

NATURALEZA, HERMETISMO, MITOS Y BESTIARIO SURREALISTA**Nature, Hermeticism, Myths and Surrealistic Bestiary**

Autor: Carlos M. Luis¹

Filiación: Miami, Estados Unidos.

E-mail: karmaluis1@bellsouth.net

RESUMEN²

Este ensayo revisa las frecuentes apariciones de animales en las obras de pintores y poetas surrealistas. Este interés prolonga la atracción medieval y romántica hacia la naturaleza, y se refuerza con la profunda influencia del hermetismo y el primitivismo. A partir de estas fuentes, el surrealismo construye y enriquece su visión mágica del mundo.

Palabras clave: Bestiarios, Hermetismo, Primitivismo, Surrealismo, André Breton.

ABSTRACT

This essay reviews the frequent animal appearances in the works of surrealist painters and poets. This interest prolongs the medieval and romantic attraction to nature, and is reinforced by the deep influence of hermeticism and primitivism. From these sources, the surrealism builds and enriches its magical vision of the world.

Keywords: Bestiaries, Hermeticism, Primitivism, Surrealism, André Breton.

La participación de los animales en la cultura se remonta a tiempos inmemoriales. En las pinturas rupestres, aparecen como parte de las actividades del hombre relacionadas con la búsqueda de su sustento, y simbolizando al mismo tiempo, la presencia de una fuerza superior. En las cavernas de Lascaux un pájaro posado sobre una estaca nos lanza el enigma de su presencia. Contigua a ésta yace una figura con cabeza de ave y su sexo en erección, frente a un bisonte recién lanceado. El espectáculo fue interpretado por George Bataille en su libro *Les Larmes d'eros*, para desarrollar su idea acerca de la relación entre eros y tanatos. Pero lo importante en lo que concierne a este trabajo es poner de relieve la temprana aparición del ave en las profundidades de una caverna, como figura central del pensamiento mágico y del inconsciente colectivo.

Desde Durkheim hasta Jung, ambos temas pasaron a formar parte de las incursiones de los surrealistas por los predios de la poesía. A partir de las pictografías que aparecen en las manifestaciones mágico/religiosas arcaicas, las aves comenzaron a simbolizar lo que

los hindúes llamaron “los estados superiores del ser”³. En lo que respecta a su aporte a las artes, y en este caso al surrealismo, la aparición de las aves y otras bestias, en culturas como las oceánicas y precolombinas, adquirieron un relieve especial. En muchas de sus representaciones el ave se metamorfosea en un ser híbrido, al igual que ocurre en las pinturas de Max Ernst, Leonora Carrington, Chagall o Toyen. En las paredes de un santuario mesolítico en Mesopotamia aparecen buitres con cabezas humanas. Siglos más tarde, en pleno auge surrealista, Toyen pintó un águila con manos humanas (*L'Heure Dangereuse* (1942)). Hermes, como el dios Thoth, tenía la cabeza de ibis. En los collages de Max Ernst aparecen personajes con cabeza de aves. Otro buen ejemplo de estas transformaciones de animales en figuras míticas, puede observarse en un cuadro de Gustave Moreau, pintor que ejerció profunda fascinación en los surrealistas, titulado *Oedipe et le Sphinx* (1864). La relación de este cuadro con la mitología y la simbología astrológica es bien conocida. Marc Chagall, cuya afición por las aves se encuentra presente en muchos de sus cuadros, pintó uno titulado *Le Jongleur* (1943) donde su cabeza es sustituida por la de un gallo. La serie de *Figuras Míticas* que Leonora Carrington pintara en 1954 muestra esas mismas mutaciones entre animales fantásticos y seres humanos. Lo mismo podría decirse de la obra del joven pintor chileno Miguel Ángel Huerta, que ha logrado crear una especie de mestizaje entre la figura humana y animales míticos.

En los estadios más primitivos de la cultura el hombre sintió una participación mística con los animales, pues la creencia de que el hombre puede transformarse en animal y viceversa es de origen ancestral. Los chamanes se invistieron con apariencias zoomorfas para practicar sus rituales. Las máscaras se apoderaron mágicamente de sus poseedores, haciéndoles encarnar los poderes asignados a cada animal que representaban. El proceso de la pintura y la poesía surrealista está colmado de ejemplos en los cuales esas transformaciones tienen lugar. La presencia totémica del animal, atestigua por lo tanto, acerca de la mirada primigenia con la cual el ser humano le imprimió su simbolismo. “Los cientos de miles de años vividos en una especie de simbiosis mística con el mundo animal dejaron huellas indelebles” de acuerdo con Mircea Eliade (*Historia de las Creencias y las Ideas Religiosas* 52). Esas huellas pueden encontrarse especialmente en el rico bestiario que los surrealistas han ido creando. El bestiario surrealista forma parte de su noción sobre lo sagrado aún viva en los pueblos primitivos. Un libro reciente de Claude Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, a pesar de su alambicada exposición, contiene un minucioso inventario del extenso bestiario surrealista surgido de los mitos y del hermetismo. Tanto en ese libro como el de Henri de la Croix-Haute, *Du Bestiaire des Alchimistes*, se demuestra la estrecha relación que siempre ha existido entre el mundo animal y las corrientes esotéricas.

Dentro de la tradición occidental, los bestiarios aparecieron desde temprana fecha en el escenario europeo. Durante la Alta y la Baja Edad Media, la imaginación apocalíptica se manifestó en libros como *Comentarios al Apocalipsis* (año 970) del Beato de Liébana o el que se conserva en los Cloisters de New York, fechado a principios del siglo XIII. Ambos reproducen las apariciones escatológicas que San Juan viera en Patmos, con una diversidad de imágenes, cuya riqueza se reflejó en las obras de Max Ernst o Leonora Carrington. El cristianismo fue pródigo en adoptar la imaginería pre-cristiana a sus manifestaciones artísticas. Desde el “Himno al canto del gallo” de Aurelio Prudencio, ave consagrada a Minerva y a Mercurio, pero que el poeta transforma en figura de Cristo, hasta San Francisco de Asís, que conocía el lenguaje de los pájaros y se comunicaba con las

bestias del campo, el cristianismo fue un campo dúctil a las influencias esotéricas. En libros como la *Hyeroglyphica de Horapollo*, (atribuido a uno de los últimos magos egipcios del siglo IV), publicado en Florencia en 1505, y los *Emblemas* de Alciato (1522), dieron entrada a una iconografía ligada a esas tradiciones que mantuvieron su influencia a partir del Renacimiento. Basta con recurrir a cuadros como los del Hieronymus Bosch (*Las Tentaciones de San Antonio* (1510) o *El Jardín de las Delicias* (1503)), para sorprender en los mismos una fantasía animal y vegetal derivada de los místicos, astrólogos y alquimistas. Sabemos el influjo que esa pintura desempeñó en la sensibilidad surrealista. Cada animal pasó por lo tanto a poseer un simbolismo mágico que aún subsiste. La identificación en los deportes de un equipo con un animal, así lo atestigua. Muchas marcas de autos llevan nombres de animales, es decir, la antigua propensión de trasferirle a los animales un significado totémico perdura dentro de la sociedad contemporánea, aunque adulterada por su uso comercial.

La corriente hermética

En la tradición hermética la presencia de los bestiarios se hace patente. La heráldica, cuya estrecha relación con el hermetismo alquímico es conocida, posee un amplio muestrario de toda suerte de animales: desde las aves, los peces o los cuadrúpedos, hasta otros de naturaleza fantástica como los grifos o los dragones. En lo que se refiere al surrealismo, la heráldica pasó a formar parte de la pintura de Kurt Seligmann (*Les Vagabondages heraldiques* (1934)). La incorporación dentro de las representaciones visuales y escritas de la alquimia de dragones, basiliscos, águilas, salamandras, unicornios, pelícanos, sapos, leones, caballos, etc., y la relación de estos con figuras de la mitología clásica, forman parte esencial del proceso del *opus*. Libros como *Aurora Consurgen*, *Splendor Solis*, *Rosarium Philosophorum*, *De Lapide Philosophico* o *Viridarium Chymicum*, muestran una imaginería que los surrealistas, a la postre, habrían de aprovechar. La distinción entre animales terrestres y volátiles, o pertenecientes a la luz y a la sombra, contribuyó también a brindarles un aura específica, que fue ocupando su sitio en las obras de pintores como Max Ernst, Leonora Carrington, Brauner, Lam, Chagall, Masson, Miró, Toyen o Jorge Camacho, así como en la poesía de Breton, Péret, Césaire, Eluard, Cabanel, entre otros.

Hablar pues del surrealismo, como ya ha sido dicho, obliga a hablar del hermetismo y de la alquimia en particular. No se trata de convertir a los surrealistas en unos practicantes de ese arte, aunque el caso de Jorge Camacho sea una excepción. Existen, sin embargo, dos componentes en la relación entre los alquimistas y los surrealistas que deben ser destacados. El primero obedece al pensamiento analógico, cuya naturaleza constituye un vaso comunicante entre el surrealismo, la alquimia y el pensamiento primitivo. La idea de la transmutación como motor que impulsa a la materia bruta a su sublimación, no es ajena a la que los primitivos sienten ante la naturaleza, y la que los surrealistas practican en su obra. Lo segundo, no menos importante que lo primero, responde a la exteriorización de ese pensamiento en imágenes o en palabras. Para los surrealistas no existe básicamente una diferencia entre un tótem de la Columbia Británica, el *Pájaro de Hermes* del "Ripley Scrowle" (siglo XVI), el bestiario de Leonora Carrington y los pájaros que perfuman los bosques de Paul Eluard o los animales de sueño irremplazable de Lezama Lima. Todos esos ejemplos contribuyen a confirmar la creencia surrealista –heredada de los adeptos– de la correspondencia universal entre lo animado y lo inanimado. Esa apropiación refleja el intento de los surrealistas de "convencernos que sus realizadores poseían un mensaje de

importancia que deseaban hacer llegar, que estaban en posesión de un secreto . . . no repetiremos los suficiente que ese secreto es **todo**" (Breton, "Oceanía", *La llave de los campos* 195). El quid del asunto se encuentra, por consiguiente, en develar el contenido del secreto, tarea que puso a los surrealistas en el mismo rumbo que los alquimistas tomaron para su búsqueda del oro filosofal.

En los textos herméticos y las ilustraciones que los acompañan, nos sorprende una variedad de animales-símbolos, cuya polisemia se encuentra relacionada con la representación del animal bajo sus diversas transfiguraciones, los colores de sus cuerpos o sus plumajes. La *nigredo*, por ejemplo, se encuentra en el cuervo o el sapo. El *albedo* en el cisne o en el águila blanca. El verde en el león verde y el rojo en el gallo o en el fénix. El cromatismo de la cola del pavo real contrasta con la negritud del cuervo o la blancura del cisne, creando pues diversos significados. Los alquimistas utilizaron esas gamas para fijar las etapas de su obra. El simbolismo de los colores, como los que se exhiben en el reino animal, creó en torno al lenguaje visual de los alquimistas un aura de secreto que sólo los adeptos podían descifrar. Breton, como lo dijera en su poema "Pleno Margen", no era un adepto. Pero vale la pena recordar que ese poema fue dedicado a Pierre Mabilie, cuyos lazos con el investigador de las ciencias ocultas, Pierre Piobb, lo introdujo en los arcanos del esoterismo. Entre Breton y Mabilie siempre existió una relación estrecha, y éste le comunicó a Breton sus conocimientos, como más tarde lo harían los alquimistas Eugene Canseliet y René Alleau. Lo importante, pues, consiste en señalar que a partir de un contacto previo, contacto que como todos los que hiciera Breton contenía un sustento apasionado, el secreto continuó siendo el horizonte de sus búsquedas.

Teniendo ese horizonte como mira, el libro *Alchimie* de Jacques Van Lennep⁴, nos ofrece la autoridad más definitiva acerca de nuestro tema. Con su profusión de imágenes y su profunda erudición, Van Lennep examina la presencia de los animales en la iconografía de los alquimistas. En tanto que poseen un interés especial para el surrealismo, un recorrido por sus páginas nos muestra la proliferación de una fauna destinada a ser descifrada herméticamente por los alquimistas y poéticamente por los surrealistas. En el fondo no existe contradicción: los primeros elaboraron unos seres que prefiguraron los que los surrealistas habrían de inventar. La teratología que ambos utilizan en algunos casos, demuestra que tanto la imaginación alquímica como la surrealista, están puestas al servicio de una *quete*, cuyo destino continúa siendo la revelación del secreto. En ese sentido, los grabadores suizos y alemanes del siglo XVI como Durero, Lucas Cranach, Martin Schongauer, o Urs de Graff dados a representar escenas de demonología, o llenas de connotaciones alquímicas, ejercieron gran influencia en obras como las de Kurt Seligmann (*Sabbath Phantoms, Mythomania* (1945), y quien además fuera autor de un importante libro: *The History of Magic*), en Wifredo Lam (*Belial, emperador de las moscas* (1948)), en Víctor Brauner (*Naissance de la matiere* (1940)), en Matta (*Science, conscience et patience du Vitreur* (1944)), en Enrico Donati (*Tentation d'Icare* (1944)), en Max Ernst (*La nature á l'aurore* (1938)), en Wolfgang Paalen (*Le combat des princes saturniens* (1939)), Jacques Herold (*Le Shamane* (1957)), o en la serie *La Danse de la Mort* de Jorge Camacho (1976). Fue posible entonces encontrar en las pinturas, collages, "cadáveres exquisitos", y otras técnicas creadas por los surrealistas, un sentido de continuidad con las iluminaciones, criptogramas, emblemas herméticos y con las pictografías rupestres. En la caverna llamada "Tres Frères" se descubrió la figura de un hechicero llamada "El Gran mago", que consiste en un ser con cabeza de ciervo provista de grandes cornamentas, rostro de búho, orejas

de lobo y barba de antílope. Los brazos parecen zarpas de oso y la cola es de caballo. Si bien los alquimistas o los chamanes tenían una finalidad específica, no por ello dejaron de legarle al surrealismo la llave que abría las puertas del conocimiento. El uso de las imágenes, y entre éstas la morfología cambiante de los bestiarios, fue decisivo para que ambos, alquimistas y surrealistas, realizaran uno de los más abarcadores intentos conocidos para alcanzar el punto supremo. Octavio Paz pudo decir que el surrealismo “es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta” (138).

Dentro del cuadro que someramente he mencionado, el surrealismo ocupa un doble sitio de sucesor e iniciador. Aunque las iglesias cristianas hicieron todo lo posible por erradicar lo que generalmente se llamó “el ocultismo”, lo cierto fue que contribuyeron a su pesar, a mantenerlo vigente. En uno de sus últimos escritos titulado “A Ce Prix”, dedicado a Jean-Claude Silbermann, Breton concluyó que “el precio que había que pagar por mantener en vivo una de las aspiraciones del hombre de inferir un designio sea inteligente, sea moral, en la naturaleza . . . responde a una necesidad orgánica . . . que exige no ser frenada sino estimulada” (*Le Surrealisme et la Peinture* 407-09), aún teniendo que admitir, a pesar de su ateísmo declarado, que la idea de un Dios ocupe un sitio en esa necesidad. Sin poner en duda la autenticidad de su ateísmo, al aceptar la corriente hermética, Breton se vinculó de paso con sus signos ascendentes, signos que apuntaban hacia un origen primordial, donde el hombre mantenía estrechas relaciones con el mundo animal.

La naturaleza como escenario

Breton percibió en las artes y los mitos de la Oceanía “una reconciliación del hombre con la naturaleza y consigo mismo” (*La llave de los campos* 195). En su homenaje a Archille Gorky Breton afirmó que “fue el único pintor surrealista que se mantiene en contacto directo con la naturaleza, colocándose ante ella para pintar con la finalidad de requerir sensaciones capaces de actuar como **trampolines** hacia la profundización de ciertos estados de ánimo” (*Le Surrealisme et la Peinture* 202). La versión surrealista de la naturaleza (donde imperan los animales), con sus constantes metamorfosis, proviene de la mirada romántica, que sintió en la misma una fuerza motriz a la vez filosófica y poética. Pero con anterioridad a la influencia romántica, tanto en la mentalidad medieval con su tendencia a la fabulación, como después en la renacentista, ya había aparecido la pasión incitada por las maravillas que llegaban de los distintos puntos del globo, acabados de imaginar en el caso de la Edad Media, o de descubrir con respecto al Renacimiento. En culturas de la época románica como la celta, los animales fabulosos ocuparon un sitio preferencial en sus iluminaciones. La enciclopedia compilada por Rhabanus Mauro en el año 844, incluía una sección: “De bestiis”, donde se discernían toda suerte de criaturas híbridas. De acuerdo con Francesco Mezzalana, de quien tomamos algunos datos, Federico II de Swabia (1194-1250), se dedicó a la observación del mundo animal y de las aves en particular, dejando una obra, *De arte venandi cum avibus*, que constituyó un texto esencial durante toda la Edad Media. Hugo de San Víctor escribió por su parte en el siglo XII *De bestiis et aliis rebus* donde las aves ocupaban un sitio preferencial. Lo mismo ocurrió en ese siglo con la obra de San Alberto el Magno *De animalibus*. Hacia fines del siglo XIV, circularon manuscritos profusamente ilustrados, de la obra de Plinio el Viejo, *Naturalis historia*, los cuales influyeron en los bestiarios renacentistas. El Renacimiento recogió el legado de una mirada proclive a descubrir en el mundo animal, una fuente de maravillas. Esto se reflejó en su arte bajo

distintas formas: realista en algunos casos, hermética en otros. Pero con la entrada de los mundos allende a los mares, se incorporaron nuevos descubrimientos interpretados fantásticamente en su mayoría, que a la postre dieron lugar a los llamados “gabinetes de curiosidades” que proliferaron en el siglo XVI y XVII. *La Historiae Animalum* (1551-1558) de Konrad Gesner provee una visión monumental de la zoología fantástica de los finales del Renacimiento. Las aves del paraíso, los armadillos, los perezosos, panteras, camaleones, avestruces, dodos, etc., representaron los nuevos portentos de los cuales se nutrió la imaginación europea. La pintura de esa época se pobló de aves, mariposas, cuadrúpedos, peces, etc., que reflejaron una imaginación que anticipaba la surrealista. El hermetismo, como he señalado, entró a formar parte de esas interpretaciones de la naturaleza, como podemos observar en cuadros tan disímiles pintados por el Bosco o Giorgione. En el cuadro *La Tempestad* (1505) de este último, el mancebo que vemos hacia la izquierda (principio masculino que fecunda la tierra) impregna a la doncella que aparece amamantando a un niño, para engendrar la piedra filosofal. En el fondo el relámpago (principio ígneo) y el riachuelo (principio húmedo), representan las etapas de la sublimación de la materia. La naturaleza por lo tanto, ofrece un marco donde más allá del deleite que produce su belleza, esconde otra interpretación:

La visión de una naturaleza orgánica viene del neoplatonismo, a través de Giordano Bruno, Boheme . . . la visión de la creatividad de la imaginación y de la poesía como profecía, posee un origen similar. Una concepción simbólica e incluso mítica de la poesía, es frecuente, por ejemplo, en el barroco con su arte emblemático, su visión de la naturaleza como jeroglífico que el hombre, y especialmente el poeta debe descifrar (René Wellek ctd. en De Paz 33).

La idea surrealista de la naturaleza se encuentra identificada con ese punto de vista. El amor sublime que Breton canta en el *L'Amour Fou* y en *Arcane 17*, tiene como trasfondo la naturaleza salvaje de un volcán: el “Tiede”, y de un acantilado donde anidan las aves: “La Rocher Percé”. Esos espacios se transfiguran en escenarios “sagrados”, donde se le canta al amor. Para el romanticismo y el surrealismo, esos espacios podrían representar el lugar de las hierofanías de los primitivos. Los románticos, tanto Chateaubriand con relación a la América, como Caspar David Friedrich frente a sus paisajes, se vieron poseídos por una especie de fulgor místico. En todos esos casos el repertorio de signos que la naturaleza ofrece, origina un lenguaje que se comunica secretamente con quienes la habitan, ya sean seres humanos o animales. Aunque el panteísmo romántico no pasó a formar parte del pensamiento surrealista, los sentimientos que estos (y en especial Breton) expresaron ante los fenómenos naturales, no dejan duda que bordearon esa tendencia. El espíritu de las bestias aparece entonces poéticamente relacionado a los distintos reinos de la naturaleza, como Péret recrea en su *Historia Natural*:

Todo es posible –nos dice el poeta en su sección dedicada al reino animal– extraeré la cebrá del lavadero flotante ahumado, y el sapo del dedal florido, pero me hará falta operar bajo la luz de la luna a fin de aislar a la pulga. Reduciré a polvo las flores de la retórica y las mezclaré con el diagrama machacado para que se echen a volar todos los colibríes . . . La estrella de mar emitía ruidos gangosos . . . es por esto que tallé al hombre de una semilla de ciruelo. Era aún minúsculo pero confiaba en que el tiempo le permitiría crecer . . . Apenas el hombre había comenzado a respirar, se irguió sobre sus piernas y gritó: “Y mi

mujer, ¿dónde está?”. Tú debes encontrarla, le dije y, recogiendo miel que goteaba de un árbol, moldeó a su mujer. (49-61)

Lo que resalta en el primer fragmento es una recreación de formularios alquímicos pasados a través del filtro de los cuentos infantiles. El segundo es un remedo de los mitos de la creación que aparecen en los pueblos primitivos. En ambas instancias el método lúdico de Péret se vale de la naturaleza, dejando al descubierto la semejanza que existe entre la mentalidad que Lévy-Bruhl llamó “pre-lógica”, y la causalidad antilógica que se desprende de esa mentalidad, practicada por los surrealistas en oposición a la lógica utilitaria. En la antología de Péret sobre los mitos y fábulas americanos, abundan las muestras de cómo funciona esa mentalidad en la poesía, los cantos rituales, las leyendas o los cuentos. El prestigio que ha gozado entre los surrealistas el caudal de conocimiento de otras realidades que esas manifestaciones poseen, es fácil de trazar en sus mejores obras.

En su *Introducción a las religiones de Australia*, Mircea Eliade cita, entre tantos otros, el mito de los hermanos Bagadjimbiri, según el cual

Los hermanos surgieron del suelo en forma de dingos, pero posteriormente se convirtieron en dos gigantes “humanos”, cuyas cabezas tocaban el cielo. Emergiendo de la tierra justo antes del crepúsculo del primer día. Cuando oyeron piar a un pequeño pájaro duru que siempre cantaba a esa misma hora, supieron que estaba por caer el sol. . . pero un buen día alguien lo mató con una lanza. La madre de los hermanos (Dilga), percibió a gran distancia el olor de los cadáveres . . . de sus pechos manó la leche, que corrió bajo tierra hacia el lugar donde yacían los dos hermanos muertos. El líquido comenzó entonces a fluir a borbotones, como un torrente, ahogando al asesino, y volviendo a la vida a los dos hermanos. Los Bagadjimbiri se transformaron con posterioridad en serpientes de agua, en tanto que sus espíritus se convirtieron en las nubes de Magallanes. (61-62)

Como podemos deducir de la lectura de este fragmento, el sentido de continuidad que existe entre los textos de Péret y el mito Bagadjimbiri, sustenta la cristalización de la mirada surrealista ante la naturaleza y los mitos que se anidan en ella. De ahí resulta una poesía (visual y verbal), que vinculó lo maravilloso con el contenido jeroglífico de ésta. Nadie mejor que Max Ernst, Masson, Tanguy o Wifredo Lam lo comprendieron así. Prosiguiendo por esa vía los surrealistas se adentraron en el mundo primitivo, con intenciones de arrancarle al mismo su caudal imaginario. En ese sentido, contribuyeron a despertar un interés hacia un mundo que aunque fuese del dominio de los etnólogos, mantuvo en vivo su atracción poética, como lo demostraron Wolfgang Paalen con la América, Michel Leiris con el Africa y Vincent Bounoure con la Oceanía.

La corriente primitiva

Los surrealistas se aprovecharon del “ars combinatoria” que presentan las manifestaciones artísticas de los pueblos primitivos. El ser uno y otra cosa que uno mismo, que de acuerdo con Lévy-Bruhl era característico de las funciones míticas de las sociedades primitivas, pasó a formar parte de la confección del arte surrealista. Los animales que forman parte de la iconografía primitiva y surrealista se prestan a crear múltiples transformaciones. En los “cadáveres exquisitos”, muchos de ellos semejantes a tótems, o en el juego “el uno en el otro”, el procedimiento de acercar elementos que forman a posteriori una narrativa poética, poseen puntos de contacto con la mentalidad primitiva. La genealogía mítica que los tótems manifiestan, se transforma en maravillosa a los ojos de los surrealistas, a medida que un

animal engendra a otro, para crear una especie de “cadáver exquisito”. En su ensayo titulado “Les Pouvoirs Perdus”, Micheline y Vincent Bounoure precisan que

De esa forma en las esculturas de Nueva Irlanda, una aceleración del sentido perceptivo permite que el ojo de un tiburón se incruste en su oído, apareciendo de inmediato alrededor de cada comisura la cabeza de un bacalao. La multiplicación del contenido se produce alrededor de un mismo signo y no de una despersonalización de las formas naturales. Resulta más bien un lujo de interpretación como si hubiesen sido imitadas en el estadio de la sensación, antes de que la percepción las hubiese especializado. Las mutaciones a que la fauna es sometida en el arte primitivo, responden por lo tanto a un lujo de interpretación. (27)

En términos de libertad creadora pasa a formar parte del lenguaje surrealista.

En ese ensayo, los autores mencionan el término *homonymie* para designar un mismo motivo susceptible de representar, a nivel de las correspondencias, dos objetos naturales, los cuales “abren en el interior de una obra plástica un campo inextinguible”. La poesía, al tomar posesión de los poderes que le imparten la cábala fonética o el lenguaje de los hermetistas, “probablemente es el único equivalente occidental del lenguaje malangan (de la Nueva Irlanda)” (27-38). Surrealismo, hermetismo y mitos primitivos, se dan de la mano para configurar un nuevo conocimiento donde “la exacerbación de la percepción conduzca a restituir la virginidad de las cosas al alba de la primera mirada” (17). Lo que Breton afirmó en los comienzos de su libro *Le Surrealisme et la Peinture*, “el ojo existe en estado salvaje”, obedece a ese mismo punto de vista.

La Oceanía

El mundo primitivo, pues, encarnó para los surrealistas el signo ascendente más elevado. El águila blanca planeando sobre la Nueva Guinea, que Breton percibió en uno de los fragmentos de su “Pez Soluble”⁵ o “las plumas del pájaro maravilloso de colores variados que pasa en las Bodas Químicas de Simón Rosenkreuz” (“Oceanía”, *La llave de los campos* 195), que descubriera en la pintura de Wolfgang Paalen, son apariciones que asimilan la conjunción de tres concepciones afines: la hermética, la primitiva y la surrealista. Entre las primitivas, la oceánica y la americana ocupan un sitio privilegiado. Baste pues hojear las láminas de libros dedicados a las artes de diversas religiones primitivas, para observar que en todas las bestias aéreas, terrestres o acuáticas, aparecen los temas centrales de su mitología. La mirada surrealista se fijó en primera instancia y con especial delectación en la oceánica, siendo objeto de la exaltación poética de Breton y de las investigaciones de Vincent Bounoure. En su artículo titulado “Oceanía”, Breton precisa su inclinación favorable hacia el arte de esas regiones, alejándose de la africana, demasiado estructurada para su gusto. En ese sentido habría que hacer una excepción con respecto a la esculturas de Agustín Cárdenas (saludada por Breton) cuya obra inicial, sobre todos las realizadas en madera, corresponden a la sensibilidad africana. En otro texto –que sirvió como prefacio para el libro de Karen Kupka *Un Art a L’Etat Brut*– se expresa de la misma manera. En el primero de esos textos, Breton nos advierte acerca de la diferencia no sólo formal sino de contenido, que se opera entre un fetiche o máscara africana y otro de la Oceanía. Estos últimos, de acuerdo con Breton, “superan el dualismo de la percepción y la representación, para no detenerse en la corteza y alcanzar la savia” (*Magia Cotidiana* 207).

Es decir, para rebasar ese dualismo que ha sido una de las preocupaciones constantes del pensamiento surrealista:

El caminar surrealista desde un principio, es inseparable de la seducción, de la fascinación que ejerciera sobre nosotros . . . un arte donde . . . lo maravilloso, con todo cuanto supone de sorpresa, de fasto, de visión fulgurante de **otra cosa** diferente de cuanto podamos conocer, no ha conseguido nunca en el arte plástico los triunfos que alcanza con ciertos objetos oceánicos de alta clase . . . porque en definitiva como aclara en su segundo texto, lo que importa en el orden afectivo es que el **contacto** se establezca espontáneamente y que la **corriente pase**, apasionando al que la recibe hasta el punto de que ni las oscuridades mismas puedan ser ningún obstáculo . . . por mucho que se insista en esto, nunca será demasiado: solo la puerta emocional puede dar acceso a la vía regia, jamás nos llevarán a ella los solos caminos del conocimiento.(207-12)

Si me he detenido en citar largamente estos documentos, es porque plantean la posición surrealista a favor de lo que podemos llamar una *hermenéutica apasionada* de la realidad, que Breton ve con mirada romántica. Es bajo esa hermenéutica que los surrealistas, prosiguiendo las huellas dejadas por las culturas primitivas, elaboraron lo que Ferdinand Alquié llamó “su saber afectivo”. Era inevitable, por lo tanto, que la mirada de Breton se posara en la revelación mágica donde el águila blanca, como la piedra filosofal, planeaba sobre la Nueva Guinea. Su intensa experiencia poética que llevaba en sí misma la carga de una *nostalgia*, mencionada en su texto sobre Wifredo Lam (*Le Surrealisme et la Peinture*), hizo posible que águila, piedra filosofal y la Nueva Guinea, se uniesen en uno de sus poemas automáticos. De esas combinatorias surge la alquimia del surrealismo.

La América

Si la Oceanía le proporcionó al surrealismo un abundante muestrario de animales, la América hizo otro tanto. Comenzando por lo tótems de la Columbia Británica, hasta llegar a los confines del Amazonas y los Andes, las culturas que poblaron esas regiones fueron prolíficas en la representación de un fabuloso bestiario. El arte de los nativos americanos se abrió como un extenso campo de riquezas visuales, donde la mirada surrealista fue descubriendo una iconografía idónea para sus propósitos. La geografía del continente, fabulada desde la época de los cronistas, con sus seres híbridos o pájaros de plumajes deslumbrantes, ejerció un atractivo para los surrealistas que perdura hasta nuestros días. Los plumajes de los indios del Amazonas, que sedujeran a Péret, proveen, por ejemplo, una muestra de la reciprocidad que existe entre los mitos y los artefactos que se utilizan para manifestarlos. La energía que emana de los colores de las plumas, reflejan las fuerzas mágicas que las aves poseen. Los chamanes Waiwai cambian sus adornos de plumas negras del guaco cuando el sol se niega a relucir, revistiéndose con plumajes multicolores para que vuelva a aparecer. Los tucanes, los macaos y otras aves, le proporcionan a los chamanes los “instrumentos” necesarios para realizar su proyecto mágico. En ciertos cuadros de Toyen la iridiscencia de colores que exhiben esas aves, quedan impregnadas en cuadros como *Tous les elements* (1950) o *Il y a un Rossignol et une nuit* (1960).

Los mitos y las leyendas de los pueblos americanos que Benjamin Péret recopilara en su *Anthologie des mythes, legends et contes populaires d’Amerique*⁶ abundan en referencias a la participación de los animales en la confección de los mismos. Todos los pueblos americanos plasmaron sus creencias míticas en imágenes totémicas, en tejidos

como los de las culturas peruanas, en los platos y vasijas de los Mayas, en las cestas de los Hopis o en los dibujos en la arena de los Navajos. La influencia que ese arte ejerciera sobre el surrealismo fue determinante y es fácil explicar por qué. A partir de su descubrimiento de la Oceanía, quedaba el otro polo: la América, para proporcionarles la segunda vertiente que habría de completar las nuevas directrices de su pensamiento. Una América, habría que añadir, más explorada por los europeos que la Oceanía. En otras palabras, una América cuya flora y fauna habían hecho su entrada en la imaginación occidental con los viajeros de Indias, introduciéndose eventualmente en sus producciones artísticas como ya hemos subrayado. La corriente, pues, atravesó el Pacífico:

un rayo de luz subsiste deslizándose desde la tapa de un sarcófago o una cerámica peruana, a una tablilla de la isla de Pascua, manteniendo la idea de que el espíritu que fue animando sucesivamente a tales civilizaciones, en alguna manera parece escapar al proceso de destrucción que va acumulando a nuestros pasos las ruinas materiales (Breton, "La lámpara en el reloj", *La llave de los campos* 209).

El simbolismo animal le confiere al surrealismo una llave de paso para penetrar en el mundo de lo maravilloso. Refiriéndose a las obras del tintorero suizo Aloys Zotl que había pintado un bestiario fabuloso, Breton expresó lo siguiente: "sabemos qué enigmas esconden (los animales) en cada uno de nosotros y el rol primordial que juega en el simbolismo del subconsciente" (*Le Surrealisme et la peinture* 355). Una vez instalados en un mundo abierto al espacio de las posibilidades simbólicas, los surrealistas dejaron que su imaginación los poblase con sus ricos bestiarios. En ese proceso la presencia de las aves contiene toda la vieja tradición hermética, que a su vez los surrealistas recrearon poéticamente, como lo hicieron Max Ernst con su Loplop totémico, o Miró esquematizándolos en cuadros con títulos tan evocativos como *Une goutte de rosée tombant de l'aile d'un oiseau reveille Rosalie endormie a l'ombre d'une toile d'araignée* (1939). Los pájaros de Max Ernst o los de Miró, son apariciones de una poesía que asimila la conjunción de tres concepciones afines: la hermética, la primitiva y la surrealista.

Si revisamos los códices mejicanos como el "Nuttall", el de "Dresden" o el "Borgia", veremos en los mismos un desfile de aves de toda especie, serpientes emplumadas, coyotes, jaguares, etc., participando del complicado sistema ritual de sus creencias. Lo que además nos interesa ver en los mismos es la religación que existe entre un cuervo o una ballena de los tótems Haidas, las máscaras zoomorfas de los Kwakiutl, las panteras, mariposas y pájaros-truenos del suroeste de los Estados Unidos, los animales fabulosos de los tejidos Huicholes y las bestias híbridas que aparecen en las Paracas del Perú. Formando parte de esa gran manifestación, la pintura surrealista exhibe muchos de sus ejemplos más deslumbrantes. Víctor Brauner, Jorge Camacho, Max Ernst, Wifredo Lam, André Masson o Joan Miró, incorporaron la extensa fauna americana y oceánica a sus respectivas obras.

Brauner reinterpreta en su fauna emblemática, y sin abandonar sus referencias al hermetismo y a la cábala, la imaginación mítica americana. En pinturas como *Anagogie Animale* (1945), *Coq au Service du Serpent* (1945), *Separation D'Irschou* (1947), *Prelude á une Civilisation* (1954), se refleja el proceso de cambio que el surrealismo venía experimentado durante esa época. A pesar de que se mantuvo aislado en una remota región de Francia durante la guerra, Brauner tendió un puente entre una naturaleza imaginada desde la distancia (como lo hiciera el aduanero Rousseau), y su inclinación hacia el esoterismo. En la pintura de Brauner se conjugan numerosas corrientes que en un

momento dado de su carrera, se unieron para brindar uno de los bestiarios más fascinantes del surrealismo.

En su *Ornitología apasionada* el discípulo de Fourier, Alphonse Toussenel, describió a las aves como “los precursoras y las reveladoras de la armonía” (45). Bajo ese espíritu, la pasión de Jorge Camacho por las aves lo llevó a las selvas americanas (Las Guayanas) para fotografiar aves nocturnas, a paisajes cargados de presencias aborígenes (El Perú), y a interesarse por los mitos de los Hopis, cuyas Katchinas colecciona. En una serie de óleos sobre papel expuestos en 1993, relaciona la fauna americana con esos mitos: “Clan du Lapin”, “Clan du Coyote”, “Clan du Serpent”, “Clan de L’Oiseau Bleu”. Junto con el poeta Francois René Simon publicó *Ornithology*, en 1997, con fotos y dibujos de aves americanas. Durante toda su trayectoria, Jorge Camacho ha sido uno de los representantes del surrealismo que mejor ha revelado el secreto que esconde la naturaleza, y sobre todo el de las aves.

Max Ernst fue el gran catalizador. En su obra se incorpora un vasto bestiario (que arranca de la imaginación medieval y del siglo XVI), con paisajes, katchinas, y tótems americanos: *Arizona Forest*. Ese *bricolage* que animó a su poesía, se tradujo en una rica producción que empleó técnicas como el collage, el frottage, o la calcomanía para interrogar el otro lado de la realidad. Su capacidad para unificar las distintas manifestaciones herméticas y primitivas en su obra, lo llevó a pintar cuadros como *La Belle Jardiniere* (1923), *Nature at Dawn* (1936), *Monuments to the Birds* (1927). La identificación de cuadros como estos con los petroglifos de la Oceanía o de la América ha sido documentada. Sus collages, sobre todo los publicados en su libro *Une Semaine de Bonté* (1934), o sus frottages manifiestan su gusto por los bestiarios. Max Ernst, como Matta o Jorge Camacho, fue un ávido coleccionista de Katchinas y a ellas les debe en parte el rumbo que tomó su pintura durante su larga estancia en el oeste de los Estados Unidos. En la obra de Max Ernst, la presencia de esas muñecas se hace sentir, así como el espíritu totémico de los Tlingit o Kwakiutl en algunas de sus esculturas (*L’Esprit de la Bastille* (1960)).

Wifredo Lam penetra en la espesura de las selvas caribeñas, como lo hizo el poeta Aimée Césaire⁷, situando en ellas sus “Femmes-Cheval” u otras bestias provenientes de una simbiosis entre el África, la Oceanía y la demonología medieval y renacentista. En su espacio habitan pájaros, sirenas, o murciélagos evocando un mundo prehistórico y a ratos apocalíptico, como el que llevó a cabo en su serie de grabados: *Apostroph’ Apocalypse*, que realizara para el poeta Gherasim Luca. Su fauna representa uno de los altos momentos en que el surrealismo pudo conjugar lo primitivo con la tradición cultural europea.

El bestiario de André Masson se encuentra identificado en gran medida, a su interés por los mitos griegos (*Les Cheveaux de Diomedé* (1934), *Oedipus* (1939)), los cuales eventualmente incorporó al paisaje americano. De entrada, el mundo de Masson se pobló de insectos (*Insectes dans l’herbe* (1931)), mantis religiosas (*Les magiciens* (1936)) y peces (*Combat de Poissons* (1926)). Entre 1935 y 1936 aparece la figura del Minotauro, siendo él y George Bataille quienes lo sugirieron como título de la última gran revista surrealista de la preguerra. El delirio vegetal que surgió tras su visita a la Martinica produjo una serie de dibujos donde los árboles se transformaban en animales o figuras humanas, de una manera cercana a como los vieron tantos pueblos primitivos. En los Estados Unidos su inclinación hacia los mitos continuó (*Acteón devoré par les chiens* (1943)), pintando entonces una serie

de cuadros, donde su bestiario le añade al surrealismo una dimensión entre la mitología griega y la americana. Otros cuadros de esa época, *Paysage en forme de poisson* (1941), *Meditation sur une feuille de chene* (1942), o *Serpent fascinant un oiseau* (1943), recogen su afición por la naturaleza vista con el prisma surrealista.

Uno de los cuadros más famosos de Miró, *El Carnaval del Arlequín* (1924), posee evidentes puntos de contacto con las máscaras esquimales, como las de las islas Nunivak. En la exposición del Museo de Arte Moderno de New York "Primitivism in the 20th. Century Art", ese cuadro apareció colgado junto a objetos indígenas de la Columbia Británica. Su analogía con el arte rupestre también ha sido notada. Esas afinidades forman parte intrínseca de su bestiario, el cual recorre sus obras desde sus primeros comienzos. La teratología polimórfica de Miró va más allá de la practicada por la Edad Media o el Renacimiento las cuales responden a las creencias cristianas. Sus monstruos surgidos de un impulso primigenio, atento a una voz telúrica, hizo que Breton lo anunciara como el más surrealista de todos ellos.

Conclusiones

El mito de Melusina, figura central del *Arcane 17* de Breton, así como el de Fata Morgana, objeto de uno de sus mejores poemas, ilustran su tentativa de acudir a otras fuentes que develasen los arquetipos que se encuentran a la espera de ser descubiertos. Todos esos seres híbridos crean un poderoso campo de energía poética –magnética como ocurriera con el primer intento de poesía automática– que atrae a seres distantes entre sí, colocándolos en planos de sorprendentes encuentros. Esos nuevos planos son los collages y los "cadáveres exquisitos", como ya hemos indicado. Desde los collages de Max Ernst hasta los de Ludwig Zeller y Aldo Alcota o los dibujos de Antonio Beneyto, Enrique de Santiago y César Olhagaray más cercanos a los "cadáveres exquisitos", el bestiario surrealista transformó los elementos de la zoología natural en una zoología imaginaria. Baste un ejemplo entresacado del libro de Mircea Eliade ya mencionado, para percibir la relación entre esos dos procedimientos surrealistas y la iconografía de las antiguas culturas. Una figurilla encontrada en la primera civilización urbana de la India, representa a un dios con cuernos, patas y rabos de toro, es decir, un perfecto collage o "cadáver exquisito". Podríamos también incluir el bestiario de los pintores del grupo CoBrA no ajenos al surrealismo, como los de Karel Appel, Constant, Corneille, o Asger John y los de la primera etapa de Gina Pellón. En el caso de Max Ernst, sus collages, sobre todos los de *Une Semaine de Bonté*, responden al simbolismo alquímico como lo ha demostrado M. E. Warlick en su excelente libro *Max Ernst and Alchemy*. El collage proporcionó una inagotable vía de exploraciones que aún continúa enriqueciendo la poética de los surrealistas. Los "cadáveres exquisitos" productos del espíritu lúdico que siempre los ha animado, producen una extensa variedad de híbridos que van surgiendo al azar: desde los "elefantes con cabezas de mujer" mencionados en los *Campos Magnéticos*, hasta la superposición de figuras que van formando extraños y a ratos grotescos animales, semejantes a los que aparecen en muchas culturas antiguas. En todos estos casos, el surrealismo ha incorporado una tradición iniciada en tiempos remotos a un lenguaje moderno. Como había expresado René Alleau:

Las técnicas tradicionales de la imagen simbólica, del lenguaje emblemático y alegórico, de signos sintemáticos, admirablemente conocidos y practicados por todos los artistas de la Edad Media y del Renacimiento, deberían incitarnos a provechosas investigaciones de

métodos análogos adaptados a las nuevas condiciones de nuestra “civilización de la imagen”

Los surrealistas lograron adaptar, mediante diversos procedimientos creados por ellos, imágenes entresacadas del amplio repertorio de la cultura moderna al suyo propio asentado en lo maravilloso. Que las bestias ocupen un sitio preferencial dentro de ese repertorio, brinda la garantía de un sentido de sucesión con todos esos mundos, y otro de iniciación, que aún la poesía surrealista sigue enriqueciendo.

Bibliografía:

- Alleau, René. “Hypnos et Thanatos ou Le philosophe dans le paysage”. Jorge Camacho. La Danse de la Mort. Catálogo. París: Galerie de Seine, 1976. Impreso.
- Bataille, George. Les Larmes d’eros. París: Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1961. Impreso.
- Breton André. La llave de los campos. Trad. Ramón Cuesta y Ramón García Fernández. Madrid: Ediciones Hiperión, 1976. Impreso.
- . Le Surrealisme et la Peinture. París: Éditions Gallimard, 1965. Impreso.
- . Manifiestos del Surrealismo. Trad. Andrés Bosch. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969. Impreso.
- . Magia Cotidiana. Trad. Consuelo Berges. Madrid: Ediciones Espinal, 1970. Impreso.
- Césaire, Aimée. Cuaderno de un País Natal. Trad. Agustí Bartra, México: Ediciones Era, 1969. Impreso.
- De la Croix-Haute, Henri. Du Bestiaire des Alchimistes. París: Éditions Le Mercure Dauphinois, 2003. Impreso.
- De Paz, Alfredo. La Revolución Romántica. Madrid: Editorial Tecnos, 1984. Impreso.
- Eliade, Mircea. Historia de las Creencias y las Ideas Religiosas. Trad. J. Valiente Mallá. Madrid: Editorial Cristiana, 1978. Impreso.
- . Introducción a las religiones de Australia. Trad. Inés Parral. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1975. Impreso.
- Maillard-Chary, Claude. Le bestiaire des surréalistes. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994. Impreso.
- Mezzalana, Francesco. Beasts and Bestiaries. Torino: Umberto Allemandi & C., 2001. Impreso.
- Micheline y Vincent Bounoure. “Les Pouvoirs Perdus”. La Breche. N° 5. Oct. 1963. Impreso.
- Octavio Paz. Las Peras del Olmo. Barcelona: Seix Barral, 1971. Impreso.
- Péret, Benjamin. Anthologie des mythes, legends et contes populaires d’Amerique. París: Éditions Albin Michel, 1960. Impreso.
- . Historia Natural. Trad. Lourdes Andrade. México: Colección Tiempo Detenido, 2000. Impreso.
- Rubin, William (ed.). Primitivism in the 20th Century Art. Catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1984.
- Toussnel, Alphonse. L’Esprit des Bêtes: le monde des oiseaux, ornithologie passionnelle. New York: Elibron Classics, 2006. Impreso.
- Van Lennep, Jacques. Alchimie. Catálogo. Bruselas: Crédit Communal de Belgique, 1984. Impreso.
- Warlick, M. E. Max Ernst and Alchemy. Austin: University of Texas Press, 2001. Impreso.

Fecha de aceptación: 20/11/09 de recepción: 2/11/09

1. Carlos M. Luis nació en la Habana en 1932. Se trasladó a Estados Unidos con su familia, donde vivió en New York hasta 1979 y luego en Miami donde radica actualmente. Trabajó junto a Lezama Lima colaborando en *Orígenes*, motivado por los principios del Socialismo Utópico y del Surrealismo. También ha colaborado con poemas en la revista *Bulletin de Liason Surrealiste*. Ha practicado la poesía visual desde la década de los 90, exhibiendo y colaborando en numerosas muestras de esa tendencia en Estados Unidos, Australia, Francia y Finlandia. Su último libro de grafismos *Nomadic and Archeological Scriptures* acaba de ser publicado en Columbus, Ohio, por Lost & Found Editions.
2. Nota del editor: Carlos M. Luis inauguró el congreso "La Universidad Desconocida" con la conferencia magistral "El surrealismo y los límites del lenguaje" (que se encuentra publicada en la revista [Aguilha](#)). Este ensayo inédito también forma parte de sus investigaciones actuales sobre el surrealismo, las que serán publicadas prontamente en su libro *Horizontes del Surrealismo*. Las traducciones, a excepción de las indicadas en la bibliografía, son del autor.
3. Existe la creencia en lo que popularmente se llaman "los pájaros de mal agüero". En la Malasia si un pájaro penetra inadvertidamente en una casa, una vez atrapado se le embarra con aceite y tras recitar unas fórmulas mágicas, lo echan a volar para que se lleve la mala suerte que trajo consigo. En Grecia las campesinas hacen algo semejante con las golondrinas.
4. Ver especialmente las páginas 42, 43, 95, 96, 100, 103, 117, 146, 147, 156, 157, 210, 221, 226 y 227.
5. Ver texto 26 de "Pez Soluble", en *Manifiestos del surrealismo*.
6. A esta antología debemos sumarle otras tres de indispensable consulta: *Le Miroir du merveilleux* de Pierre Mabilie (París: Les Éditions du Minuit, 1962), *Technicians of the Sacred* de Jerome Rothenberg (Berkeley: University of California Press, 1985) y *Essential sacred writings from around the world* de Mircea Eliade (New York: Harper & Row, 1967).
7. En el *Cuaderno de un País Natal* leemos: "que venga el colibrí/ que venga el gavián/ que vengan los restos del horizonte/que venga el cinocéfalo/ que venga el loto portador del mundo . . ./ que venga una zambullida de islas/ que venga la desaparición de los días en carne muerta/ en la cal viva de las aves rapaces" (98).