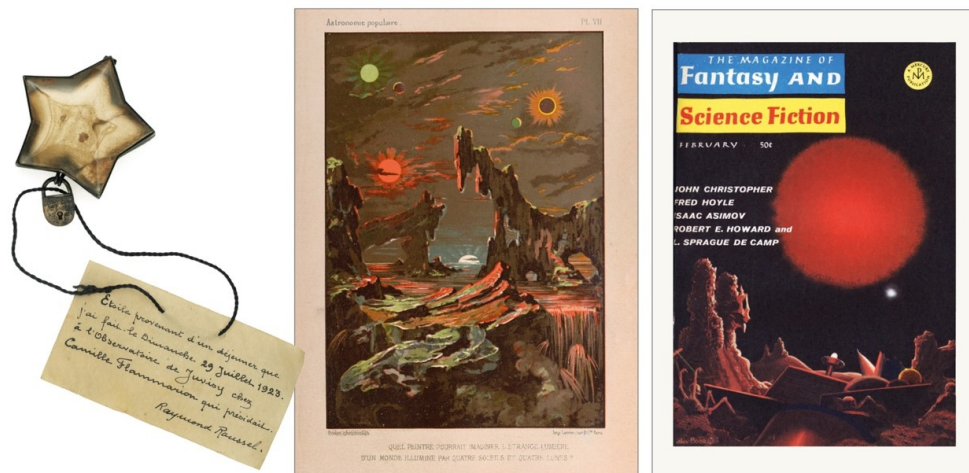
ciencia ficción, es completa mientras se atiende a la descripción extremadamente minuciosa de la máquina o el componente químico y su acción, pero irónica, según Duchamp, y en todo caso poética e inaudita en su apariencia y utilidad final, en el sentido de suponer respecto al paradigma ciencia-máquina un ejercicio tan deconstructivo como el que el autor dedica al lenguaje: “Mi alma es una extraña fábrica” observaba tempranamente Roussel en el primer verso de *Mon Âme* (1897)⁵.

Mundos siderales de Camille Flammarion, y la Estrella cósmica

Estas ficciones científicas de Roussel tienen, como se ha visto, en Verne un ejemplo literario máximo, pero también existe en ellas una investigación propia de lo científico que se personalizó en su admiración por el astrónomo Camille Flammarion, autor fascinado por los mundos siderales cuya diversificada actividad científica, divulgativa, literaria e incluso ocultista -una ciencia en ciernes por entonces- le hizo notablemente popular. Así se pone de manifiesto en su importante obra divulgativa donde despunta por su duradero éxito hasta reediciones recientes *Astronomie populaire. Description générale du ciel* (1880), entre cuyas 360 ilustraciones destacan varias que recrean supuestos mundos planetarios e interestelares (fig. 4b) y que se presentan como paradigma artístico del paisaje de la ciencia ficción de *Space opera* durante décadas (fig. 4c). Pero también puede repararse en sus obras literarias de ficción científica, como *Uranie* (1889), igualmente reeditada hoy, novela integrable entre los prolegómenos de la ciencia ficción a juzgar por los mundos espaciales y seres que se describen, aunque de un tono espiritista, algo no necesariamente opuesto por entonces a lo científico, con viajes astrales, telepatía y almas que pueblan aquellos espacios siderales. Esta integración de lo ocultista y el espiritismo en el relato científico como parte de sus posibilidades e intereses, conecta con la antipositivista visión surrealista de la ciencia y con su persistente interés por el ocultismo y la videncia, cuyas técnicas de trance fueron siempre tomadas como propedéutica de la creación automática⁶.

El cientifismo que Roussel toma de Flammarion se concreta en homenajes al astrónomo, como su personificación en el protagonista de *Locus Solus*, Martial Canterel, o los propios títulos de sus obras teatrales *L'Etoile au Front* y *La Poussière de Soleils* (Caradec 1997, 261). Pero también en ciertos objetos, reliquias del científico conservadas por el escritor. Invitado por aquel, un domingo de 1923, a una recepción en su observatorio, Roussel se reservó una pasta con forma de estrella. La mandó engastar en un estuche vitrina de plata con la misma forma estrellada e identificó el objeto con una prolija etiqueta (fig. 4a), una actitud tan reverente como la manifestada en el detallado recuerdo de haber estrechado la mano de Verne que consigna en su libro póstumo (Roussel 2011, 58). *Étoile cosmique*, nombre que acabó adquiriendo este célebre objeto, terminó en un mercado de viejo donde, en una extraordinaria manifestación de azar objetivo, Bataille dio casualmente con él, según él mismo narra en *Les mangeurs d'étoiles* (1940): “El extraño objeto significaba para mí que Roussel había cumplido a su manera el sueño que debió formarse de ‘comer una estrella del cielo” (Bataille 1970, 566).

Fig. 4. a) Raymond Roussel: *Étoile cosmique*, 1923. b) Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, París 1880 (hors-texte entre p. 788-789). c) *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* 32, no. 2, 1967, cubierta.



LA CIENCIA COMO ASIDERO Y COMO DIMENSIÓN META-RACIONAL

Esos reconocimientos y cruce de intereses entre ciencia, ficción y vanguardia pueden identificarse, incluso de un modo más directo, en la necesidad surrealista de revestir de objetividad su investigación onírica y mostrar que trataban de realidades, aunque ajenas a la razón causal. Una manifestación directa de ello es la propia creación de la primera revista del grupo, *La Révolution surréaliste* (1924-1929). Lejos de asumir para su proyecto gráfico referentes de su reciente militancia dadaísta o del mundo literario y artístico, se calca literalmente el de *La Nature*⁷, una difundida revista científica en la que cabían temas de astronomía, física, botánica, paleografía, todo tipo de tecnologías y máquinas, etc., incluyendo reportes de fenómenos inexplicables y misterios. Esto, junto a estar muy ilustrada, permite pensar en el interés que pudo despertar entre los artistas; para surtir los collages de Ernst, a menudo procedentes de estas fuentes científicas, o para el dadaísmo mecanomórfico de Duchamp o Picabia pues las máquinas y sus esquemas funcionales abundaban, lo que también habría de interesar a Roussel. El grupo toma expresamente de ella tanto sus dimensiones como la edición a dos columnas o la maquetación de la imagen, y en general su presentación gráfica (fig. 5a). Se trataba de dar soporte al recién creado *Bureau de recherches surréalistes*. Era, pues, una publicación de investigaciones surrealistas que debía avalar los objetivos perfectamente veraces y constatables de sus investigaciones, pues, en palabras de Marie-Claire Bancquart, prologuista de la reimpresión francesa de la revista, había que remarcar “la voluntad de proponer, como las revistas de ciencias exactas, las pruebas: el surrealismo existe” (Bancquart 1975, ii). El surrealismo podía, por lo tanto, ser estudiado al hilo de las ciencias, alejándolo así de los diletantismos del sentimiento y la sensación.

Fig. 5. a) Cubierta y página interior de *La Nature* en 1924 / Cubierta y página interior de *La Révolution surréaliste*. b) Man Ray: *Objet mathématique*, 1934-1936, en *Cahiers d'Art « L'objet »* 1-2, 1936.



Respecto a un uso concreto de lo científico y de sus desplazamientos surrealistas, seguramente ningún ejemplo es mejor que el que llevó a establecer la categoría de *Objets mathématiques*. Max Ernst y Man Ray “descubren” hacia 1934 en el Institut Poincaré de París una serie de modelos materiales de funciones matemáticas propias de la geometría hiperbólica y elíptica (Fortune 1999, 2). Las imágenes tomadas por Man Ray (fig. 5b), de una extraordinaria cualidad escultórica y una fluidez dinámica inspiradora para cualquier imaginario futurista, se hacen célebres en un número de *Cahiers d'Art* titulado *L'objet* (1936) asociado a la *Exposition surréaliste d'objets* celebrada en Galerie Charles Ratton en mayo de 1936. Desde la misma portada del fascículo ilustrada con *Coeurs volants* de Duchamp -obra relacionada con la óptica de precisión de sus recién patentados *Rotoreliefs*-, hasta la enorme importancia que se daba en los textos e imagen a esos objetos matemáticos, como también a otros procedentes de la naturaleza, cristalografías particularmente, lo científico adquiría un papel primordial. Extraídos de su contexto neutro y frotados en el contexto expositivo con creaciones surrealistas, estos elementos se revestían, precisamente, del tipo de influencia y de actividad psíquica que se esperaba de la ciencia. En esta exposición, cerrando un misterioso círculo, pudo verse *Étoile sidérale*, identificada en el catálogo como *Objet trouvé, par Dora Maar* -a quien se lo había regalado Bataille-, junto a algunos de aquellos *Objets mathématiques*, entre muchas otras categorías de objeto surrealista.

En “*Crise de l'objet*”, texto aparecido en el citado fascículo de *Cahiers d'Art*, Breton elabora a partir de dichos modelos matemáticos su discurso más centrado en la relación del surrealismo con la ciencia.

El pensamiento científico y el pensamiento artístico modernos, afirma, presentan la misma estructura: lo real, demasiado tiempo confundido con lo dado, tanto para el uno como para el otro, se expande en todas las direcciones de lo posible y tiende a no ser sino uno con ello (Breton 2005, 142).

A su entender, la razón, y con ella la ciencia, “no tiene mayor objetivo que la asimilación continua de lo irracional (...) es en este sentido que hay que admitir que el surrealismo se acompaña necesariamente de un *surracionalismo*” (Breton 2005), calidad esta de lo científico que Breton extrae de Gaston de Bachelard. La rica reflexión meta-racionalista que desataron estos modelos del Institut Poincaré tuvo incidencia práctica en el arte, contribuyendo

mediante sus fluidas y sugerentes formas de doble curvatura a la importante síntesis que, especialmente en el medio escultórico, se dio durante la década de 1930 entre surrealismo y abstracción. Las perturbadoras formas extraídas de las matemáticas por Man Ray no dejan, por otra parte, de indicar una estética de formas fluidas al tiempo que precisas y dinámicas a la que no será ajeno el imaginario visual de la ciencia ficción.

IMAGEN CIENTÍFICA E IDENTIFICACIÓN. LA CIENCIA ES FICCIÓN

Cine científico y primer plano, la ficción inevitable

Nos hemos detenido en esos pequeños objetos científicos apropiados por el surrealismo, por encarnar el paralelo entre enfoques artísticos y científicos; la idea de que poesía y ciencia proponían al unísono una revolución completa del pensamiento. La ciencia surrealista es una noción extendida que contiene lo inexplicable e irracional, situándose en los límites de la razón y lo posible. No es así extraño su interés por todo tipo de hibridaciones entre la ciencia y la ficción. Las de Roussel, lo hemos visto, pero también y con particular predilección, las procedentes de la nueva y pujante cultura popular urbana, en un campo nuevamente compartido con la ciencia ficción. Entre ellas, repararemos en primer lugar en el cine, y más concretamente en el científico, precisamente una suerte de tierra de nadie entre la ciencia y la ficción⁸. En el entorno del grupo nunca se pidió al medio cinematográfico ser afirmativamente surrealista, aunque finalmente llegara a serlo en muy escasos títulos, sino que fue una suerte de *Objet trouvé*, un lugar de hallazgos donde atender, no a la calidad, sino a realidades sorprendentes, destellos de absurdo, maravillas inatendidas (Monterde 1991). El cine científico también formó parte de esos encuentros pues sus cortometrajes complementaron a menudo los programas de las salas, hallando un público amplio. Sus asombrosas imágenes y sucesos eran por sí mismos, exactamente, esa dimensión maravillosa, una ficción -pues el cine no puede evitar serlo- que identificó mundos inéditos, imaginarios que para el público del momento y especialmente los artistas, no habría de diferir del propio de la ciencia ficción.

El preludeo del film *L'Âge d'Or* (1930) es a este respecto paradigmático. Una escena con escorpiones, cuya supuesta facultad numantina de proceder al suicidio ante el peligro extremo, especialmente del fuego, quería registrar a toda costa Luis Buñuel. Fueron capturados 50 ejemplares, pero no se logró filmar, recurriéndose entonces a utilizar buena parte del metraje del documental *Le scorpion languedocien* (fig. 6a) producido por la aún hoy activa compañía *Éclair* en 1912 (Hammond 1997, 7). Aunque el montaje es diferente, el tono de divulgación científica se mantiene con los rótulos explicativos originales o las vistas circulares de ampliación de detalles anatómicos. La violencia de las luchas entre distintos animales y la dureza del entorno se proyectarán sobre el resto de esta obra acerca de la pasión, ahuyentando todo sentimentalismo, verificando fríamente con los recursos de la ciencia. Así, cuando el *amour fou* redoblado con *Tristan und Isolde* aparezca en el film, lo hará bajo la misma lente de aumento, mostrando en un célebre primer plano el deseo de la protagonista como la acción irrefrenable de lamer el dedo gordo antropoclásico de Artemisa (fig. 6b). Un fotograma debidamente destacado en el primer número de *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930, 51).

Fig. 6. a) Fotogramas de *Le scorpion languedocien*. Eclair Scientia (prod.), Francia, 1912, 7'. b) Fotograma de *L'Age d'Or* -Luis Buñuel 1930- en *Le surréalisme au service de la Révolution* 1, 1930, 51.

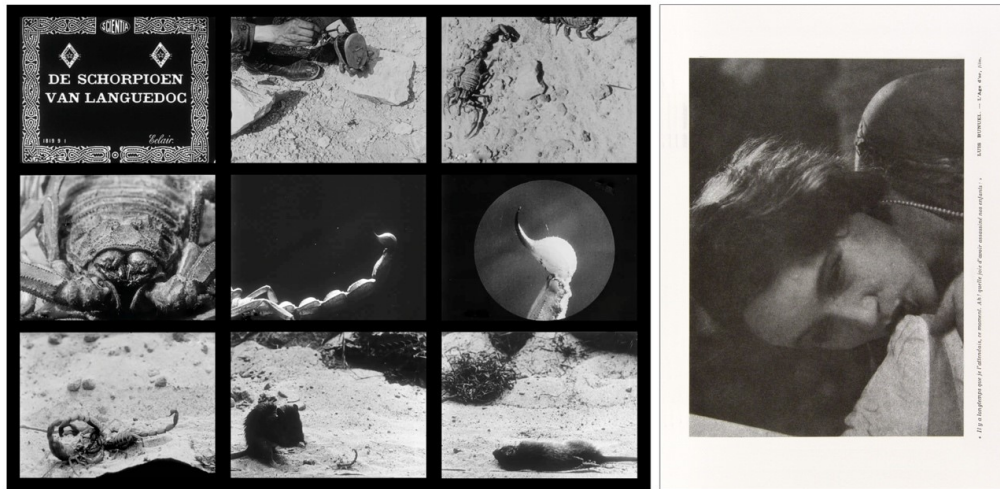


Fig. 7. a) Eli Lotar y Jean Painlevé, *Pince de Homard*, 1929. b) J.A. Boiffard: *Gros orteil* (en Bataille 1929-2) / Karl Blossfeldt: *Fleur* (en Bataille 1929-1). c) Jean Painlevé, dos fotogramas de *La Pieuvre*. Francia, 1927, 12'.



Buñuel efectúa así una aproximación inclemente al objeto, exactamente como en ese mismo momento era habitual en la tan científica como subversiva revista *Documents*. Desde sus páginas, afinando el discurso anti-idealista al que antes asistíamos, Bataille toma en tal sentido de erotismo descarnado, sexo sin corola, las imágenes (fig. 7b) entre artísticas y científicas de Karl Blossfeldt (1929-1), o lleva el gros plan, hasta lo grotesco de la mano de las fotografías de Jacques-André Boiffard -“retratos del dedo gordo” de personas de distinto sexo, según Leiris (Didi-Huberman 1995, 58)- en “*Le gros orteil*”, parte del cuerpo donde, a juicio del autor, el orgullo vertical y antropocéntrico entra en contacto con el barro, con lo mítico (Bataille 1929, 2). Georges Didi-Huberman pone estos y otros primeros planos, como la desmesurada boca que acompaña la entrada “*Bouche*” del apartado *Dictionnaire* (Bataille 1930, 298), en relación con *Pince de homard* (fig. 7a), fotografía científica de Eli Lotar y Jean Painlevé:

El sentido predador de la imagen en sí misma quedaba fuera de toda duda: 'pie' y 'boca' amenazando al mismo tiempo, la garra de la langosta lograba reunir -en tanto justamente que ámbito animal- los dos elementos de la polaridad humana sugerida por Bataille (Didi-Huberman 1995, 58).

La ciencia se encuentra así con la vanguardia a través de imágenes inclementes y predatoras, “como si fuéramos a ser devorados”, cuya narrativa, mítica en lo elemental, exige ser vista.

Jean Painlevé y su bestiario onírico y fabuloso

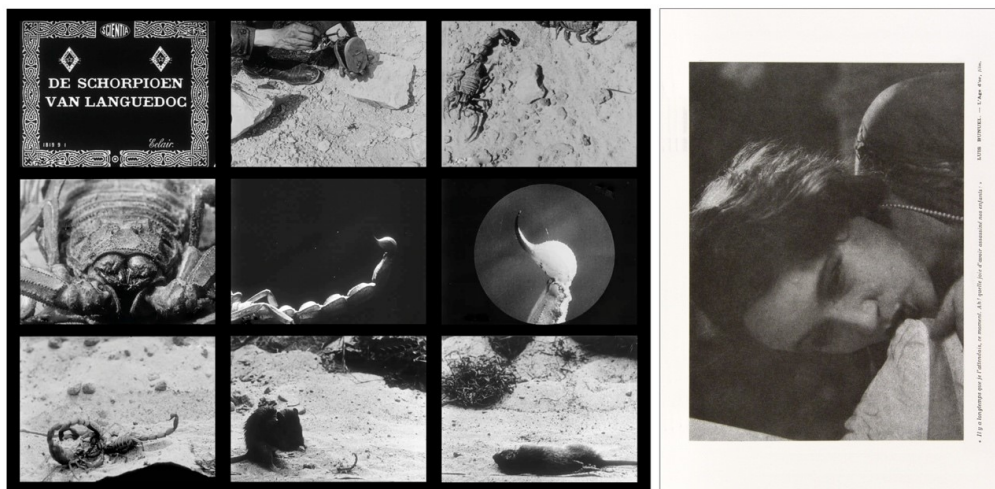
Ese ámbito animal señalado a propósito de *Pince de homard*, nos permite retomar el cine científico en la imprescindible figura de Jean Painlevé (1902-1989), amigo y colaborador de Boiffard o Lotar que, aunque nunca se integró en el grupo surrealista, sí sintió como propios sus presupuestos generacionales y vanguardistas e incluso participó activamente en el desdibujado surrealismo promovido por Ivan Goll colaborando con un texto en su revista *Surréalisme* (1924). Sin embargo, su formación y profesión fue la científica como biólogo y a este campo dirigió su carrera cinematográfica, celebrada especialmente por ser pionera en la filmación de especies subacuáticas: pulpos, cangrejos, langostas, erizos, medusas, etc. Animales comunes que estudia minuciosamente en sus lances vitales, caza, apareamiento, reproducción, crecimiento, mostrados en macro como seres individualizados al tiempo fascinantes y horribles (fig. 7c). “La ciencia es ficción”, la conocida máxima de Painlevé, alude a su convicción de que no hay neutralidad posible sino plena implicación en la aproximación a los seres vivos que quiere conocer y dar a conocer:

Me extasio fácilmente... Cuando veo un fenómeno automáticamente intento entrar dentro. Intento hacerme admitir por ese fenómeno, que tenga a bien aceptar mi espíritu. Y a cambio procuro hacerlo comprensible del mejor modo (Riou 2009, 5).

Una empatía al límite que se traduce en la creación de un “admirable bestiario onírico” (Kirou 1963, 36) que fascinó a los surrealistas y al mundo artístico en general⁹ y que sobrepasa su aparente carácter descriptivo y científico.

Surge un territorio de identificaciones extraordinarias en el que el espectador se asimila con aquellas distantes criaturas, extremos de lo humano, en un cierto nivel de reconocimiento primigenio. Alice Leroy resalta la dimensión ficcional del cine del biólogo y lo compara con la ciencia ficción del Alain Resnais de *Je t'aime, je t'aime* (1968), insistiendo en el carácter indirectamente fabuloso de sus películas, que “ponen a prueba un imaginario de la ciencia que rápidamente se convierte en fábula” (Leroy 2018, 233). La figura del animal en Painlevé, y podríamos ampliarlo al surrealismo en su conjunto -baste pensar en los influyentes artículos sobre la mantis religiosa y la psicostenia firmados por Roger Caillois en *Minotaure*-, encarna el punto de inflexión de la ciencia hacia la ficción; se provoca una empatía con lo extraño pero similar que no difiere de la búsqueda por los autores de la ciencia ficción respecto a sus seres fantásticos y alienígenos.

Fig. 8. Jean Painlevé, fotogramas de *Le Vampire*, Francia 1939-45, 9'.



Esta contribución tácita de Painlevé al surrealismo¹⁰, que se proyecta en alguna medida en el bestiario humanoide mítico de la ciencia ficción, tiene un momento muy explícito y aquí destacable en *Le Vampire* (1939-45), donde nuevamente aparecen escenas de *Nosferatu* presentadas expresamente como dimensión mítica del animal en la imaginación humana, pero también como alusión a la reciente hecatombe bélica. “El vampiro, sin embargo, existe”, exclama Painlevé en su papel de narrador sobre un plano del mapa de Europa, justo antes de desplazar la cámara hacia Sudamérica hábitat del murciélago vampiro, para hacernos presenciar muy detalladamente y sin escatimar horror su ataque a una cobaya. Terminada la succión de sangre y tras deambular alzándose a veces con una sobrecogedora dimensión humana, el animal extiende su desmesurada ala derecha, como en saludo fascista: “el saludo del vampiro” explica (Painlevé, 1945). La fábula mítica, aunque sin relato, de todas sus películas se hace en esta más explícita y la ciencia deviene ficción al tiempo que, en este caso, historia.

FICCIONES POPULARES DEL SURREALISMO

Ficción popular y deambulación cinematográfica

Vimos al inicio cómo *Nosferatu* también se aparecía a Breton, en su caso en sueños. *Nosferatu* introduce el último de los territorios compartidos entre surrealismo y ciencia ficción considerados en este recorrido. Se trata de la mitología popular urbana que interesó al surrealismo muy por encima de cualquier otra, en un rasgo que lo vincula con la literatura de carácter fantástico de la época de la que aún no se diferenciaba claramente la ciencia ficción. Lo popular para el surrealismo no es un objeto de estudio o emulación, no se trata de influencias sino de revelaciones libres del peso de la cultura académica. Se ha hablado de una función desencadenante, un estatus equivalente al del *ready-made* en unos casos, bastando con nombrar su dimensión surrealista, o al objeto surrealista esperando a desplegar su función simbólica, como ya fue indicado (Monterde 1991). El cine, en especial, sería en sí mismo espacio de deambulación y descubrimientos: “con el sistema que consiste, antes de entrar en un cine, en no consultar jamás el programa”, afirma Breton en *Nadja*, defendiendo su desconocimiento de las cosas del cine para no “correr el riesgo de ‘acertar’” (Breton 1984, 30).

La ambición culta no era, pues, un criterio; ni los grandes largometrajes serios de Hollywood, ni el cine avanzado y experimental europeo, por el que mostraron a menudo su desagrado, interesaron al surrealismo, y sí en cambio las producciones cómicas, de animación y toda clase de seriales de fantasía y misterio (fig. 9a) ¹¹. Por supuesto, se trata de una elección coherente: evitar en un medio que creían revolucionario, la tendencia de la industria a incluirlo en la representación institucional y su más clara manifestación: dar continuidad al melodrama decimonónico y la teatralidad, algo que hará detestable para ellos durante muchos años el cine sonoro. Pero también el polo opuesto, evitar su integración culta, la noción modernista de calidad a través de la etiqueta de vanguardia. “Un chino, continúa Breton en *Nadja*, que había hallado no sé qué medio de multiplicarse invadía él solo Nueva York (...) Esta película con mucho la que más me ha impresionado, se titulaba: *L'Étreinte de la Pieuvre*” (Breton 1984, 31)¹². Una interesante coincidencia en el título con la primera película aclamada de Painlevé, *La Pieuvre* (1927) (fig. 7c) cuyos primeros planos fuertemente texturados del pulpo, ojos, boca-garra, piel, unidos al vinculante relato vital del animal impresionó al público.

Imaginería moderna: Fantômas

Breton y los suyos se complacen así en atentar contra el gusto cultivado, pues el cine era un lugar, como la ciudad para el *flâneur*, que recorrer y mirar de otra manera. *Les vampires* (1915-1916)) el célebre serial de Louis Feuillade, y su protagonista Musidora musa surrealista, *Les Mystères de New York* (1914-1915) al que Robert Desnos reconoce “‘Naif’ en su puesta en escena, en su guion, mediocre en su fotografía (aunque no siempre), este film era ante todo apasionante” (Monterde 1991, 66) y así muchos otros seriales donde los géneros después delimitados se entremezclan a tropel, exageradamente y sin límites de verosimilitud. En realidad, a imagen y semejanza de las novelas populares por entregas de las que muchas de estas películas procedían y en las que los poderes misteriosos, las fantasías espiritistas mezcladas con las científicas, lo policiaco y el gansterismo, etc. convivían.

Robert Desnos dedicó buena parte de sus colaboraciones en *Documents* y otros medios a esta nueva iconografía urbana profundamente interesante también para sus antiguos compañeros del grupo de Breton. “*Imagerie moderne*” (fig. 9b) es un recuerdo de las publicaciones de folletín que desde principios del siglo adquieren un alto grado de autonomía fuera de los periódicos, *pulp fiction* en definitiva cuyas cubiertas, así como la cartelera de las versiones cinematográficas acababan adquiriendo enorme relevancia en el paisaje publicitario urbano y el imaginario popular. Desnos destaca entre todas a *Fantômas*, señalando anticipadamente su dimensión sociológica: “la extraordinaria influencia de esta imaginería y el ascendente que ha tenido en la visión moderna y por lo tanto sobre las costumbres” (Desnos 1929, 377). Algo después de aquel artículo escribirá el romance *La Grande Complainte de Fantômas* (1933), pequeña ópera radiofónica con música de Kurt Weill¹³.

Fig. 9. a) André Breton, (sin título). *Minotaure* 10, 1937, 2. b) Primera cubierta de *Fantômas*, en Robert Desnos, *Documents* 7, 1929, 380. c) Marcel Duchamp: *Le Grand verre*, en *Le surréalisme au service de la Révolution* 5, 1933, 53.



La colección de *Fantômas* apareció novelada por los periodistas Pierre Souvestre y Marcel Allain con numerosos títulos desde 1911 y poco después fue adaptada al cine por Louis Feuillade en un serial de cinco cuidados largometrajes entre 1913 y 1914. Tuvo un éxito sin precedentes y generó un mito duradero en relación con la modernidad y la nueva vida urbana, muy expresamente identificada con París, que está siendo recuperado como culturalmente significativo, más allá de su más conocido aspecto del interés que las vanguardias le profesaron¹⁴. Según Francis Lacassin, prologuista de la reedición del conjunto de la serie, *Fantômas* supuso para el público un verdadero electrochoque: “Proponía una mitología completamente nueva, perseguida por dioses desconcertantes y crueles, ávidos de sacrificios sangrientos y numerosos, haciendo de la persecución y el miedo un culto” (Audureau 2010, 23). Efectivamente, la ambigüedad entre la crueldad más extrema, gratuita y oscura, y el encanto de perfecto gentleman del protagonista, que somete a la luminosa ciudad moderna y jamás recibe castigo, es aún hoy desconcertante. Un espacio inestable que expresa paradigmáticamente la posición e interés surrealista ante estas ficciones fantásticas populares como manifestaciones disolventes y contraculturales (Monneau 2015, 4). Annabel Audureau realiza un interesante análisis mitocrítico del personaje que lo pone en relación con la apropiación surrealista del mito del Minotauro y su asimilación del laberinto a París:

Fantômas es un ser angustiante porque pertenece a este mundo de la noche y del laberinto que pone en peligro la sociedad del progreso”, y continúa: “Para Breton, Aragon, Desnos o Magritte, Fantômas aparece como un nuevo Teseo cuya sagacidad podría revelar el sentido del mundo al hombre moderno. (Audureau 2010, 49).

La ficción procedente de la cultura popular, que incluye la ciencia ficción del momento como parte de aquellos géneros fantásticos, ejerce así una intensa pregnancia en las visiones y mitos del surrealismo, exactamente como ocurriera con las fabulaciones del cine científico.

CONCLUSIÓN (LE GRAND VERRE)

Esta pulsión popular se podría continuar concretando en infinidad de piezas extraídas de los medios del surrealismo, y en todas ellas, como en las que se acaban de presentar, se halla

un interés equivalente al que motiva la aproximación surrealista a la ciencia ya descrito: la necesidad de establecer un sustrato de realidad para evitar un diletantismo poético que siempre preocupó a Breton y que detestó Bataille. El realismo impuesto desde el *Second manifeste du Surréalisme* (1930) acerca de concretar al máximo su compromiso político, tiene su equivalencia en la garantía de realidad que lo popular y lo científico, como documentos y no fantasías, otorgaban a su investigación y a la poesía que debía darle cauce; pues tanto lo onírico como toda manifestación de la profundidad psíquica, no serían sino revelaciones de lo real a que no alcanza la razón.

Se han considerado hasta aquí algunos aspectos particulares que identifican esta ascendencia de la ciencia, la ficción y lo popular en el surrealismo, atendiendo en ellos a los intereses e imaginarios compartidos con la incipiente literatura de ciencia ficción. Para delimitar las condiciones de esta confluencia se han señalado algunas distancias, como la crítica posición surrealista ante el progreso, tan opuesta a la fascinación tecnológica de las ficciones populares. Tras ello, se ha procurado un análisis atento sobre todo a experiencias y referentes comunes, más que a procesos puntuales de influencia, aunque han sido destacados algunos, en particular relativos al onirismo o metodologías creativas automáticas recogidas por algunos autores de ciencia ficción. La cuestión iconográfica, aunque ha sido aludida, supone un basto campo de influencia del imaginario surrealista en la ciencia ficción que debe ser abordado separadamente. Dichas experiencias y referentes, raíces comunes en definitiva, se han sustanciado: en las máquinas literarias de función simbólica de Roussel y su gusto por la descripción precisa y funcional de lo imposible; en la ciencia como modelo común e inspiración, pero llevada al límite en las proyecciones meta-racionales del surrealismo; en las fábulas del cine científico, particularmente las animal-antropoides de Painlevé, alienígenos procedentes del mundo subacuático; o en las ficciones de la nueva mitología popular urbana con *Fantômas* como paradigma de invención fantástica y perturbadora. Todas ellas, suponen, como se ha comprobado, zonas más o menos explícitas de intersección entre surrealismo y ciencia ficción. Ambas literaturas, aun con tan diversas proyecciones, tienen una historia compartida que contar y también una mitología en común que su vínculo científico y popular pone de manifiesto en sus respectivas ficciones; y ello, aunque no exista en el surrealismo una obra que de un modo afirmativo pretenda inscribirse en lo que hoy se entiende por ciencia ficción.

Recuperemos, a modo de epílogo, *Le Grand Verre* (1915-1923) (fig. 9c), esa piedra Rosetta del arte del siglo XX, “suma de experimentos” según su autor (Cabanne 2013, 49), que dejamos traspasada por la maquinaria metalingüística de Roussel. Pero, además, la ciencia y la ficción tomaron igualmente parte en su concepción, tal y como el artista declaró en entrevistas y dejó consignado en las notas reunidas en 1966 bajo el título de *Boite Blanche. A l’Infinifitif*. Una parte notable de aquellas anotaciones vinculadas a *Le Grand Verre* están escritas bajo la influencia de nociones acerca la cuarta dimensión manejadas por Henri Poincaré, pero asimiladas bajo la enunciación que de ellas se hace en *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1912) de Gaston de Pawlowski (Duchamp 1978, 89). Este polifacético escritor preconiza en esta y otras obras la ciencia ficción, inaugurando muchos de sus temas recurrentes: viaje espacial, al futuro, androides, biomecanismos, etc. siempre con la premisa de una excelente base científica, aunque sin ahorrar ironías al cientifismo.

Por entonces -hacia memoria Duchamp en su entrevista con Pierre Cabanne- probé a leer cosas del Povolowski (sic) ese, que explicaba las medidas, las líneas rectas, las curvas, etc. Me andaba rondando la cabeza cuando estaba trabajando (...) en eso basé La Novia en el Gran vidrio, como si fuera una proyección de un objeto de cuatro dimensiones (Cabanne 2013, 46).

El artista asimilaba, pues, la teoría tan en boga de la cuarta dimensión, desde los relatos entre fantásticos, científicos y metafísicos de Pawlowski, publicados por entregas en *Comoedia*. Jean Clair destaca este episodio para explicar la dimensión onírica, ficcional y mítica de la compleja red de imbricaciones creada por Duchamp en esta obra (Clair 1975). Una red que ejemplifica y da cumplimiento a la que aquí se ha procurado extender entre el Surrealismo, considerado en su relación con la ciencia y la ficción popular, y la ciencia ficción.

REFERENCIAS

- Amiot, Anne-Marie. "Raymond Roussel explorateur de contraintes: précurseur ou surréaliste à rebours." *Revue Formules. Surréalisme et contraintes formelles* 11 (2007): 57-72.
- Aragon, Louis. "Raymond Roussel: L'Étoile au front." *La Révolution surréaliste* 4 (1925): 32.
- Audureau, Annabel. *Fantômas: Un mythe moderne au croisement des arts*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Bancquart, Marie-Claire. "1924-1929: Une année mentale." In *La Révolution surréaliste*, I-XI. París: Jean-Michel Place, 1975.
- Bataille, Georges. "Le langage des fleurs." *Documents* 3 (1929): 160-168.
- Bataille, Georges. "Le gros orteil." *Documents* 6 (1929): 297-302.
- Bataille, Georges. "Cheminée d'usine." *Documents* 6 (1929): 329.
- Bataille, Georges. "Bouche." *Documents* 5 (1930): 298- 299.
- Bataille, Georges. "Les mangeurs d'étoiles." In *Oeuvres complètes*, 566. Paris: Gallimard, 1970.
- Berg, Brigitte, Andy M. Bellows, and Marina McDougall. *Science is Fiction. The Films of Jean Painlevé*. Londres: MIT Press, 2000.
- Bréan, Simon. "Machine sensuelle à fonctionnement symbolique: l'extraterrestre de Philippe Curval, à la confluence du surréalisme et de la science-fiction." *Res Futurae* 4 (2014). <https://doi.org/10.4000/resf.53>.
- Breton, André, dir. *Le Surréalisme au service de la révolution* 1, 1930.
- Breton, André. "Têtes d'orage." *Minotaure* 10 (1937): 3-8.
- Breton, André. *Nadja*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor, 2002
- Breton, André. *Los vasos comunicantes*. Madrid: Siruela 2005 / *Les vases communicants*. París: Gallimard, 1955.
- Breton, André. "Crise de l'objet." In *L'objet surréaliste*, edited by Emmanuel Guigon, 142-147, París: Jean-Michel Place, 2005.

- Caradec, François. *Raymond Roussel*. París: Fayard, 1997.
- Cavanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Madrid: This Side Up, 2013.
- Clair, Jean. *Marcel Duchamp ou le Grand fictif: essai de mythanalyse du "Grand verre"*. París: Éditions Galilée, 1975.
- Cohen, Nadja. "Fantômas ou le mythe de « l'homme moderne » chez les poètes des années 1910 et 1920." *Belphegor. Littératures populaires et culture médiatique* 11, no. 1 (2013). <https://doi.org/10.4000/belphegor.126>.
- Curval, Philippe. "Surréalisme et Science-Fiction." *Europe* 870 (October 2001): 75-89.
- Desnos, Robert. "Imagerie moderne." *Documents* 7 (1929): 377-380.
- Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- Duchamp, Marcel. *Duchamp du Signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Fortuné, Isabelle. "Man Ray et les objets mathématiques." *Études photographiques* 6 (1999). <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/190>.
- Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- Hammond, Paul. *L'Âge d'or*. Londres: BFI Publishing, 1997.
- Kyrou, Ado. *Le Surréalisme au cinéma*. Paris: Terrain Vague, 1963.
- Leiris, Michel. "L'Oeil de l'ethnographe (A propos de la Mission Dakar-Djibouti)." *Documents* 7 (1930): 404-414.
- Leroy, Alice. "De Painlevé à Resnais, l'animal expérimental entre science et fiction." In *Animalhumanité*, edited by Gisèle Séginger, 233-243. Champs-sur-Marne: LISAA éditeur, 2018.
- Monneau, Boris. "Le spectateur surréaliste." *Revue Chameaux. Revue d'études littéraires de l'Université Laval* 7 (2015). <https://revuechameaux.org/numeros/culture-pop/le-spectateur-surrealiste/>.
- Monterde, José Enrique. "Los surrealistas como espectadores." *Surrealistas, surrealismo y cinema* edited by Julio Pérez Perucha, 49-80. Barcelona: Fundación La Caixa, 1991.
- Painlevé, Jean. *Le Vampire*. Francia, 1939-45. Film: 35 mm, sonoro, 9'.
- Péret, Benjamin. "La nature dévore le progres et le dépasse." *Minotaure* 10 (1937): 20-21.
- Piron, François, ed. *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel*. Madrid: MNCARS/Turner, 2011.

Riou, Florence. "Jean Painlevé: de la science à la fiction scientifique." *Conserveries mémorielles* 6 (2009). <http://journals.openedition.org/cm/350>.

Roussel, Raymond. "Cómo escribí algunos libros míos." *Carta* 2 (2011): 54-59.

Scholes, Robert y Rabkin, Eric S. *La Ciencia ficción. Historia, ciencia, perspectiva*. Madrid: Taurus, 1982.

Notas

¹ Uno de los episodios que mejor dan la medida de la intensidad de este debate es el surgido a propósito del *Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne*, ante la negativa de buena parte del grupo de *Littérature*, es decir, los miembros fundadores del futuro Grupo surrealista, a aproximarse de ningún modo al "dogmatismo pretencioso y al culpable positivismo social" (Sin firma, *Le Coeur à barbe* 1, 1922, contraportada) presentes en *L'Esprit Nouveau*, la revista del Purismo. En Javier Mañero Rodicio, "Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1919 – 1929," *De Arte* 11 (2012):195-196.

² *Documents*. (*Archéologie. Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*). Editada en París con periodicidad mensual, 15 números entre 1929 y 1930. Bajo la dirección efectiva de G. Bataille y a la sombra del desencuentro con Breton provocado por el panfleto *Un cadavre*, esta publicación marcará, no obstante, al surrealismo, como se pone de manifiesto en la revista *Minotaure*. *Documents* supone un polo alternativo al del Grupo surrealista, pero que ha de tenerse siempre en cuenta al abordar aquellas sensibilidades que, como reconocerá después el propio Bataille, son fundamentalmente convergentes.

³ De ello hicieron bandera militante en 1931 con la exposición *La vérité sur les colonies* para oponerse a la *Exposition coloniale internationale* que en ese momento se celebraba en París con grandes alardes. El propio grupo surrealista daba cuenta este episodio en *Le surréalisme au service de la Révolution*, 4 (1931).

⁴ Además de obras surrealistas que trataron los temas de Roussel, encontramos puntualmente un interés recíproco por parte de este, como parece indicar su adquisición del collage de Max Ernst, *Le Rossignol chinois* (fig. 3c). El propio artista, que atendió en la galería al escritor, sin conocerse mutuamente, narra que aquel se interesó por el uso de "procedimientos técnicos particulares" por parte del artista. François Piron, ed., *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel* (Madrid: MNCARS/Turner, 2011), 178.

⁵ *Mon âme est une étrange usine / Où se battent le feu, les eaux, / Dieu sait la fantasque cuisine / Que font ses immenses fourneaux*. Raymond Roussel, *Mon Âme*, A Modern Poetry Library, <http://www.text-works.org/Texts/Roussel/RR-1a-Ame.html>.

⁶ En "*Entrée des médiums*", Breton anota metódicamente las sesiones de *sommeils médiumniques* a las que en ese momento se entregaba el grupo, y las caracteriza por primera vez como *surréalisme*, *Littérature* 6 (1922): 1-16. Más adelante, cuando, tras la deriva mística pretendida por Antonin Artaud, Breton decide ponerse al frente de la revista del grupo surrealista y -contra la opinión de algunos- asimilar plenamente la experiencia artística a sus prácticas, utiliza como gran frontispicio del manifiesto "*Pourquoi je prends la direction de La Révolution surréaliste*" un "*Dessin Mécanique obtenu par M^{me} Fondrillon, médium dessinateur dans sa 79^e année, Paris, mars 1909*" Andre Breton, *La Révolution surréaliste* 4 (1925): 3.

⁷ *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie. Journal hebdomadaire illustré. Suivi de : Bulletin météorologique de La Nature, Boîte aux lettres, Nouvelles scientifiques*, publicada en París entre 1873 y 1972 por Éditions Masson, una casa histórica aún activa especializada en textos de medicina.

⁸ La imagen animada tuvo su aplicación a la ciencia registrando procesos antes imperceptibles por su celeridad, lentitud, carácter microscópico o subacuático. Pero su aceptación académica no fue inmediata. *Spirochaeta Pallida* (*Agent de la Syphilis*), (1909), tesis doctoral de Jean Comandon y película pionera de la microfilmación, o *L'OEuf d'Épinoche* (1927) de Jean Painlevé e igualmente culminación de sus estudios, fueron fría sino agriamente acogidas por la Académie des sciences. Alice Leroy, "De Painlevé à Resnais, l'animal expérimental entre science et fiction," in *Animalhumanité*, ed. Gisèle Séginger (Champs-sur-Marne: LISAA éditeur, 2018), 233-243. Estos mismos autores y productoras como Pathé percibieron de inmediato la dimensión narrativa y fascinante de este cine que será distribuido en salas comerciales. Este es su híbrido estatus entre lo científico y lo popular y ficcional tan a menudo señalado.

⁹ *Documents* publica fotogramas del metraje de *Craves et Cravettes*; Man Ray toma prestadas vistas de estrellas de mar para su *L'Etoile de mer*; Fernand Léger alaba *Caprelles et Pantopodes* (1930) como el ballet más bello que hubiera presenciado; Marc Chagall habla de "incomparable riqueza plástica". Brigitte Berg, Andy Bellows, Marina McDougall, *Science is Fiction. The Films of Jean Painlevé* (Londres: MIT Press, 2000), 19.

¹⁰ Sorprende la escasa presencia de Painlevé en los textos sobre cine de vanguardia, donde suele aparecer por su relación con otros autores, como su gran amigo Jean Vigo; su carácter de documentalista contribuye a ello. Sin embargo, la mejor crítica -Alain Kirou, André Bazin- discutió pronto la encrucijada ciencia-estética-ficción como, precisamente, el valor específico de estos trabajos. Para unos pertenecientes a la historia de la ciencia, para otros a la de las vanguardias artísticas.

¹¹ Breton aportó muchos testimonios en este sentido. En un ya tardío 1937 insiste en una página de *Minotaure* (fig. 9a) en estas predilecciones cinematográficas alabando en pie de igualdad con los grandes títulos reconocidamente surrealistas la muy popular, y ciertamente ingeniosa, *It's a Bird* (Harold L. Muller. Estados Unidos, 1930. Bowers Comedy Corporation, 35 mm, sonora, 14')

¹² Se trata de una producción de 1919, octavo de los 15 episodios de un serial estadounidense de gran presencia internacional, cuya consideración actual es escasa.

¹³ "Allongéant son ombre immense / Sur le monde et sur Paris / Quel est ce spectre aux yeux gris / Qui surgit dans le silence ? / Fantômas serait-ce toi / Qui te dresse sur les toits?". Robert Desnos, "La Grande Complainte de Fantômas (musique de Kurt Weill) 1933," in *Desnos, Oeuvres* (Paris: Gallimard, 1999), 736-757.

¹⁴ Fantômas fue objeto de interés en las revistas poéticas de los años 1910 y 1920. *Les Soirées de Paris*, la fundamental revista de Apollinaire, dedicó varios artículos a la "dictadura" del genio del crimen, reuniéndose muchos de sus colaboradores -Picasso, Max Jacob, Raynal, Cendrars- en la misteriosa Société des Amis de Fantômas. Nadja Cohen, "Fantômas ou le mythe de « l'homme moderne » chez les poètes des années 1910 et 1920," *Belphégor. Littératures populaires et culture médiatique* 11, no. 1 (2013), <https://doi.org/10.4000/belphegor.126>. Respecto a la generación del Dadá-surrealismo, la doble página titulada "Eutaretti" (*littérature a la inversa*) da fe de un similar aprecio al contener en su nube de palabras la tipografía de Fantômas al segundo nivel de tamaño, el mismo empleado para Baudelaire, Rimbaud o Jarry *Littérature* 11-12 (1923): 24-25.