

Albert von Schrenck-Notzing. La medium Stanislawa P.:  
emisión y reabsorción de una substancia ectoplásmica  
por la boca. 25 de enero de 1913, gelatina de plata,  
Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene,  
Freiburg im Breisgau



Ángel González García

(E)VIDENTEMENTE

*Donde se pasará revista a los artistas que no pueden aguantarse las ganas de hacer, aunque sea sin tener ni idea, gente indocta e inspirada que “no sabe dibujar” pero siente la necesidad imperiosa de expresar sus visiones, y se comentará su obra a contrapelo de la historia heroica de las vanguardias; todo ello con el propósito de esclarecer aquello que puede haber de más primario y común en la visión, algo reconocible en ciertos estados alterados de conciencia y en sus alucinaciones ornamentales, algo corpóreo y terrenal, aunque hiperestésico y alucinado, que cabe situar en el origen de lo artístico.*



*Dicen que cuando tomas ayahuasca ves una ciudad*  
William S. Burroughs

Vamos a ver.

Tenemos por de pronto lo que en la accidentada Historia del Surrealismo se ha llamado “la época de los sueños”, y André Breton, en medio aún de aquel trajín, llamó con toda propiedad la *Entrada de los mediums*,<sup>1</sup> pues en efecto se trataba de sueños inducidos o sonambúlicos, de auténticos estados de trance, y no de sueños vulgares, como los que probablemente tenía el propio Bretón, quien en ninguna de las fuentes que atañen a ese extraño y pronto terminado período de hegemonía de los mediums aparece entre ellos, lo que seguramente explica que se acabara tan pronto. Y lo cierto es que, del mismo modo que habían entrado en escena, salieron de ella: casi de la noche a la mañana; como “una epidemia”, dijo Louis Aragon. El relato que hizo de esos acontecimientos de 1924<sup>2</sup> es muchísimo más favorable y luminoso que el que le haría Breton a Parinaud en 1952, salpicado de reticencias, además de oscuro y tendencioso, aunque no mucho más que el que había hecho treinta años antes, donde los mediums entraban sin causar el espanto que conocemos gracias a Simona Breton, *née Kahn*,<sup>3</sup> limitándose a proferir la

1. BRETON, André: “Entrée des médiums”, *Littérature*, París, nouvelle série, 1 de noviembre de 1922, n° 6, pp.1-6. Ahora en *Oeuvres Complètes*, vol. I, París: Gallimard, 1988, pp. 273-279.

Antes de seguir adelante, y como prueba del interés recurrente de Breton por los mediums, baste con saber que en 1952 sacó con sus amigos una revista titulada precisamente *Médium, informations surréalistes*, que dirigió Jean Schuster y conoció dos series: una entre el 52 y el 53, compuesta por ocho números, y otra entre el 53 y el 55, compuesta por cinco números. Una breve nota publicada en el n°1 de la primera serie, “Nombril de la Terre”, nos informa de que Breton aún seguía hojeando *La Revue métapsychique*, el órgano clásico de la parapsicología francesa. Véase *Oeuvres Complètes*, vol. III, París: Gallimard, 1999, p.1082.

2. ARAGON, Luis: “Une vague de rêve”, *Commerce*, otoño de 1924, n° 2, pp. 91-122.

3. BRETON, Simone: *Lettres à Denise Lévy*, París: Gallimard, 2005, pp.106-111.

clase de insensateces vagamente “poéticas” que estaban a punto de convertirse en la especialidad del surrealismo con el nombre de escritura automática. En las cartas que Simona escribió a Dense Lévy durante aquellas pocas semanas de hegemonía de los mediums sobre los simples soñadores, y concretamente de Robert Desnos sobre Breton, encontramos en cambio cosas tremendas, como la maldición que en estado de trance lanzó un día René Crevel contra los presentes, o como el ataque de pánico que ella misma había sufrido en casa de Marie de la Hire al caerle encima, sin motivo aparente, una contraventana. “Os vais a morir todos. Locos. Tuberculosos...”, había anunciado Crevel entre gemidos y aullidos espantosos; y el caso es que ni a ella ni a Breton se les iba de la cabeza esa maldición, y que Max Ernst, “que nunca antes había estado enfermo, se había puesto a escupir sangre...”<sup>4</sup> Pero Simona aún contó algunas cosas más, como que en el transcurso de esa “epidemia de sueño”, que ya veis que fue a su vez una epidemia de pánico, Jacques Baron y Roger Vitral, que habían conservado la cabeza fría e incluso condenado estos escarceos con el espiritismo, mucho menos profanos de lo que luego pretendería Breton, fueran “inmediatamente puestos en cuarentena” por lo más crédulos, y entre ellos todavía el propio Breton, que ya empezaba a dar muestras de lo mucho que le disgustaba que sus correligionarios no incurrieran en sus mismas manías.

Esta de dejarse caer en trance a cualquier hora y en cualquier sitio, un café por ejemplo, allí en medio de la calle y rodeados de gente, llegó a afectar a un número asombroso de miembros de aquel círculo de amigos: diez según Breton, siete u ocho según Aragon y cinco según Simona, incluido “un personaje [tan] estúpido y vulgar” como Benjamín Peret, que en ese trance le pareció a ella “un ser alado e inalcanzable”.<sup>5</sup> En cuanto a Aragon, aquel relato que hizo en 1924 de la pasmosa e inquietante facilidad con que Desnos podía entrar en estado sonambúlico y ponerse a hablar, escribir o dibujar, haciendo predicciones y revelaciones generalmente alarmantes, venía a justificar por un lado la pronta reacción de Breton, que no dudó en atajar una epidemia que amenazaba con convertir a sus compinches, tan audaces y violentos antes de que Crevel los iniciara en esto del espiritismo, en un atajo de zombis vociferantes que “ya no quieren que se les despierte”,<sup>6</sup> y en cambio por otro lado resulta conmovedor y en verdad maravilloso, y no como lo que luego venderían los surrealistas con ese nombre, que casi se lamenta uno de que dejaran de constituir la comunidad oracular que seguramente echaron un poco de menos Antonin Artaud y Georges Bataille para entrar en la “fase razonante” que se-

4. *Ibidem*, pp. 110-111, donde se dice que Paul Eluard se había puesto a escupir sangre.

5. *Ibidem*, pp.109-110, donde se describe el “maravilloso viaje” de Peret a un lugar “donde hay plantas como pelo, que crecen y crecen, y grandes huevos rojos que vuelan, botan, se aplastan y vuelven a su forma original”; un lugar que a mí me recuerda un poco el planeta Marte que la médium Hélène Smith describía en sus sueños sonambúlicos.

6. ARAGON, 1924, p.107.

gún Breton había abierto él con su *Manifiesto del surrealismo*.<sup>7</sup> De manera que la famosa “Época de los sueños”, o propiamente de los mediums, no habría constituido la primera del surrealismo, ni siquiera una introducción al mismo, sino que estaría ahí, empujada entre el falso dadaísmo que circulaba por París y el verdadero surrealismo que Breton sacó vivo y razonante de todo aquel guirigay de profecías y maldiciones, como algo distinto de ambos, aunque quizás no demasiado del dadaísmo alucinatorio que originalmente había predicado Hugo Ball en Zürich, con sus melopeas y sus trazas de chamán; algo en cualquier caso, no sólo peculiar, sino también más perturbador que el maldito surrealismo en que quedó todo una vez que Breton le cerró el pico a Desnos y dejó el trato directo con lo paranormal para más adelante.

Desde luego, la imagen que nos ha quedado de Robert Desnos alucinando a destajo, perorando y dibujando a todas horas, como una especie de Sibila de los Cafés, caudalosa y locuaz, francamente verborreica, y hay que imaginar que caprichosa, entrometida y dada al mangoneo, toda una *vedette* de este insólito espiritismo secularizado, era como para meter miedo, y no hay duda de que se lo acabó metiendo a Breton, que además de ver en serio peligro su liderazgo, acabaría a su vez de temerse que Desnos ahogara con sus siniestras profecías algo que aún estaba en ciernes: el esbozo de surrealismo que al menos él, André Breton, llevaba dentro de la cabeza.

En cuanto a lo primero, lo que Aragon escribió no podía ser más clarividente: “En otras condiciones, y por poco que se agarrara a ese delirio, Desnos se convertiría en el jefe de una religión, el fundador de una ciudad, el tribuno de un pueblo sublevado...”<sup>8</sup> Ni que decir tiene que dichas condiciones, que Aragon pasó prudentemente por alto, no se dieron; que bien claro estaba ya en 1924 que, fueran ellas las que fueran, no se habían dado. Pero Aragon no ha querido dejar pasar ahí la ocasión de imaginarse cómo podría haber sido el mundo de haberse impuesto el discurso delirante de Desnos sobre el discurso razonante de Breton: un mundo de prodigios y milagros como los sucedidos en las bodas de Caná o en la batalla de Valmy.<sup>9</sup> Sin dejar de ser magnífica, era una visión bastante exagerada de las visiones que de hecho solía tener Desnos en sus trances, mucho menos grandiosas, fúnebres por lo general. En la primera de las que Breton transcribió en su *Entrada de los mediums*, y para que nadie se llevara a engaño, se ponía abrupta y significativamente de manifiesto:

“*Que voyez-vous?*

–*La mort*”<sup>10</sup>

7. BRETON, André: *Entretiens avec André Parinaud* [1952], ahora en *O.C.*, vol. III, 1988, p. 484.

8. ARAGON, 1924, p.106.

9 *Ibidem*, pp. 99 y 108.

10. BRETON, *O.C.*, 1988, vol. I, p. 277.



Desnos no dejaría de ver y profetizar la muerte de sus amigos, uno tras otro, casi de la misma manera que Crevel les había profetizado la tuberculosis o la locura.<sup>11</sup> Al final, Desnos se encontró con que todos eran ya cadáveres andantes, así que les organizó un entierro por todo lo alto en el espeluznante epílogo al libro que estaba escribiendo en aquella época: *Penalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides*, donde aparecen enterrados en compañía de muertos más probables, como Dios o Robespierre, y entre ellos muchos de los poetas que Breton presentó luego como “precursores del surrealismo”, la mayoría en una tétrica aunque plausible “fosa común”. Aquí tenéis [fig.] ese cementerio entrevisto por Desnos, donde su sepultura aún está vacía y no sé que Marcel Duchamp tenga ninguna, pues ciertamente sería absurdo que la tuviera su guía por el mundo subterráneo del lenguaje con el nombre de “Rose Sélavy”, casi como Cagliostro había guiado a la famosa médium Hélène Smith por el mundo de los espíritus con el nombre de “Léopold”.

“Por lo que a mí se refiere, me niego formalmente a admitir que exista alguna clase de comunicación entre los vivos y los muertos”, escribió Breton en su *Entrada de los mediums*,<sup>12</sup> pero ya estáis comprobando que en modo alguno en lo que se refiere a Desnos... Este cementerio suyo estaba estropeando de antemano las dos *compo-*

11. Además de los “sueños” transcritos por Breton, donde a Peret lo asesinan en un tren, véase el enorme dossier que guardaba en casa y fue recientemente subastado, donde la palman el propio Breton y Crevel, y Crotti se salva por los pelos. *André Breton, 42 rue Fontaine*, París, 2003, *Manuscrits*, pp. 48-54.

12. BRETON, *O.C.*, 1988, vol. I, p. 276.



siciones que los surrealistas iban a presentar de sí mismos y sus obsesiones: estas dos *componendas* [figs.] bienintencionadas y tranquilizadoras. Si con lo que había visto en 1922 ya tuvo Breton motivo para sospechar que las visiones fúnebres de Desnos fueran en realidad expresiones inconscientes de su “odio sordo” a los amigos, como le dijo Parinaud,<sup>13</sup> ¿qué habría pensado de este vesánico amontonamiento de cadáveres, que estaba además anunciando la pública exhibición del suyo el 15 de enero de 1930? [fig.] No obstante, es habitual en las alucinaciones por drogas enteogénicas como la ayahuasca o el *LSD-25*, y muy características de las que logran los chamanes en sus trances, como si para seguir viaje por lo maravilloso hubiera primero que encararse con la muerte. No sé si a Artaud, pero a Bataille seguro que esa prueba durísima, aunque en el fondo llevadera, si ahora no recuerdo mal mis propios “viajes”, le hubiera convencido de la verdad de los “sueños” de Desnos, que Aragon en cambio ponía en duda sin importarle mucho. Claro que si no le importaba que Desnos simulara sus trances es porque Aragon ya se había conformado con lo que resultaba de dejarse llevar por el flujo espontáneo del pensamiento, sin necesidad de caer en un sueño sonambúlico: el automatismo psíquico y su correlato la escritura automática, que tan buenos resultados había dado antes de la “epidemia de sueño” de 1922. La consigna, y muy pronto la línea oficial del surrealismo, volvió a ser “soñar despierto”, así que no me extraña que en la portada del primer número de *La révolution surréaliste*, del 1 de diciembre de 1924,

13. BRETON, O.C., 1988, vol. III, p. 483.



apareciera esta célebre foto [fig.] de Man Ray, tomada en el *Buró de investigaciones surrealistas*, donde a Desnos ya no se le ve con los ojos en blanco, sino bien abiertos y contando a los demás no sé qué a propósito de un libro que tiene en la mano. Se ve mucho mejor en esta otra foto [fig.] de la misma serie, con el detalle añadido y un poco ridículo de que el libro reposa sobre un cojín y Desnos se lo muestra reverencialmente a su atenta audiencia, como si fuera de ese libro de donde hubiera que esperar una revelación, y no de su boca sibilina. Pero si lo que tanto les importaba ya estaba escrito en ese libro, ¿a qué venía entonces la máquina de escribir que Simona Kahn tiene delante? El pie de foto que he visto en algún sitio, y decía que se trata de “una sesión de sueño despierto”, no explica gran cosa de lo que allí estaba pasando, salvo que ya nadie estaba dormido, y ni siquiera con los ojos cerrados, como en aquel fotomontaje de 1929. ¡Valiente cosa soñar despierto! Que yo sepa, es lo que suelen hacer las secretarías cuando leen novelas rosas.

Sobre las relaciones de los surrealistas tanto con el espiritismo como con lo que entonces se llamaba metapsíquica y ahora parapsicología, sigue indudablemente abierta la discusión entre Jean Starobinski, que en 1970 publicó un revelador ensayo sobre la deuda de Breton con “la rama aberrante: espiritista, parapsicológica [y] mediúmnica” de la psiquiatría, y en concreto con Myers y Richet más que con Freud,<sup>14</sup> y Marguerite Bonnet, la brillante editora de las obras completas de Breton, siempre un poco complaciente con sus desvíos y tonterías. Bonnet arremetió contra la tesis de Starobinski en una larga nota sobre “Los orígenes de la escritura automática”<sup>15</sup> sin tener apenas en cuenta los argumentos de su contrincante, que yo encuentro tan demoleedores como sugestivos, pues de ellos se desprende la explicación más verosímil de la acepción surrealista de “automatismo psíquico” que yo conozca,

14. STAROVINSKI, J: “Freud, Breton, Myers”, *L'oeil vivant II: La relation critique*, París: Gallimard, 1970, pp. 320-341.

15. Véase su nota a *Les Champs magnétiques* [1920], ahora en vol. I de las *Ouvres Complètes* de Breton, 1988, pp. 1123-1127, y otra aún más polémica en el vol. II de dichas *O.C.*, 1992, pp.1525 y ss.

y casi me atrevería a decir que la mejor explicación del surrealismo en general, al calificarlo de “materialismo mágico”<sup>16</sup> y sostener respecto a sus *esperanzas* en las maravillosas *promesas* de la parapsicología, y no sin cierto humor, lo siguiente: “La parapsicología el siglo XIX prolonga bajo una forma degradada, y con el auxilio de una teoría seudo-filológica, la tradición milenaria del entusiasmo sagrado y el dictado sobrenatural de la palabra poética. Con o sin el auxilio de la hipnosis, son los videntes y los mediums los que mantienen, incluso en los escenarios del *music-hall*, las imágenes de los adivinos y de la Pitia [...] Este *bric-à-brac*, este ritual de carta postal, estos fantasmas de circo, no tenían por qué disgustar a los surrealistas. A ellos les gustaban los azares callejeros y hacer descubrimientos en los mercadillos, y al fin y al cabo la parapsicología es un poco el mercadillo de la mente...”<sup>17</sup>

A este respecto, efectivamente, las vidas y milagros de los mediums tal y como se encontraban en las revistas populares de espiritismo y parapsicología que podrían encontrarse en esos mercadillos, e incluso algunos libros sobre la materia que en 1920 ya no estaban muy de moda y acumulaban polvo en los estantes menos accesibles de las librerías de viejo, eran de la misma clase que las curiosas postales antiguas que Paul Eluard publicó en *Minotaure*, los autómatas que en esa misma revista dió a conocer Benjamin Peret o el montón de cosas estrambóticas [fig.] que Breton encontró en el *Marché aux puces* de París y puso luego en su casa al lado de otras aparentemente más convencionales, como cuadros modernos, conchas y mariposas, máscaras primitivas o figuritas traídas de México... En realidad, esa casa suya del 42, *rue Fontaine* tenía muchísimo de *bric-à-brac*, de puesto o parada de mercadillo, y no sólo de gabinete de curiosidades o *Wunderkammer* [fig.]. Y así también la revista *Minotaure*, un inmenso batiburrillo de cosas raras y hasta rebuscadas, lo que hace ciertamente tan entretenido y tan útil hojearla; y digo que útil, no sólo para conocer *lo imaginario* abigarrado y monstruoso del surrealismo, sino probablemente el de todos nosotros, los modernos, y de ahí que en el abracadabrante Teatro-Museo de Dalí en Figueres la gente se salga por las ventanas, o que Starobinski pudiera concluir que “el surrealismo se ha convertido en nuestro

16. La reciente subasta de la biblioteca de Breton ha sacado a la luz un riquísimo fondo de libros sobre ocultismo y parapsicología, y entre ellos efectivamente *La personnalité humaine* de F. W. H. Myers, el *Traité de Métapsychique* de Charles Richet, *La vue vécue d'un médium spirite* de Agullana o *Les phénomènes physiques de la médiumnité* de Albert de Schrenk Notzing. Como es lógico, también poseía algunos de los libros donde se refutaban esos fenómenos, como los dos de Theodore Flournoy: *Des Indes a la planète Mars*, su precioso libro sobre Hélène Smith, y el posterior *Esprits et médiums*. Para otros libros véase el catálogo de la subasta *André Breton, 42 rue Fontaine*, París: 2003, *Livres*, vol. II, números 1351-1417, además de tres números sueltos de *La Revue métapsychique*, uno de ellos dedicado al pintor Augustin Lesage.

17. STAROBINSKI, 1970, pp. 331-332. En cuanto a la discutible deuda de Breton con Freud, véase p. 326: “Ni la noción de *automatismo*, ni la de *realidad superior*, ni la de *dictado del pensamiento* –que son aquí [en la famosa definición de surrealismo que aparece en el *Primer Manifiesto*,] los términos clave– remiten a las expresiones favoritas de la teoría freudiana.”





mayor *museo imaginario*...” Y es que, si “del legado espiritista el surrealismo sólo colecciona las imágenes”, el propio Starobinski ha reconocido que “otro tanto ha hecho con las imágenes abandonadas en el curso de la historia por las religiones desaparecidas [...], las ciencias fósiles como la astrología, la alquimia o la magia adivinatoria– y las sociologías oníricas”.<sup>18</sup>

Pues bien: al cabo de diez años de aquella “epidemia de sueño” que estuvo a punto de sofocar el surrealismo en ciernes, o dejarlo al menos a cargo de una peligrosa congregación de mediums, André Breton volvió a ocuparse de ellos, y lo hizo precisamente en ese número 3 / 4 de *Minotaure* cuyo sumario Juanjo Lahuerta a calificado de *bric-à-brac* y a mí me parece además, tal vez por eso de ser un batiburrillo, el número más interesante de los once que se publicaron entre 1933 y 1939.<sup>19</sup>

*El mensaje automático* contiene preciosas referencias a lo que Breton había ido leyendo sobre los poderes de los mediums desde 1922, así como amargas reflexiones sobre la fortuna de la escritura entre los surrealistas,<sup>20</sup> pero creo que su mayor interés reside en ser la primera reivindicación pública del arte mediúmnico, y quiero decir en su conjunto, no como una manifestación ocasional e individual de aquellos poderes que

18. *Ibidem*, p. 339. Y continúa diciendo Starobinski: “Estas imágenes las acogerá [el surrealismo] a veces ingenuamente [...], aunque por lo general las interrogará, como hicieron Jung y Bachelard, en nombre de un engrandecimiento de los poderes de la conciencia, y las volverá a integrar en un sistema libertario que preconizaba una expresión más completa de la realidad humana. El surrealismo se ha convertido así en nuestro más vasto ‘museo imaginario’, pues no se limita al arte: el hombre de este siglo puede ahí conversar con imágenes literalmente *arrebata*das a todas las creencias periclitadas”.

19. El número 3/4 apareció en 1933. “Le message automatique” de Breton se encuentra en las pp. 54-65, y ahora en *O.C.*, vol. II, 1992, pp. 375-392. Véanse las estupendas observaciones de Juan José Lahuerta en *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*, Madrid: Siruela, 2004.

20. Véase “Le message...”, *ed. cit.*, p. 380: “No tengo reparo en decir que la historia de la escritura automática habría sido en el surrealismo la historia de un continuo infortunio”.

es como hasta entonces se habían dado a conocer sus ejemplos, unas veces en revistas populares de parapsicología y otras en publicaciones más sesudas. A diferencia del arte de los locos,<sup>21</sup> nada, salvo el reticente y no muy serio libro de Hans Freimark,<sup>22</sup> se había publicado aún sobre el de los mediums, y mucho me temo que nada se haya hecho al respecto después de este ensayo de Breton, y me parece a mí que por influencia de la categoría de “*art brut*” que Jean Dubuffet consiguió imponer después de la guerra y ha servido para casi todo lo que viniera de gente sin formación artística, con excepción de los niños, y algunos “ingenuos”.

Breton habló de los niños en *El mensaje automático* para escandalizarse de que su dibujos tampoco “hayan sido objeto de una publicación de conjunto”, y así también de los enfermos mentales y de los primitivos, lo que me lleva a pensar que tenía claramente en mente, como antes que él los editores del *Almanaque del Jinete Azul*, Franz Marc y Wassily Kandinsky, la existencia de una ingente y heteróclita masa de artistas indoctos, aunque poseídos por unas irrefrenables ganas de darle forma a las cosas, o *Gestaltung*, como dijo Prinzhorn en su famoso libro sobre “las expresiones artísticas de los enfermos mentales” y en otro muchísimo menos famoso, pero tal vez más inteligible y extrapolable, sobre “las expresiones artísticas de los presidiarios”, que Breton no se tomó tan en serio,<sup>23</sup> quizás porque a los presidiarios “lo maravilloso” les guste bastante menos que las chicas en cueros y las cartas de la baraja... A Breton en cambio, y ahí estaba el problema, “lo maravilloso” le importaba muchísimo más que “las ganas de expresarse” que Prinzhorn juzgaba fundamento universal del arte e impulso común a todos los seres humanos, aunque probable y paradójicamente se manifestara con mayor intensidad y mayor urgencia en sujetos sin formación artística: gente que “no sabe dibujar”, como había llamado Jules Lèvy a los “artistas incoherentes” y curiosamente también Breton a los mediums que sin embargo se empeñan en hacerlo.<sup>24</sup> Lo que quiero decir es que, por más que Breton reconociera casi a renglón seguido que “lo propio del surrealismo es haber proclamado la igualdad ante el mensaje subliminal y haber sostenido conscientemente que ese mensaje constituye un

21. Véase al respecto una considerable y exhaustiva bibliografía en MACGREGOR, John M.: *The discovery of the art of the insane*, Princeton: University Press, 1989. Breton poseía algunos de los libros clásicos sobre las expresiones artísticas de los enfermos mentales como son los de Marcel Réja, Jean Vinchon y Hans Prinzhorn.

22. Véase su *Mediumistische Kunst*, Leipzig: 1914, un librito ilustrado donde se descartaba el valor de ese mismo “arte mediúmnico”. Hans Prinzhorn, que lo cita en una nota, lo consideraba “insuficiente”.

23. *Bildnerie der Geisteskranken*, Berlín: 1923 y *Bildnerie der Gefangenen*, Berlín: 1926. Ambos libros se encontraban en la biblioteca de Breton. Una fotografía del segundo, donde se ve un crucifijo que esconde un puñal, fue reproducida en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (París: 1938), sin mencionar la fuente.

24. Véase “Le message...”, *ed. cit.*, p.383: “Es de la mayor importancia señalar que la mayoría de los dibujos mediúmnicos, y precisamente *los más notables*, son obra de gente que no sabe dibujar...”. La cursiva es mía.

patrimonio común que cualquiera puede reivindicar y [...] debe dejar de ser exclusivo de unos pocos”,<sup>25</sup> que es en efecto lo que Prinzhorn ya había sugerido con lo de la *Gestaltung* y antes que él Kandinsky con su oscuro concepto de “*necesidad interior*”, Breton casi nunca dudó en decidir el valor, e incluso la verdad de los mensajes automáticos en función de su anormalidad, su rareza, su extravagancia.

Los mediums no son obviamente gente normal, ni mucho menos los locos. *El mensaje automático* no los distingue del todo, sin que por ello quepa reprochárselo a su autor, que no en vano ha utilizado un título menos comprometido que aquel de 1922 *Entrada de los mediums*. Su amiga Nadja no era precisamente una vidente, sino una pobre loca, pero ya se sabe que muchos locos oyen voces en su interior; que reciben mensajes, como los mediums, o como los poetas inspirados, según creían los antiguos griegos, que tampoco distinguieron entre poetas, los locos y adivinos, y a todos se los imaginaban poseídos por una misma “manía divina”... Es probable que en 1933 Breton no quisiera volver a las andadas y por eso haya evitado mencionar *de entrada* a los mediums y puesto ahí en cambio lo que los surrealistas habían salvado de sus catastróficos tejemanejes con el espiritismo y había pasado a constituir el eje de su doctrina: el automatismo psíquico; pero creo yo que, si a pesar de todo, y como de tapadillo, los mediums aparecen de nuevo en su condición de emisores privilegiados de mensajes automáticos, sólo puede ser porque sin ellos la escritura automática habría entrado en decadencia, o lo que es peor: habría empezado a ser falsificada.<sup>26</sup>

Los mediums están, pues, ahí de nuevo, en el número 3/4 de *Minotaure*, para dar caña, y lograr así que “la historia de la escritura automática en el surrealismo” dejara de ser “un continuo infortunio”. Pero como ya he dicho más arriba y Juan José Lahuerta ha explicado muy bien en su libro *El fenómeno del éxtasis* de Salvador Dalí, no sólo el artículo de Breton sobre los mediums, sino ese número casi de cabo a rabo, con su batiburrillo de cosas raras, como son *graffiti* callejeros, autómatas, “esculturas involuntarias”, la mezcla de chicas en éxtasis y *Modern’ Style* apañada por Dalí que acabo de mencionar, sombreros insinuantes y postales insólitas, parece haber sido planeado, no sólo para darle en las narices a la facción rival de los surrealistas dentro del consejo de redacción de la revista, la gente de *Cahiers d’art*, sino digo yo que también para atizar el fuego del surrealismo mismo, y en concreto reavivar su antiguo método de búsqueda de cosas desusadas y pasmosas, el automatismo psíquico, que Dalí estaba a punto de arrumbar con otro de su invención: un método paranoico-crítico sin rastro

25. *Ibidem*, p. 387.

26. *Ibidem*, p. 381. “Quiero dejar constancia de que recientemente se han puesto en circulación numerosos pastiches de textos automáticos; textos que no siempre es fácil distinguir de los textos auténticos en razón de que [para hacerlo] no hay un *criterio objetivo*...”. La cursiva es mía.



de espiritismo, salvo en broma, como cuando les explicó a sus crédulos amigos la diferencia entre los *spectros* y los *fantasmas*,<sup>27</sup> o se disfrazó evidentemente de uno de estos [fig.]. Peret en cambio parecía ir muy en serio con su artículo sobre los autómatas, que yo encuentro mucho más audaz que el de Breton sobre los mediums, pues descubría una nueva modalidad de artistas indoctos e inspirados, y obviamente los emisores por excelencia de mensajes automáticos: esas misteriosas máquinas dotadas de movimiento y quién sabe si también de inteligencia, pues en efecto pueden enviar mensajes escritos, y alguno tan revelador como éste con el que Peret concluía su artículo: “Merveilleux! Merveilleux! Merveilleux!...” [fig.]; ¡Qué más querían los surrealistas! ¡Hasta las máquinas venían a darles la razón!

Nadie ha hecho más que ellos por dilucidar la índole y origen de la inspiración e ir completando así el catálogo de los artistas inspirados que sin embargo “no saben dibujar”; aunque yo –la verdad– echo de menos a los animales, cuyas facultades artísticas se han empezado a estudiar no hace mucho y aún siguen siendo objeto de acaloradas discusiones y asombrosos experimentos, como el realizado por Watanabe y sus colaboradores con palomas capaces, no sólo de distinguir y elegir entre un cuadro de Picasso y otro de Monet, sino también entre otros cuadros suyos nunca vistos antes por ellas, e incluso entre cuadros cubistas e impresionistas.<sup>28</sup> Faltarían, pues los animales y faltaría además una clase muy especial de mediums que Kandinsky tuvo muy presentes, aunque para su colete: los chamanes. Lo cierto es que tampoco dijo nada de los videntes, aunque conoció y utilizó muy pronto el estupendo libro de Annie Besant y C. W.

27. Véase “Les nouvelles couleurs du sex appeal spectral”, en *Minotaure*, mayo de 1934, n° 5, pp. 20-22, y hasta cierto punto, “Apparitions aérodynamiques des ‘tres-Objets’”, en *Minotaure*, diciembre de 1934, n° 6, pp. 33-34.

28. Véase WATANE, S.; SAKAMOTO, J. y WAIKITA, W.: “Pigeon’s discrimination of paintings by Monet and Picasso”, en *Journal of the Experimental Analysis of Behavior*, marzo de 1995, n° 63; citado por GOMEZ PIN, Victor: *El hombre, un animal singular*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2005, p. 105.

Leadbeater sobre *Las formas del pensamiento*, aparecido en 1901 y traducido al alemán en 1908. Es en ambos casos una lástima, porque su lista de artistas indoctos, pero animados por lo que él llamaba “necesidad interior”, a la manera de un dictado o un mensaje llegado desde lo más profundo del *Espíritu*, incluía a los artistas primitivos y a los artistas populares, indoctos sólo por un clarísimo prejuicio de los doctos, y a los niños y a los domingueros, entre los que distinguía a los más perseverantes o tozudos, como el *aduanero* Rousseau, de otros sólo ocasionales.

Pero vayamos por partes, empezando por los chamanes siberianos. Peg Weiss, que ha estudiado con muchísimo detalle la influencia en la pintura de Kandinsky de los signos que se ven en los tambores, mantos, bastones y amuletos que portan estos mediadores entre el mundo de los vivos y el de los espíritus, ha pasado como sobre ascuas, no sólo por una más que probable coincidencia entre chamanismo y espiritismo,<sup>29</sup> sino incluso por el meollo mismo de la experiencia chamánica: los estados de trance en que caen mediante diversos métodos, o propia y etimológicamente sus *éxtasis*, ya que en efecto se trata de *salirse del lugar donde se estaba* para conocer otros lugares distintos. Yo entiendo bien a Peg Weiss; son cosas difíciles de explicar, sobre todo cuando uno no ha tenido experiencias de esa clase o las ha olvidado. Kandinsky recordaba algunas infantiles, y no cabe duda de que aquel famosísimo episodio del cuadro visto al revés, bajo una luz venida oportunamente de lo alto, tenía mucho de *visión* sobrenatural, o al menos providencial, y que en consecuencia, la “pintura abstracta” no habría sido realmente invención humana sino sobrehumana. Por otra parte, algo creía él saber de visiones, e incluso tener algún talento para distinguir las falsas de las verdaderas, puesto que llegó a decirle a Schoenberg que las suyas no se lo parecían del todo, aunque luego se aviniera a publicarlas en el *Almanaque del Jinete Azul*. Ahora bien: ¿a qué se referían ambos con esa palabra tan equívoca: *visiones*? Schoenberg desde luego, y haciendo honor a su cultura vienesa, las creía consecuencia de la “eliminación de la voluntad consciente en el arte”, algo “innato e impulsivo”, una especie de escritura automática. “El arte pertenece al *inconsciente*”, le confesó a Kandinsky en su primera carta.<sup>30</sup> “Uno debe expresarse” decía, y me imagino yo que expresarse a toda costa; caiga quien caiga.

En cuanto a Kandinsky, sólo se mostró un poco más comunicativo en 1913, al recordar extrañas cosas vistas en sueños o en un fortísimo ataque de fiebre: “A veces se me aparecían en sueños imágenes armoniosas, que al despertar solamente me dejaban

29. Véase WEISS, Peg: *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*, New Haven: Yale University Press, 1995. Una nota nerviosa en contra de esa relación en p. 231, nº 4, con el pretexto de que no es lo mismo controlar a los espíritus que ser controlado por ellos.

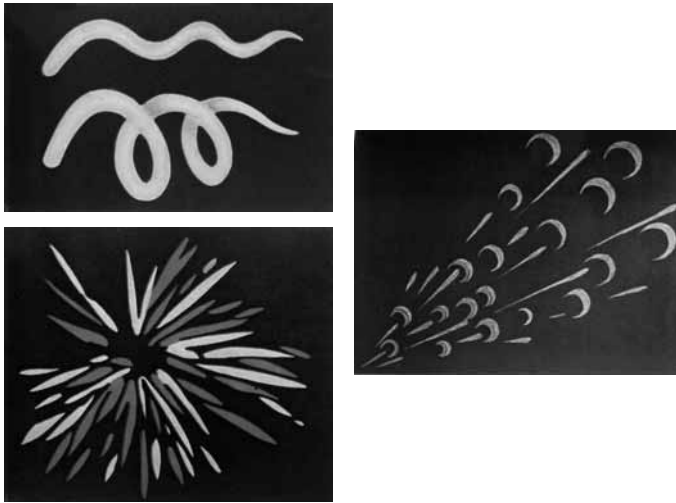
30. Véase SCHOENBERG, Arnol y KANDINSKY, Wassily: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid: Alianza, 1987. p.19. La carta está fechada el 24 de enero de 1911.



huellas poco claras de detalles sin importancia. Una vez vi con gran claridad, bajo el efecto de unas fiebres tifoideas, todo un cuadro, que sin embargo se desintegró dentro de mí en cuanto estuve curado”.<sup>31</sup> Todos nosotros hemos tenido en sueños estas visiones y nos hemos sorprendido de su originalidad y complejidad. Hay quienes creen incluso que son completa invención suya y se han empeñado en representarlas al despertar, como si se tratara de maravillas nunca vistas y prácticamente inimaginables, ciudades por ejemplo, o fantásticos palacios, como el de *Kubla Khan* soñado por Coleridge el verano de 1797. Pero ni siquiera él, que aseguraba haber visto en sueños mucho de lo que luego puso en verso, creía que todo eso hubiera salido de la nada, crecido en el vacío, ni mucho menos que tuviera existencia real en otro mundo, como creen los mediums, sino que había sido construido con fragmentos sacados de su memoria; pues como diría Hervey de Saint Denys en el libro sobre *Los sueños y el modo de dirigirlos* que publicó en 1867 y poseyó André Breton, “*Nihil est in visionibus somniorum quod non prius fuerit in visu*” [“En sueños no se ve nada que no se haya visto antes”], un principio que el autor aplicó magistralmente a “los monumentos de arquitectura y [ ... ] las obras de arte que se nos aparecen en sueños...”<sup>32</sup> Resulta muy significativo, y una señal de lucidez, que Kandinsky no se haya tomado muy a pecho la desintegración de las maravillosas visiones tenidas en sueños o en ataques de fiebre, aunque en aquel mismo pasaje de sus *Miradas retrospectivas* reconociera que “al cabo de muchos años, [logró] expresar en la *Composición II* [fig.] lo más esencial de [sus] visiones febriles”. Sólo lo más esencial ... Pero ¿qué en concreto y por qué sólo en este cuadro? Lo cierto es que Kandinsky parece haber tenido más confianza en “lo esencial” de las “visiones” que tenían otros más clarividentes, como los chamanes siberianos [fig.] o aquellos teósofos, Besant y Leadbeater, que no tenían la clase de visiones figurativas y estereotipadamente enigmáticas que la gente esperaba entonces de los videntes, y con las que estoy seguro que quisieron competir Schoenberg

31. El texto corresponde a un apéndice incluido en la versión rusa de sus *Rückblicke* (1918) que no aparece en la edición alemana de 1913. Citado *Ibidem*, il. n° 2.

32. *Les rêves et les moyens de les diriger*. Cito por la edición de 1964, pp. 71 y ss. Sobre Coleridge y el proceso de construcción de “la imaginación creadora” véase LIVINGSTON LOWES, John: *The Road to Xanadu. A Study in the Ways of the Imagination*, Boston: Houghton Mifflin, 1927.



o Ciurlionis, sino atisbos de sentimientos y pensamientos en forma de figuras bastante sencillas [fig.], que a menudo recuerdan los signos que identifican a los chamanes y que probablemente Kandinsky reconoció como signos coincidentes de un mismo “Lenguaje del Espíritu”, el verdadero *Abecedario de la pintura espiritual* que andaba buscando y se esforzó por formular durante años. Esos signos interiores, que a su vez coincidían con lo esencial de sus propias visiones febriles, podían combinarse libremente y revelar “lo de dentro” necesaria y santamente, como quien se pone a rezar: “Ya desde el principio la palabra ‘composición’ me sonó como una oración”.<sup>33</sup> ¿Y cómo podría haber sido de otro modo, si estaba compuesta de signos consagrados por santos videntes?

Los del libro de Besant y Leadbeater [fig.] se han hecho célebres gracias a Sixten Ringbom,<sup>34</sup> que ha estudiado el uso que hizo de ellos Kandinsky, dándose el caso un poco cómico de que *Las formas del pensamiento* haya sido reeditado por una sociedad teosófica con un cuadro suyo en la portada.<sup>35</sup> Cuando Ringbom los trajo a colación en el catálogo de la exposición *El Arte Espiritual* en el Museo de Los Ángeles causaron tanta sensación como las pinturas abstractas de Hilma af Klint, una clarividente sueca amiga de Eduard Munch y August Strindberg, pero tengo la sensación de que luego se han ido olvidando fuera de los círculos teosóficos. Peg Weiss, por ejemplo, no menciona las “figuras mentales” de nuestros dos teósofos en su libro sobre Kandinsky y el

33. Kandinsky utilizó esta curiosa locución en una carta a Franz Marc del 31 de diciembre de 1911. Véase KANDINSKY, W. y MARC, F.: *Correspondencia*, Madrid: Síntesis, 2004. p.123.

34. Véase, por ejemplo, su ensayo “Transcending the visible: the generation of the abstracts pioneers”, en *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, 1986, pp. 131-153.

35. La Theosophical Publishing House, Wheaton, Illinois, Chennai (Madras), India, 1999.

chamanismo, y me pregunto si habrá sido porque las que estos ven en sus éxtasis le parecían a ella más verosímiles que las que aquellos decían haber visto y publicaron a todo color. De manera que la pregunta inaplazable e indudablemente peliaguda era ésta: ¿Qué hay de cierto en las formas vistas por Besant y Leadbeater en un estado de conciencia clarividente; son plausibles, o más bien falsas visiones, pastiches como los que Breton decía que circulaban de la escritura automática? Como es lógico la pregunta atañe a la posibilidad de reconocer lo que pintan los verdaderos mediums y otros sujetos inspirados, “cuya mano anestesiada parece conducida por otra mano”.<sup>36</sup> Algunos enfermos mentales parecen dibujar de esa manera involuntaria, actuando a su vez como mediadores entre el mundo de los cuerdos y otro que en muchísimas culturas ha gozado de un prestigio sagrado. Esta confusión entre mediums y locos, indistintamente inspirados y visionarios, fue luego practicada sin empacho por Dubuffet cuando se puso a cazar artistas “brutos”, aunque no sólo de esas dos clases, sino de cualquier clase de artista que “no supiera dibujar”, con aquellas excepciones de los niños y el tipo de artista “ingenuo”, y en realidad un autodidacta bien domesticado, que tanto gusta a los partidarios de que las clases populares se dediquen a pintar en sus ratos libres en vez de ir a la taberna a jugar a las cartas y ponerse hasta arriba de vino... Dubuffet en cambio buscaba artistas indómitos y molestos, contumaces, así que no estoy muy seguro de que alguien como el *aduanero* Rousseau hubiera tenido cabida en su colección.

En cuanto a los surrealistas, la verdad es que no acabaron de encontrar un modelo tan coherente y exitoso como el de Dubuffet. En 1938, Paul Eluard publicó en *Minotaure*<sup>37</sup> unos textos muy cortitos ilustrados por una serie de artistas “*fous et naïfs*”, de los que no se decía nada, ni siquiera sus nombres; tampoco el origen de las ilustraciones, aunque parecen predominar locos. Pocos años después, en la edición norteamericana de *El Surrealismo y la Pintura*, Breton añadió un capítulo sobre “los autodidactas llamados naïf”<sup>38</sup> en que sólo se hablaba de Rousseau. Los locos tuvieron que esperar hasta 1948, cuando el propio Breton, al rebufo de Dubuffet y su *Art Brut*, publicó un artículo titulado explícitamente “El arte de los locos”,<sup>39</sup> que en 1965 incorporó a la tercera edición de *El Surrealismo y la Pintura*, y curiosamente junto a otro sobre Joseph Crépín, un pintor espiritista con poderes mediúmnicos al que Dubuffet había tratado

36. Véase BRETON, 1992, p. 381.

37. Véase “Le juste milieu”, 1938, nº 11, pp. 44-51.

38. Véase BRETON, A.: “Autodidactes dits naïfs” en *Le Surréalisme et la peinture*, Nueva York: Brentano’s, 1945, pp. 169-172.

39. Con su tendencia a barrer para casa de Breton, la Bonnet se empeña en atribuirle la precedencia sobre Dubuffet en el aprecio por “el arte de los locos”; pero el hecho de que Breton pueda haber leído el libro de Prinzhorn muchos años antes que Dubuffet no quita para que se lo tuviera bien llamado durante otros cincuenta. Véase BRETON, O.C., 1988, vol. III, p. 884.



personalmente. Breton ilustró el primer añadido con obras de Aloïse y Wölflí, y el segundo con obras tanto de Crépin como de Augustin Lesage, otro pintor dotado de poderes mediúmnicos y muy popular en los círculos parapsicológicos. Volvían así todos ellos, locos y videntes, cada uno a su sitio; a su especialidad, fuera cual fuera, y conste que ni Breton ni Dubuffet hicieron gran cosa por averiguar si los locos pintan de un modo diferente al de los videntes, y sobre todo, si se puede distinguir entre diferentes estados con el fin de poner un poco de orden en lo que concierne al ambiguo concepto de *visión*, y de paso separar las visiones plausibles de sus probables falsificaciones.

Son más bien cosas al alcance de psicólogos y neurofisiólogos, y sin duda de su competencia; pero creo que a los historiadores del arte también nos toca decir algo al respecto, aunque sólo sea reivindicar lo que de *visionario* hay casi inevitablemente en los procesos de creación artística, y quiero que entendáis que visionario, no en su acepción habitual y casi siempre grotesca de un arte de cosas raras o estereotipadamente enigmáticas con apariencia o pretensión de profecía, como las que pintaba el pesadísimo John Martin, e incluso –y que Dios me perdone!– un vidente tan acreditado y excelente poeta como William Blake; no, no en esta acepción de éxito editorial garantizado y colas interminables a la puerta de exposiciones como la reciente en la Tate Britain sobre *Pesadillas góticas: Fuseli, Blake y la imaginación romántica*, sino en otra mucho menos aparatosa, encantadoramente elemental y quién sabe si también original en su sentido etimológico, de visión hiperestésica de lo cercano y acostumbrado, como la que se da en algunas intoxicaciones por drogas; una visión de lo visible más que de lo invisible, y de este mundo nuestro más que de otros; una visión alucinada y alucinante. De manera que casi mejor que *visiones*, una palabra que a menudo conecta adoctrinamiento religioso o vaticinios catastróficos, tal vez debiéramos decir *alucinaciones*; aunque, bien pensado, ¿por qué habríamos de dejarles lo de *ver visiones*, con lo que ello implica de ejercicio reduplicado de la facultad de ver, a monjas en éxtasis o pitonisas por horas? Por otra parte, tampoco es que las alucinaciones gocen de mejor fama, consistiendo también ellas, como se dice en los diccionarios, en la visión de cosas que no son reales: inconsistentes y sin valor. Más aún, a diferencia de las visiones, a las que siempre se les puede sacar algún provecho ideológico, las alucinaciones tienen fama de perniciosas, sobre todo cuando se dan en enfermos mentales o en sujetos intoxicados. Y sin embargo, hay razones para creer que las alucinaciones visuales hayan podido estar en el origen mismo del arte;<sup>40</sup> constituer un núcleo

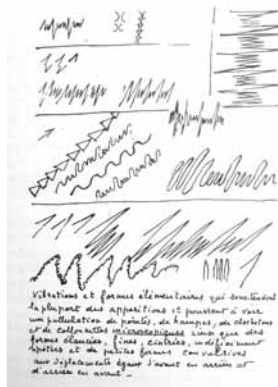
40. Véase FURST, Peter T.: *Alucinógenos y cultura*. México D.F.: FCE, 1980. pp. 109-110: “Los tukanos atribuyen todo lo que nosotros llamaríamos ‘arte’ a las imágenes que ocurren en el sueño de *yajé*. Los sorprendentes diseños policromos que adornan los frentes de las casas comunales, los motivos abstractos en su cerámica, las telas de corteza, los güiros e instrumentos musicales, todos estos dicen, aparecieron primero y recurren constantemente bajo la influencia de la bebida psíquedélica”.

de experiencia que no ha sufrido alteraciones esenciales en sus mudanzas históricas; algo, en definitiva, que a pesar de esas transformaciones incesantes nos permitiría hablar de arte en términos tan universales e intemporales como del lenguaje y la dignidad de los seres humanos; algo innato y resistente a los cambios, como el genoma de la especie, sin que pueda descartarse la existencia de un gen “artístico”, o por lo menos de zonas del cerebro responsables de la creación artística, del mismo modo que según algunos neurofisiólogos, las hay donde se crean automáticamente ideas sobre dioses y espíritus, lo que explicaría la persistente creencia en dichos poderes superiores, así como en la posibilidad de ponerse en comunicación con ellos. La inagotable confianza en las ciencias ocultas, que Freud atribuía someramente a “la general inclinación de los hombres a la credulidad y a la milagrería”, tendría pues un vigoroso fundamento cerebral.<sup>41</sup>

Como ya os estáis imaginando, la “neuroteología” no se ha privado de curiosear en las visiones o alucinaciones de los sujetos en éxtasis. Hace muy poco, los periódicos hablaron concretamente de experimentos con monjas de clausura, proclives a esos arrebatos místicos, con resultados que no quedaban muy claros. Lo que se sabe experimentalmente sobre los procesos alucinatorios, y distingue entre alucinaciones geométricas, o fosfenos, y alucinaciones icónicas o figurativas, precisamente esas que solemos llamar visiones, ya sea de un animal corriente o de un espíritu demoníaco, nos dice que, en efecto, el contenido de las visiones varía conforme a las experiencias, recuerdos, anhelos, y sentimientos de cada sujeto, mientras que las alucinaciones iniciales, y en cierto modo detonantes, apenas varían; que la puerta de entrada es común, y muy probablemente congénita a la especie, y debe serlo porque lo que los alucinados suelen empezar a ver dentro de su ojo: una variada gama de motivos aproximadamente geométricos, parece una réplica o proyección en la retina de la estructura de su córtex cerebral. De suerte que antes de llegar a lo que de propio hay en el cerebro, el sujeto tiene que atravesar lo que hay ahí de común a toda la especie humana: un patrón cerebral originario que determina a su vez un patrón alucinatorio que se viene repitiendo desde hará unos treinta mil años,<sup>42</sup> con independencia de los procedimientos para llegar a ellos, que *grosso modo* cabría dividir en dos grupos: los de orden químico, generalmente sustancias extraídas de las plantas, además de las sintetizadas en laboratorio, y otros que podríamos calificar de *técnicas del cuerpo* y dividir en dañinas, como el ayuno, las sangrías o la automutilación, e inocuas, como la autohipnosis, la

41. Véase FREUD, Sigmund: *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis* [1932], ahora en *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, vol. III, p. 3117.

42. Sobre esto véase el estupendo libro de LEWIS-WILLIAMS, David: *La mente en la caverna: la conciencia y los orígenes del arte*, Madrid: Akal, 2005, pp. 128 y ss.

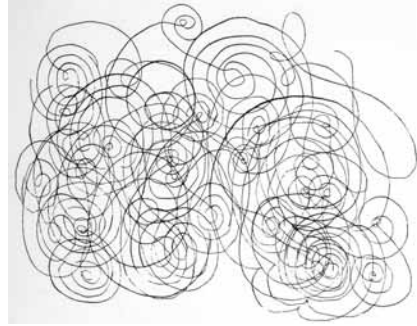


meditación o la actividad rítmica. Esto por lo que se refiere a los procedimientos voluntarios, pues todo hace pensar que las alucinaciones que sufren los enfermos mentales siguen el mismo patrón, y para mí que, no sólo las que sobrevienen antes de caer en un sueño profundo, o alucinaciones hipnagógicas, sino sobre todo las que traen los ataques agudos de fiebre, una clase de alucinaciones o visiones de las que no se suele hablar mucho, a pesar de ser comunes a todos los seres humanos y dejar profundas, aunque no siempre memorables huellas en nuestra experiencia del mundo físico.

El hecho de que el recuerdo de lo visto involuntariamente en el transcurso de enfermedades infantiles con fuertes y continuos accesos de fiebre, como el sarampión, la varicela o la escarlatina regrese en los trances extáticos voluntarios, revela como es lógico una cierta uniformidad visionaria; por lo que me atrevo a sugerir aquí dos hipótesis: 1ª, que la experiencia del arte, en lo que el arte tiene principalmente de gozosa y quizás también trágica “recreación de las sensaciones de estar físicamente en el mundo”,<sup>43</sup> radica y se aguenta en esa universal experiencia de la fiebre, de modo que todo lo que se haga por reavivar su recuerdo será en definitiva como hacer por que el arte cumpla con su tarea principal; y 2ª, tomada casi a broma por los médicos a los que se la he comunicado, que todas aquellas enfermedades febriles que pasan los niños (y me gusta que se diga así: pasar el sarampión o pasar la varicela, como si se hubiera intuido que se trata de *ritos de paso*) no tienen otro propósito que enseñarles lo mismo que luego el arte recreará para ellos: la misma experiencia gozosa o trágica del mundo, y muy en particular del espacio y del tiempo; lo cual me lleva a calificar de “artísticas” a esas enfermedades infecciosas, o por lo menos de “introductoras del arte”, que es como decir que introductoras de los goces y las tragedias de este mundo.

Me referí más arriba a las reticencias de Peg Weiss a hablar de las experiencias extáticas de los chamanes y casi las disculpé: pero es precisamente la experiencia

43. Como suele decir Juan Navarro Baldeweg. Véase *La habitación vacante*, Valencia: Pre-Textos, 1999, p. 123: “la pintura celebra que estemos corporalmente en el mundo”.

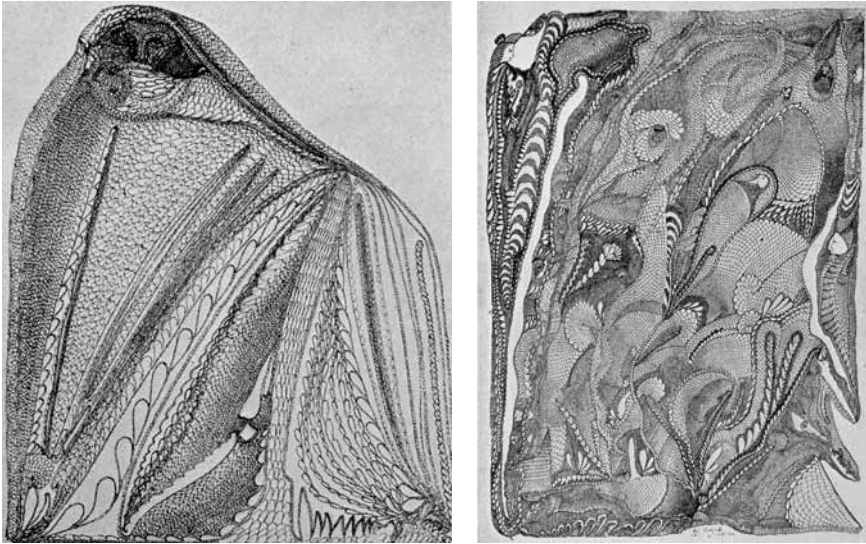


universal de las alucinaciones febriles lo que nos permite, no sólo coincidir con quienes afirman la universalidad y regularidad de los fenómenos geométricos coloreados que se presentan en la primera fase de una alucinación cualquiera, y consisten en puntos, círculos, cuadrículas, líneas en zig-zag, quebradas y serpenteantes, catenarias empalmadas o estructuras radiantes, entre otros parecidos, sino también sentir que no se trata de figuras estables, sino extraordinariamente dinámicas, y a veces incluso insoportablemente inestables y vibrátiles, como veremos luego a través de la experiencia de Henry Michaux con la mescalina [fig.].

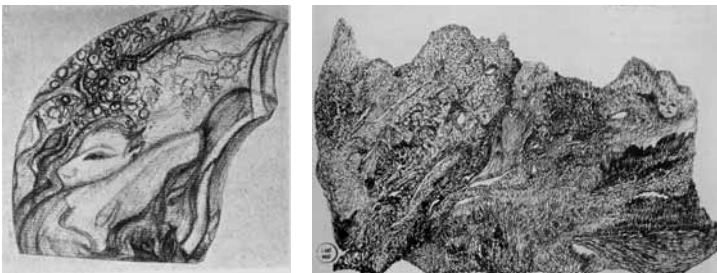
Fruto de la fiebre o de las drogas, estas experiencias nos facultan para juzgar la verosimilitud de algunas de las cosas de las que he hablado, como las “formas mentales” de Besant y Leadbeater, que un poco menos adornadas y obviamente desembarazadas de los distintos estados de ánimo o de conciencia que les adjudicaron: ambición, devoción, simpatía o tristeza, no se distinguen de las alucinaciones geométricas que vemos en la parafernalia de los chamanes y han sido recogidas y repertoriadas por antropólogos y neurofisiólogos.<sup>44</sup> Y otro tanto creo yo que habría que decir de este “dibujo mediúmnico” [fig.] de una tal Madame Fondrillon con el que premonitoria y significativamente abrió Breton el número de *La Révolution Surréaliste* donde declaraba en grandes caracteres los motivos por los que se había hecho cargo de su dirección,<sup>45</sup> casi diría yo que como prueba irrefutable, prodigiosa, de la existencia de pintura surrealista que había negado su anterior director, Pierre Naville. Breton volvió a reproducir este dibujo, con la característica proliferación de puntos y círculos que Michaux observó en sus alucinaciones voluntarias, en *El mensaje automático*, aunque no estoy muy seguro de la fiabilidad de lo restante. Éste que Flournoy había reproducido en su libro sobre *Espíritus y mediums* [fig.] parecía un buen

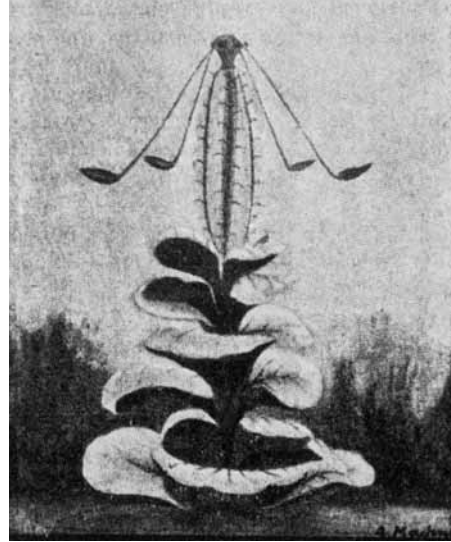
44. No menos verosímiles parecen muchas de las representaciones de *auras* que ilustran a todo color un libro anterior de LEADBEATER, C. W.: *Man visible and invisible*, Londres: 1902.

45. Véase el nº 4, 15 de julio de 1925, p. 1. Breton ya había dirigido el nº 3, publicado el 15 de abril.



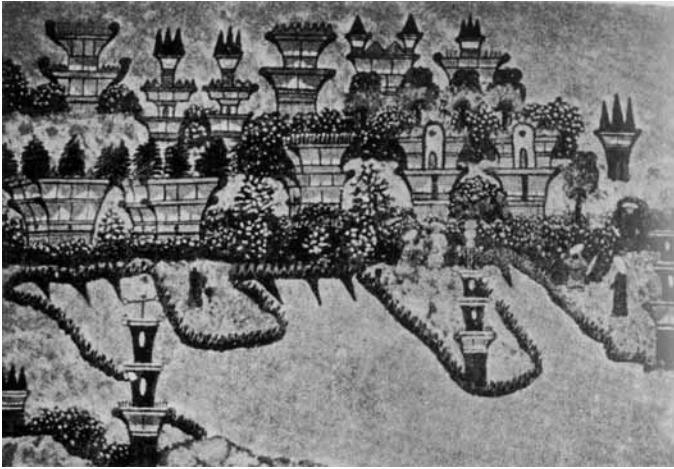
ejemplo de “dibujo automático”, aunque cualquiera podría haberlo hecho mientras habla por teléfono. Menos de fiar parece el de un tal Petitjean [fig.] que se describe como el “retrato de un espíritu vestido con su traje fluídico”, sobre todo por esa carita tan *comme il faut*, pues lo demás tiene un no sé qué de verosíblemente vibrante que es más visible en este otro dibujo [fig.] del propio Petitjean, que curiosamente adopta el tipo de silueta asimétrica y curvilínea, en manifiesta oposición a la ortogonalidad de la hoja de papel, que el Dr. Jean Vinchon, en *El arte y la locura*, calificó de “ornamentos estereotipados en estilo rocalla” y ciertamente se encuentran con frecuencia en los dibujos de los enfermos mentales, como Nadja [fig.], la amiga de Breton, y un número considerable de los coleccionados por Dubuffet, como Jeanne Tripier, Laure Pigeon, Raphael Loen [fig.] o Gaston *el zoólogo*, y también en algunos de los estudiados por Prinzhorn, entre ellos los de una “histérica” que ya había interesado al Dr. Oskar Pfister.





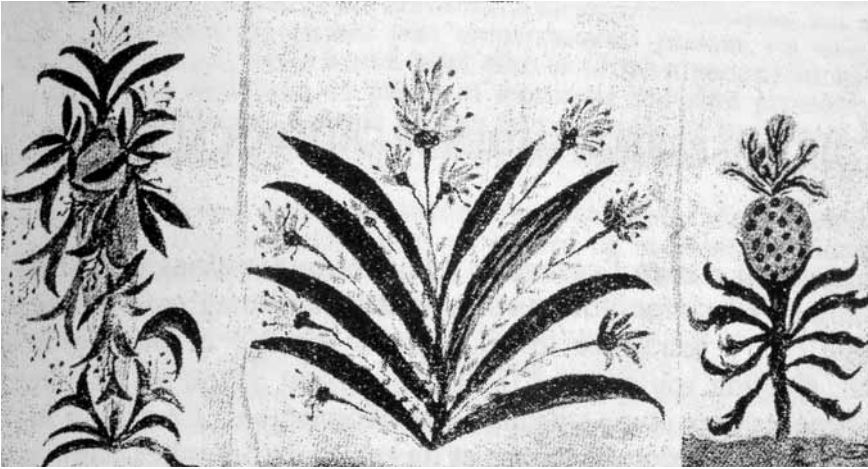
Otros ejemplos son un tanto sospechosos; sobre todo éste de Le Goarant de Tromelin [fig.] titulado *Tentación de una jovencita presuntamente pura*, cuyas intenciones moralizantes no admiten discusión y parecen más adecuadas para un tratadito sobre la educación de las jóvenes cristianas que para un ensayo sobre automatismo psíquico...<sup>46</sup> Quiero sin embargo detenerme en dos ejemplos particularmente interesantes, por tratarse de obras de dos mediums muy notorios: August Machner, que fue estudiado por Freimark y mencionado recelosamente por Prinzhorn, y Élise Müller, alias Hélène Smith, la estrella indiscutible de la literatura mediúmnica, cuya sinceridad como vidente fue reconocida y documentada por un observador incrédulo y concienzudo: el psiquiatra suizo Theodore Flourncy, quien no dudó en acudir a Ferdinand de Saussure para poner a prueba los conocimientos de sánscrito de los que ella parecía dar muestra en sus trances extáticos. No deja de ser llamativo que tanto Machner como Hélène Smith dijeran hacer viajes astrales al planeta Marte y que hayan dibujado lo que allí veían. Dos de los dibujos de Hélène que encontramos en *El mensaje automático* pertenecen a ese ciclo marciano y proceden del libro que escribió sobre ella Flournoy: *De las Indias al planeta Marte*, pero ignoro si Breton sabía que el dibujo de Machner representaba precisamente una planta marciana [fig.], muy diferente por cierto de las que dibujó Hélène, salvo en una cosa: en los colores, sospechosa-

46. Sobre el conde de Tromelin y sus dibujos “semi-mediúmnicos”, y algunos de ellos mucho menos castos, véase “La collection du Dr. Marie”, en *Publications de la Compagnie de l’Art Brut*, París, nº 9, pp. 121-130.



mente contrarios a los de las plantas que crecen en el planeta tierra. A propósito de esto, nadie ha sido tan prudente y penetrante como Prinzhorn, y eso que sólo se ocupó de los mediums brevemente: “Por lo que yo sé, en el material mediúmnico [...] predominan dos tipos de obras: de una parte, el dibujo ornamental proliferante, desarrollado a partir de pequeños motivos, casi como una alfombra [...], y de otra parte, [...] paisajes y personajes [...] generalmente en relación con el mundo extraterrestre, y muy en concreto con el planeta Marte [...] Más que la libre variación, es la antítesis respecto a las formas familiares lo que rige la génesis de las formas naturales inéditas más chocantes. Algunas características son negadas o invertidas, de modo que las casas serán más anchas arriba que abajo [fig.] [...], las plantas serán rojas o amarillas en vez de verdes, etc. Rara vez se siente en tales obras la creación instintiva, el crecimiento espontáneo que en buena parte caracteriza las producciones de los esquizofrénicos”.<sup>47</sup> La verdad es que Prinzhorn tampoco se fiaba de las obras de primer tipo, de las que dice que “uno tiene constantemente la impresión de ser algo maquinado”, fruto de “un cierto cálculo”; pero no es extraño que haya cargado sobre todo contra Machner y Hélène Smith, pues si bien las obras del primer tipo pueden ser evaluadas en función de la recurrencia a los motivos geométricos vibrátiles que universalmente corresponden a la primera fase de las alucinaciones, las visiones figurativas que vienen luego, esas que más arriba llamé alucinaciones icónicas, son habitualmente distintas en cada individuo, como lo son a su vez sus sueños, y por lo tanto pueden haber sido inventadas o simuladas por los presuntos videntes. Y por ejemplo, efectivamente, las plan-

47. Cito por la traducción francesa de su libro sobre las expresiones artísticas de los enfermos mentales: *Expressions de la folie*, París: Gallimard, 1980. p. 350.



tas dibujadas por Mademoiselle Smith, cuyas reproducciones en blanco y negro [fig.] no llaman nuestra atención, hasta que se nos indican sus colores, insólitos y, como bien decía Prinzhorn, sospechosamente antitéticos.

La veracidad de las alucinaciones icónicas es indudablemente más dudosa en el caso de los mediums que en el de los locos acreditados o en el de los sujetos seriamente intoxicados por ciertas drogas, y tenemos además ese problema de su relación con las experiencias propias de cada sujeto en particular; pero tal vez haya un indicio, más que un criterio, para ponerla a prueba, y es que, del mismo modo que las experiencias de cada cual están limitadas e incluso determinadas por las que comparte con los demás miembros de su comunidad, como son los rasgos físicos del territorio donde viven, su fauna y su flora, pero también, claro está, costumbres y aficiones, temores y anhelos, y por poner un ejemplo muy presente en las alucinaciones icónicas, los dioses y mitos en los que creen, hay quienes también querrían considerar, como parece lógico, las experiencias comunes a la especie humana en su conjunto, e incluso desde su origen, bajo la forma de *arquetipos* universales que se manifiestan recurrente e inconscientemente. Ya sabéis que Jung y sus partidarios no dejaron nunca de creer en ese inconsciente colectivo y de explorar sus manifestaciones arquetípicas, lo que a veces les llevó por el camino del ocultismo; pero el caso es que algunos experimentos con alucinógenos, y concretamente con la ayahuasca, han revelado que los jaguares, pájaros y serpientes que ven los indígenas de la cuenca amazónica en sus trances extáticos y toman por deidades aparecen también vívidamente en los de sujetos no-indígenas, habitantes de grandes ciudades e ignorantes de esas creencias. Es sólo un indicio, como os dije, y de hecho no conozco aquí en España a nadie que haya visto jaguares en sus viajes con



alucinógenos, aunque por experiencia propia puedo dar fe de algunas otras visiones que gente como Harner o Claudio Naranjo consideran arquetípicas: combates con animales y demonios, vuelos e inmersiones, paso por regiones peligrosas, muerte y resurrección, ciudades fantásticas, como el *Xanadú* de Coleridge...<sup>48</sup> Muchas de esas visiones y sensaciones se dan también en sueños o a merced de la fiebre, y sin duda constituyen temas relevantes del arte y la literatura universales. Más aún: de cosas así, vaga o explícitamente sobrenaturales, está hecha *la otra parte* del arte, o sea, la que no se inspira en las alucinaciones primeras, caracterizadas no sólo por aquellos motivos geométricos, envolventes y vibrátiles de los que he hablado un poco, sino a menudo por una visión hiperestésica de las cosas cercanas, o cosas naturales, por así decir, en contraposición a las sobrenaturales. La idea de que el arte apareció al servicio o como vehículo de las creencias en lo sobrenatural, y se alimenta fundamentalmente de ello, viene a poner arbitrariamente ciertas alucinaciones icónicas por encima o por delante de otras anteriores a las que el calificativo de geométricas no hace justicia; viene de esa preferencia caprichosa, y nada más que de ella.

Yo –aquí entre nosotros– no recuerdo haber visto dioses ni nada por el estilo en mis ya lejanos viajes con alucinógenos, aunque sí muy bien un árbol del que colgaban cientos de esqueletos bamboleantes. Se trataba de un sauce llorón que había en el jardín, conque supongo que de haber habido un chopo o un castaño hubiera visto otras cosas. Lo que importa es que eran muchos esqueletos y que incesantemente se meneaban y entremezclaban; o por decirlo con Henry Michaux, que *pululaban*. En su formidable libro sobre la mescalina, que tituló significativamente *Miserable milagro*, pues el milagro que ella le trajo no era de los gordos, de esos con una rica presencia de dioses o demonios, sino mucho más modesto y hasta cierto punto intolerable, Michaux exploró el vasto territorio semántico de *lo móvil*, con especial ahínco en *lo vibrátil*; pero creo que ninguna palabra parece habersele hecho más presente y obsesiva que aquella, algo asquerosa, de pulular, que si bien se puede decir de los brotes de una planta, a nuestra querida María Moliner no se le ocurrió definir de otra manera que esta: “Aparecer en un sitio con rapidez y abundancia bichos tales como gusanos o insectos”, donde la rapidez no resulta menos amenazadora que la abundancia.

“A falta de dioses”, decía Michaux, y ahí está una de las claves del asunto, “Pululación y Tiempo”, y ya estáis viendo que en mayúsculas. “Por lo que respecta al occidental actual, que hace ya mucho tiempo que no cree en dioses y sería incapaz de imaginarse una forma bajo la cual pudieran ellos mostrarsele, [...] el único dios al que todavía puede ver y en vano adoraría es [...] la cascada sin fin, la cascada de las causas y los

---

48. Véase FURST, 1980, pp. 101-113.

efectos, o más bien de los antecedentes y los consecuentes, donde todo es al mismo tiempo rueda que arrastra y rueda arrastrada...”<sup>49</sup> De este engranaje en perpetuo movimiento, que Michaux ha llamado “feria óptica” y “circo retiniano” entre muchísimas otras cosas algo más angustiosas y casi sofocantes, yo voy a detener aquí, por razones que os iré diciendo, la imagen exaltante de “una inmensa alfombra rodante cubierta de figuras”,<sup>50</sup> y por lo tanto, no esa clase de uniforme *tapis roulant* o cinta transportadora que en los aeropuertos nos ahorra el paseo, sino una auténtica alfombra ornamentada, aunque fuera de medida y en cierto sentido fuera del tiempo, inmensa también en su incesante deslizarse bajo nuestros pies;<sup>51</sup> en realidad, una especie de alfombra eternamente voladora que transformara en figuras ornamentales todo lo que sobrevuela: campos y bosques, rocas y nubes, olas y pájaros, estampidas y enramadas...

En la estupenda logomaquia que Michaux ha montado en su libro sólo falta lo más evidente y común: el ornamento. La mescalina es una fábrica de ornamentos, como puede verse en los dibujos con que Michaux lo ha querido ilustrar. La inmediatez temblorosa de la mayoría, que tanto recuerda los trazos de un sismógrafo, suele ocultar una prolija gestión de *lo proliferante* [fig.]; un largo y delicadísimo trabajo de trenzado o pespunteado; algo visiblemente textil: tapiz, alfombra, bordado, encaje y demás labores de aguja.

¡Qué curioso que la segunda acepción de la palabra *labor* se refiera precisamente a esas labores de aguja, como si el mejor o primer ejemplo de trabajo fuera el que se hace tejiendo! “A menudo, las labores de aguja, más que frenar, estimulan las grandes cabalgadas de la imaginación”, escribió Flournoy al hablar de la que era la única actividad artística consciente de Hélène Smith: componer y bordar tapicerías.<sup>52</sup> Algunos de los dibujos que hizo



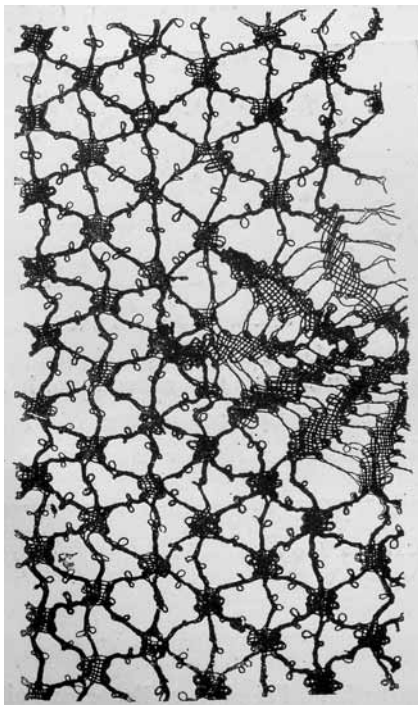
49. Véase *Misérable Miracle. La Mescaline*, nueva ed. revisada y aumentada, París: Gallimard, 1972. p. 70.

50. *Ibidem*, p.43.

51. *Ibidem*, p. 70: “En la mescalina el tiempo es inmenso”. Sobre la relevancia del tiempo en el ornamento, véase NAVARRO BALDEWEG, 1999, p. 124: “El ornamento viene a suponer la colonización del espacio por el tiempo, que es lo que también hace la música”.

52. Véase FLOURNOY, Théodore: *Des Indes à la planète Mars*, París: Seuil, 1983. pp. 40 y 49.

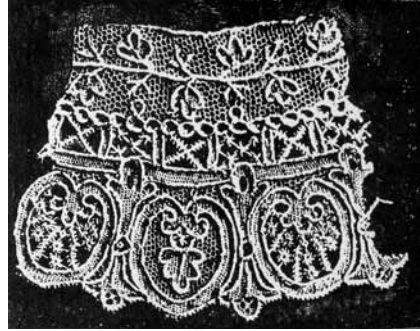
inconscientemente, aquellas flores marcianas por ejemplo, quedarían muy bien en una tapicería, y de hecho, una lámpara de la misma procedencia marciana aparece recortada sobre un tapiz de seda chiné. A la luz de lo que Charles Blanc sostenía sobre los encajes: que fueron inventados en una época en la que las damas encontraban grandes dificultades para viajar y “sólo podían hacerlo en espíritu”,<sup>53</sup> las “cabalgadas” de Flournoy aún parecen más elocuentes. Por otra parte, ciertas labores de aguja, como el punto, y sobre todo el encaje de bolillos, constituyen actividades rítmicas y monótonas que pueden llegar a ser tan exigentes y agotadoras como las danzas y canturreos interminables de algunos chamanes, e inducir, pues, al trance extático. Sea como sea, y quizás sea un poco exagerado confundir el visible estado de ensoñación en que a menudo vemos a las mujeres que tejen con auténticos trances, no hay duda de que tejer es como viajar, no sé si al paso o al galope, una sensación que revive el que contempla el resultado de su labor, como hace el pequeño Malte Laurids Brigge de la mano de su madre en el libro de Rilke. Recordaba en efecto Malte, y es probablemente el recuerdo más emocionante que de su madre se encuentra en sus cuadernos, las ocasiones en que ella sacaba de un cajón su colección de encajes, que tenía enrollados en cilindros de madera e iba desenrollando lentamente ante los ojos regocijados de Malte, quien se pone a hablar de ellos como si fueran caminos que uno andara pisando con la alegre resolución de un vagabundo: “Primero venían bandas de labor italiana, piezas coriáceas con hilos tirantes en las que todo se repetía sin cesar del modo más evidente, como en un jardín aldeano. Luego, de pronto, nuestras miradas quedaban atrapadas en el encaje de aguja veneciano [fig.], como si estuviésemos en un claustro, o más bien en una prisión. Pero el espacio se abría y podíamos ver al fondo jardines cada vez más artificiales, hasta que todo se volvía frondoso y tibio, como un invernadero. Plantas fastuosas que no conocíamos desplegaban hojas inmensas; las lia-



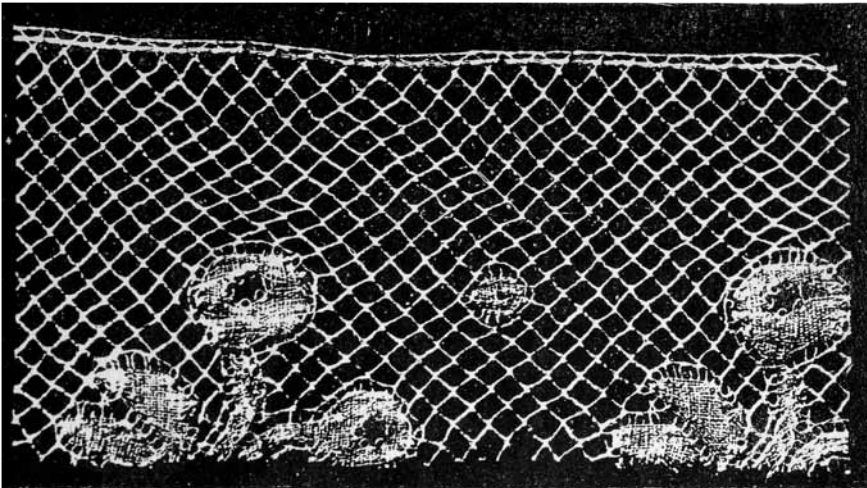
—

53. Véase BLANC, Charles: *L'art dans la parure et dans le vetement*, París: 1875. p. 272.

nas acercaban sus guías unas hacia otras como si una especie de vértigo se hubiera apoderado de ellas, y las grandes flores abiertas de punto de Alençon [fig.] lo alborotaban todo con su polen derramado. De pronto, exhausto y confuso, uno salía de ahí para hacer pie en la larga senda de los encajes de Valenciennes [fig.], y era invierno, de madrugada, y había escarcha; y se lanzaba uno a través de frondas



cubiertas de nieve de los encajes de Binche, y llegaba a lugares nunca hollados, ¡Cómo se vencían las ramas hacia el suelo! Tal vez allí debajo había una tumba, pero nos lo ocultábamos el uno al otro. El frío se estrechaba cada vez más contra nosotros, y mamá terminaba diciendo cuando llegaba al fino encaje de bolillos: ‘¡Oh, ahora nos vienen cristales de hielo a los ojos!’, y era cierto, porque dentro de nosotros hacía mucho calor”.<sup>54</sup> La súbita transformación de unas cosas en otras, las sensaciones de calor y de frío, el vértigo y la proliferación de lo viviente, el vago presentimiento de la muerte, los fragmentos de hielo en los ojos... Todo, sí; todo en este viaje de Malte por las labores de aguja tiene más de alucinación que de simple ensoñación... “Seguro que las mujeres que hicieron esto han ido al cielo...”, dice Malte arrobado y creyendo hacerles justicia. “¿Al



54. Véase RILKE, Rainer Maria: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Puebla (México): 1990. pp. 99-100.

cielo?”, Le replica su madre: “Creo que están todas enteras ahí dentro. Cuando se es capaz de mirar así, bien podría tratarse de una eterna beatitud. ¿Se sabe tan poco de todo esto!”

De hecho, todo lo que atañe al ornamento está cada vez más olvidado, o se nos ha vuelto extrañamente oscuro e inasible; pues aunque “el ornamento nos rodea casi por doquier”, como escribió Walter Benjamin en unas *Notas sobre el crack*, un único esfuerzo por teorizar sus experiencias con las drogas, “ante pocas cosas fracasa tanto nuestra facultad de percepción como ante el ornamento”. Y seguía diciendo Benjamin: “Por el contrario, en el *crack*”, que es como él llamaba al estado de intoxicación alucinógena, “la presencia del ornamento nos ocupa intensamente”.<sup>55</sup> Para comprobar que así fue en su caso, basta con leer los *protocolos* redactados por él mismo y por sus compañeros de “viaje”: Broch, Joël y Fränkel, donde se recoge lo que iban diciendo bajo el efecto del haschisch y abundan en observaciones sobre el ornamento, sin descuidar por cierto unos visillos de encaje que a Benjamin le dieron mucho que pensar, a juzgar por una carta a Gretel Adorno. He aquí algunas de esas observaciones, que hacen énfasis en la naturaleza reticular de lo ornamental: “El haschisch entreteje toda la habitación”.<sup>56</sup> “Por los flecos se conoce el tejido; majaderías de la lana”.<sup>57</sup> “Pero la red es red de mundos: en ella está preso el mundo entero”.<sup>58</sup> Y sobre todo ésta, que resolvería perfectamente cualquier conflicto entre crédulos e incrédulos a propósito de las visiones provocadas por las drogas enteogénicas o hacedoras de dioses: “Los ornamentos son las casas de los espíritus”.<sup>59</sup> A falta de dioses, podríamos decir parafraseando a Michaux, ornamentos donde los espíritus encuentren residencia cuando quieran.

Así nos parecía de niños, cuando en brazos de la fiebre los motivos y dibujos de la ropa de la cama, el papel de las paredes o las vetas de los muebles se convertían en terribles escondites de espíritus burlones, que cambiaban de aspecto, tamaño y dirección, plegándose y desplegándose, inundando de pliegues el rebozo de las sábanas y las fundas de las almohadas, “auténtico suplicio de la ondulación”, como decía Michaux; de “lo inestable y nunca permanente; suplicio de ser cosquilleado por los reflejos oscilantes” de las telas; suplicio de quedar “atrapado en una inmensa ubicuidad”.<sup>60</sup> La fiebre entretejeja nuestra habitación, que rebosaba de flecos y reflejos. Habitación tatuada y parpadeante, caleidoscópica; tan diferente de aquella del pequeño Proust que su familia se obstinaba en ensuciar proyectándole las aventuras coloreadas de Genoveva de Brabante y el malvado Golo, con sus tontas infulas de fantasía infantil. ¡Cuánto hubiera envi-

55. Véase BENJAMIN, Walter: *Haschisch*, Madrid: Taurus, 1974. p. 39.56. *Ibidem*, p. 58.

57. *Ibidem*, p. 113.

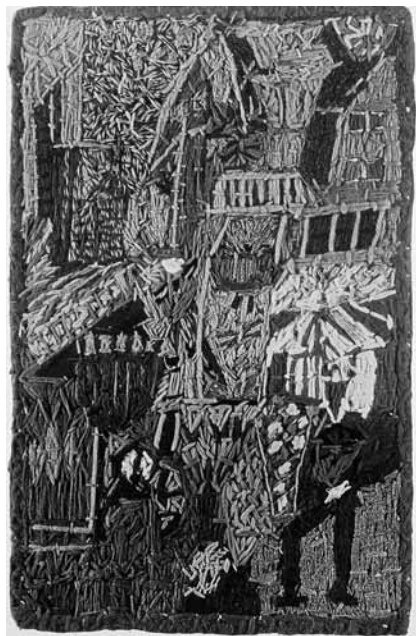
58. *Ibidem*, p. 117.

59. *Ibidem*, p. 98.

60. MICHAUX, 1972, p. 24.

diado Proust al pequeño Malte, aunque sólo fuera por estar tan cerca de su madre...! Max Milner ha definido el caleidoscopio como “un instrumento de hechicería privada que permite a su usuario encerrarse en un mundo cristalino, deslumbrante e inestable, que ejerce sobre su espíritu un poder discretamente hipnótico”;<sup>61</sup> pero no me parece a mí que la linterna mágica que había en casa de los Proust fuera algo así, ni mucho menos, sino un criadero de fantasmas, o en el mejor de los casos, una fábrica de alucinaciones figurativas: visiones fantosiasas y engañosamente trascendentes, como casi todo el puto cine.

Ya os he dicho que Hélène Smith hacía labores de aguja. Muchas mujeres las siguen haciendo, así que no os extrañará que también las hicieran otras artistas videntes, como la famosa Magde Gill, algunas enfermas mentales, como Elisa Lemerrier o Marguerite S., e incluso una loca que se las daba de médium: la polifacética Jeanne Tripier, de las que bien podría decirse que están todas enteras en dichas labores, y que gracias a ellas alcanzaron cierta beatitud, sin importar que algunas acabaran sus días encerradas en algún asilo o manicomio. En tal caso, no cabe duda de que las agujas fueron las llaves con las que forzaron sus cadenas y emprendieron aquellas “cabalgadas de la imaginación” de las que hablaba Flournoy; conque no deja de ser una curiosa coincidencia el que Dubuffet dijera de las labores de punto de Elisa Lemerrier [fig.] que parecen como hechas “al galope”, precipitada e impetuosamente.<sup>62</sup> Y la verdad es que en efecto parecen haber sido hechas de esa manera tan poco congruente con un trabajo que exige algo de tiempo y de paciencia, y que apenas se aviene a la improvisación o al *de repente*, como decían en el siglo XIX para distinguir los ejercicios de pintura rápida de los que se llamaban *de pensado*. La rapidez no estaba, pues, en las manos de Elisa, sino en sus pensamientos, o propiamente en lo que ella iba viendo, un poco por delante de lo que iba haciendo, sin que de ese adelanto de los ojos respecto a las manos haya que deducir una completa subordinación de las unas a las otras, su automatización, sino sólo una ligera y encantadora disminución, y de ahí que en el



61. Véase MILNER, Max: *La fantasmagoría*, México D.F.: FCE, 1990. p. 21.

62. Véase “Broderies d’Elisa”, en *Publications de la Compagnie de l’Art Brut*, París, 1965, nº 5, p. 23.



mundo de la alta costura se llame a las bordadoras profesionales les *petites mains*, manitas que precisamente por ser más pequeñas de lo normal pueden llegar a donde no llegarían las más grandes y torpes, del mismo modo que Malte y su madre no podrían haber viajado por aquellos caminitos de encaje de no haberse hecho tan pequeños como lo éramos en brazos de la fiebre, cuando los pliegues de las sábanas se nos antojaban profundos desfiladeros o inmensas olas que nos agarraban y arrastraban, pedacitos de corcho eternamente zarandeados, notas de polvo en la corriente de nuestras propias lágrimas, puntitos brillantes en los torbellinos de la alucinación, granos de arena, puntadas de un tapiz sin fin; o como dijo Benjamin colocado: “majaderías”.

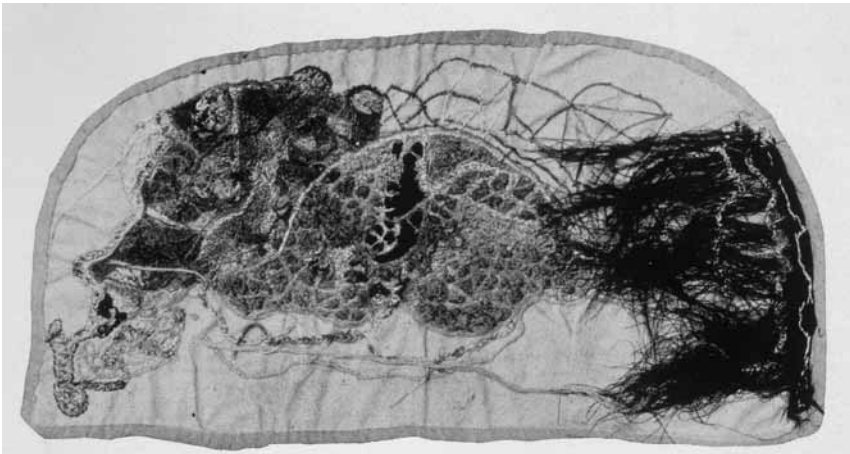
Marguerite S. tejió su “traje de novia” [fig.] a base de hilos sacados de trapos viejos, dando en eso la razón a Jean Starobinski que tanto apreciaba la obstinación con que en los manicomios o en las cárceles los internos buscan y se agencian ma-

teriales para labores artísticas no consentidas por la dirección.<sup>63</sup> En tales condiciones, y a causa sobre todo de la poca pericia técnica de estos artistas espontáneos y contumaces, no es extraño que los resultados sean con frecuencia decepcionantes. Pero no así en el caso del “traje de novia” de Marguerite, indudablemente maravilloso, a pesar de la falta de rigor en la elección y ordenación de los motivos ornamentales, lo que a Dubuffet le parecía simplemente otra clase muy distinta de rigor: el de alguien “adormecido o soñador, que obedece a una lógica [...] cuyos imperativos no serían los nuestros”; alguien incluso cuyo trabajo pertenecería a “un orden ajeno a nuestro orden humano...” ¿A cuál entonces? “Uno piensa en tejidos hechos por pájaros”, respondía Dubuffet [fig.]; en el trabajo celular de organismos vegetales,<sup>64</sup> como puede verse muy bien el micros-

63. Véase su prólogo a la edición francesa del libro de Prinzhorn sobre las expresiones artísticas de los enfermos mentales, *ed. cit.*, p. XIV. El caso extremo es el de Wölflí, que empezó por utilizar sus excrementos.

copio. Al fin y al cabo, *tejido* es una palabra con la que designamos tanto “un producto laminar que se obtiene por entrecruzamiento de uno o más hilos o fibras” como “un conjunto numeroso de células de estructuras y función similares”.<sup>65</sup> Está claro que una acepción lo es por analogía de las otra; pero ¿Cuál en concreto: la organización de las células por analogía con la organización de las fibras llamadas textiles, o al revés, de tal modo que los seres humanos podrían haber aprendido a tejer inspirándose en aquellas visiones del córtex cerebral en las que consisten las primeras alucinaciones? Se trata de una hipótesis desmesurada, pero compatible con lo que los tukanos de Colombia piensan de los motivos de sus tejidos: que los habían visto primero en trances provocados por la ayahuasca.<sup>66</sup>

No hay noticia de que Marguerite sufriera alucinaciones durante su estancia en el manicomio, pero sí en el historial clínico de Jeanne Triplier: “Psicosis alucinatoria crónica”.<sup>67</sup> Me sorprende que Dubuffet, que se ocupó extensamente de ella, no pensara de sus bordados –y con mayores motivos– lo que antes había pensado de los de Marguerite: que recordaban la textura de la estructura de las plantas a escala microscópica, o los nidos que los pájaros tejen con sus fibras. En cambio dijo de esos mismos bordados que parecían estar compuestos por momentos sucesivos [fig.], y no



64. Véase “Robe nuptiale et tableaux brodés de Marguerite”, en *Publications de la Compagnie de l’Art Brut*, París, 1966, nº 6, p. 135.

65. SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino: *Diccionario del Español Actual*, Madrid: Aguilar, 1999. vol. II, p. 4268. Véase al respecto el sugestivo ensayo de GARCÍA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel: “Residuos: a favor de las cosas”, en *Cuerpos a motor*, Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1997. pp. 88 y ss.

66. Vid. nota nº 41.

67. Véase “Messages et clichés de Jeanne Triplier la Planétaire”, *Publications de la Compagnie de l’Art Brut*, París, 1966, nº 8, p.18.



como los cuadros a los que estamos habituados, que implican “un solo instante convenido” y detenido. Lo que Jeanne finalmente nos ofrece, dice Dubuffet, “es por tanto un cuadro de momentos, un diagrama cuyo objetivo no es reunir [...] lanas o sedas de distintos colores, sino reunir y hacer sentir los distintos movimientos e impulsos que inspiraron la obra a medida que se iba haciendo...” “Es una vista sinóptica del tiempo desarrollado”,<sup>68</sup> concluye Dubuffet, aunque os advierto que *déroulé* puede traducirse no sólo como *desarrollado*, sino también como *desenrollado*. Jeanne habría, pues, ido bordando de la misma manera que los chinos van pintando sobre sus rollos de seda: organizando un recorrido de sensaciones solapadas y flotantes; algo así como un relato o una trama que, tal y como Hogarth le reclama a la belleza, conllevaría el desarrollo ondulante e intrigante –casi novelesco en algún momento– que Malte y su madre volverían a vivir al desenrollar aquellas preciosas labores de aguja, entre las que quizás había alguna de las que los franceses llaman *jours* [calados], como queriendo recordar que estas cosas –las de la aguja, pero también las del arte en general y las del ornamento en particular– no sólo llevan su tiempo, días y días, sino que están hechas de tiempo.<sup>69</sup>

Lo que en el caso de Jeanne Tripier era solamente una apariencia de sucesión de momentos, algo no del todo evidente, virtual más que real, en el de otras dos artistas sin formación, Aloïse y Magde Gill, se ha manifestado francamente a través de su preferencia por los rollos de papel o de tela como soporte y formato de impulsos en realidad distintos, pues mientras que Aloïse, internada en un asilo durante más de cuarenta años, necesitaba extenderse –y en una ocasión hasta 14 metros– para construir por medio de escenas sucesivas sus argumentos teatrales, la médium Magde Gill iba enrollando lo que iba dibujando con el fin de impedir que sus ojos, al ver lo que llevaba dibujado, perturbaran el movimiento inspirado de sus manos, y los “mensajes automáticos” que le enviaba su guía en el mundo de los espíritus, “Myrminerest”, pudieran pasar a la tela enrollada sin mediaciones compositivas; inmediatez automática que obviamente explica que Magde Gill a veces dibujara a oscuras, según contó al Sr. Bevan, o en una habitación muy mal iluminada.<sup>70</sup> La oscuridad y el secretismo han sido habituales entre estas mujeres inspiradas, como la propia Aloïse o la checa Anna Zemánková; pero he querido traer a colación a Magde Gill, no sólo por los rollos de papel o de percal que iba decorando casi clandestinamente, sino también por

68. *Ibidem*, p. 28.

69. “Jours et broderies”, anunciaba sobriamente la tienda que tenía la Sra. Marquet, madre del pintor. Algunas de sus obras también parecen estar compuestas de momentos sucesivos.

70. Todas las noticias sobre Magde Gill están sacadas de un ensayo de Roger Cardinal, en *Publications de la Compagnie de l'Art Brut*, París, 1973, pp. 5-33.



los vestidos que confeccionaba con la misma discreción, como este [fig.] donde todo parece haber sido planeado para conseguir un grosor más propio de un tapiz que de un vestido: mediante la superposición de trozos de telas distintas y una espesa masa de bordados.

He mencionado el grosor y consistencia de los tapices, a sabiendas de que no se confeccionan mediante superposiciones, por una razón que expuso Ernst Jünger que “sólo en los tapices la gente lleva vestidos de verdad”... Es una observación muy ingeniosa, pues ciertamente en los cuadros, y también en los tapices todo lo que no sean telas, por ejemplo los cuerpos de esa gente, nada de lo que vemos es propiamente verdadero, sino sólo verosímil, una convención figurativa que empieza por mostrar en dos dimensiones lo que realmente tiene tres y sigue por lo que llamamos perspectiva y simula que unas cosas están delante o detrás de otras, cuando

en realidad todas están en el mismo plano. No hay duda de que las convenciones artísticas exigen un poco de imaginación por nuestra parte, de modo que incluso sintamos frío al ver un paisaje nevado o el olor y el sabor de los limones al verlos pintados en un bodegón. No obstante, a mucha gente le resultan paradójicamente artificiosas, y ahora recuerdo a un estudiante de Bellas Artes al que le parecían además ridículas, teniendo él muy clarito que para sentir frío no había nada mejor que meter la mano en un cubo de hielo; una proposición que encontraba modernísima y yo más bien simplona, porque la verdad es que sólo la gente así de simple podrá encontrar tan complicado el que hablemos de las cosas sin tenerlas delante, o verlas sin poder tocarlas, etc., etc. Algunos, sin embargo, se resisten a ellas, no tanto por simplonería, sino por un afectado prurito de verdad, que lógicamente no sería raro encontrar en personas sospechosas de mentir o engañar a los demás. Como los mediums y en general los ocultistas, y estoy pensando ahora en la fundadora de la moderna teosofía, la Señora Blavatsky, quien después de ridiculizar a los médicos materialistas por procla-



mar que no habían encontrado en sus disecciones la residencia corporal del alma humana, pasaba tranquilamente a decir que un rastro físico de ella era cierta “arenilla dorada” que se encuentra en la glándula pineal. No os podéis imaginar la magnitud de lo que se publicó sobre espiritismo, teosofía y ciencias ocultas entre 1860 y 1920; el esfuerzo titánico que hicieron sus partidarios por demostrar que eran verdad cosas verdaderamente inverosímiles. Por lo visto, no hay gente tan incrédula como los crédulos.

En 1932, un notorio historiador del arte griego antiguo, Waldemar Deonna, publicó un nuevo e interesantísimo libro sobre Hélène Smith, *Del planeta Marte a Tierra Santa*,<sup>71</sup> que Breton sólo menciona de pasada en *El mensaje automático*, aunque estoy seguro de que le llevó a escribir ese ensayo y reivindicar así, a toda prisa, no sé qué incierta propiedad sobre el arte de los mediums, como hizo luego con el de los “brutos” cuando Dubuffet a su vez se le adelantó. En realidad, del libro de Deonna, tan rico en noticias y bibliografía sobre el arte mediúmnico, Breton sólo parece haber aprovechado expresamente esta secuencia fotográfica [fig.] del proceso de ejecución de uno de los cuadros de Hélène, un retrato de *Judas*, pues tenéis que saber que la famosa médium se había puesto a pintar al poco tiempo de cortar con Flournoy, y que además solía hacerlo de esta manera tan rara –por capas o superposiciones– de la que Breton no quiso decir nada, bastándole con mostrarla junto a otro cuadro terminado de la misma autora, si es que ella lo era verdaderamente, y no una simple ejecutora, como ella aseguraba: que se había limitado a sacar un calco de sus visiones.

71. DEONNA, Waldemar: *De la Planète Mars en Terre Sainte*, París: Boccard, 1932.



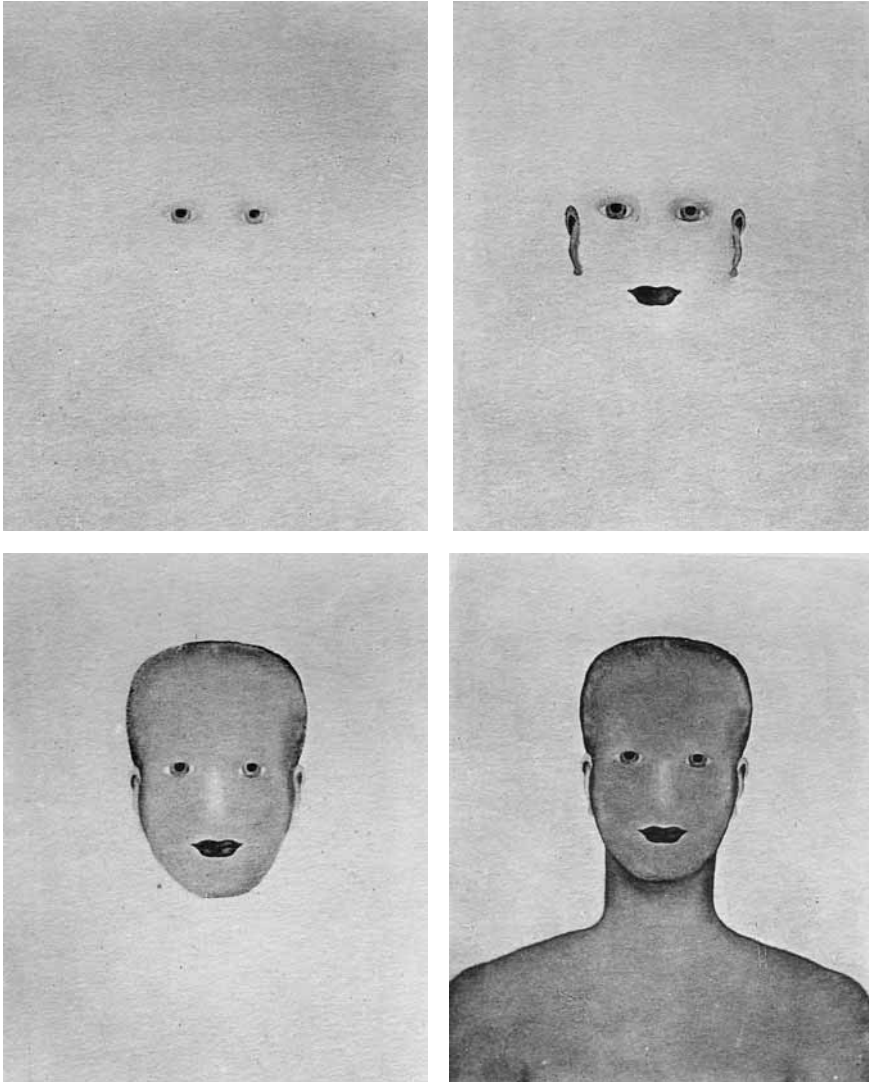
Conocemos una infinidad de detalles acerca de dicho proceso, aunque alguno no muy congruente; sobre todo el que atañe a la naturaleza de lo que Hélène veía en sus trances, que unas veces decía ella que era la cosa misma, la Sagrada Familia por ejemplo, y otras en cambio su representación: ¡el cuadro mismo!, que ella se limitaba a copiar exactamente, empezando por su tamaño y formato, y siguiendo por el tipo de soporte, en lienzo o en madera. Que esa fidelidad al modelo llegará incluso a la forma y materia del marco dice mucho –demasiado– de los escrúpulos con los que en el más allá se tomaban todo esto de los cuadros, habiéndose dado con frecuencia el caso de que Hélène se equivocara en la materia del soporte y que una voz llegada de ese otro mundo la sacara de su error, no sin dejar de exigirle que reservara el soporte equivocado para un nuevo cuadro; de suerte que no sólo resultaban ser allí un poco tiquismiquis, sino también –hay que reconocerlo– rácanos... Pero no vayáis a creer que la cosa acaba; pues aunque ocasionalmente se nos diga que Hélène veía el cuadro compuesto y terminado, a menudo introducía cambios o hacía correcciones, lo que implica, no tanto alguna clase de interacción entre Hélène y sus guías espirituales, los verdaderos creadores de los cuadros, como alguna clase de titubeos por parte de ellos, que en algunos casos equivalían a los *pentimenti* de los pintores vulgares, según se ve en este estado [fig.] del proceso de ejecución del retrato de *Judas*, que Breton curiosamente eliminó de la secuencia.

¿A quién no le dejarían perplejo tantos vaivenes y cambalaches espirituales, y aún más si cabe saber que todos esos conciliábulos artísticos, que unas veces concernían a la composición o a la expresión de los personajes y otras solamente a problemillas técnicas, como alguna grieta en la capa de pintura, tenían lugar en la habitación donde Hélène pintaba, y una vez más por indicación de aquellos guías: el viejo “Léopold” de siempre y su Ángel de la Guarda, en medio de un gran jaleo de luces, vapores y neblinas que la cámara fotográfica podía registrar, e incluso creyeron ver algunos testigos, Hélène aseguraba que el ligero emborronamiento que afecta a estas dos fotos [fig.] de su retrato de *La hija de Jairo* se debía a la atmósfera “*fluidica*” de su estu-

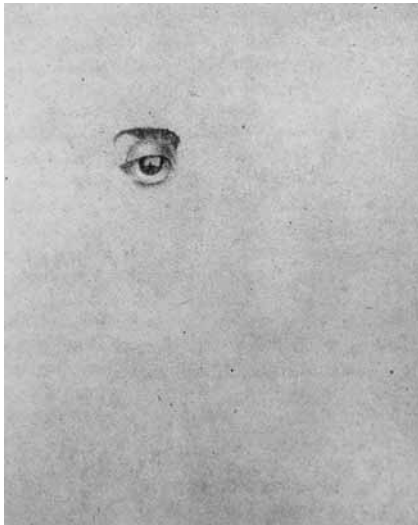


dio, y el caso es que podemos ver jirones de nubes luminosas en algunos de sus cuadros [fig.]. En cuanto a las fotos que Hélène encargó que se fueran tomando de su ejecución, generalmente dividida en sesiones de un cuarto de hora, no tenían como objeto captar esos flujos de energía luminosa, ni siquiera el dichoso proceso creativo, sino dejarnos participar de aquellos conciliábulos, evocar –más que documentar– el divino barullo en que los cuadros iban saliendo adelante, que en una ocasión Hélène describió sintéticamente como si las nubes que llenaban el estudio se entrea-brieran y de pronto apareciera el soporte del cuadro transformado en un vidrio transparente, una especie de vitral...<sup>72</sup> La propia Hélène hizo un largo y atrayente relato de ese proceso, bastante más complicado y en algunos pasos no demasiado comprensible, que sin embargo la cámara fotográfica no era capaz de registrar pormenorizadamente, y eso que sólo del retrato de *Judas* se sacaron 52 fotos distintas, lo que hace escandalosamente insuficiente la serie de seis que se encuadra en el libro de Deonna, una más de las que reprodujo Breton en *El mensaje automático*, donde por otra parte no se aprecian detalles de tanta importancia como la aparición de los ojos de Judas sobre la pared de roca [fig.].

72. *Ibidem*, pp. 314-315.



Deonna pudo comprobar que los ojos de los personajes aparecían efectivamente antes que otras partes de su cuerpo. Primero los ojos [fig.]; luego las orejas y la boca [fig.]; a continuación el resto de la cara [fig.]; y finalmente el cuello y el torso [fig.]. Esta aparición escalonada, que empezaba por esas ventanas del alma que son los ojos, sin duda lo más expresivo y peculiar de nuestra fisonomía, tiene un no sé qué de convincente, pero tal vez porque así suelen manifestarse los fantasmas en las películas y en los tebeos, y me pregunto si también en fenómenos parapsicológicos como aquellas “ca-



ras de Bélmez” que tanto dieron que hablar en España. Abundando en ello, y sin ir muy lejos, aquí tenéis este retrato de Marcel Proust por Georges Bessière [fig.] que *apareció* en el nº 1 de *La Révolution Surréaliste* y del que Giorgio de Chirico contaba enfadadísimo que su dueño decía haberlo visto en un sueño sonambúlico. Bretón tendría que haber recordado este ojo inquisitivo llegado del más allá al ver la secuencia de la aparición de *La hija de Jairo* que os acabo de mostrar, pero ni siquiera se animó a publicarla, como había hecho con la del retrato de *Judas*, y ya os dije que sin comentario alguno.

Tampoco Deonna entendía muy bien el procedimiento de superposición que achacó a causas no demasiado consistentes: la preferencia de Hélène por los paisajes; la necesidad de dejar secar los colores: un escalonamiento en el flujo de figuras que le iban revelando sus guías espirituales... Esto último parece un poco más verosímil; de suerte que no es extraño que en algunos cuadros suyos transcurrieran muchas semanas entre la ejecución del paisaje del fondo y la aparición de las figuras del primer término. Hélène era muy consciente de su insólito método de trabajo, “doble” del que se tomaría un pintor profesional, reconoció, concluyendo misteriosamente que “ello le confiere a la obra entera un poderoso interés”. ¿Qué clase de interés? O incluso: ¿qué clase de poder? En principio yo no descartaría lo que Prinzhorn apuntó sobre las cosas vistas en Marte por Machner y la propia Hélène: que eran sospechosamente antitéticas de las que se ven en la Tierra. También el modo de pintar Hélène lo era respecto al de los profesionales, aunque quizás no tanto respecto al de los niños y algunos otros pintores indoctos. Y a estos, ¿qué clase de interés podría guiarles cuando pintan primero un paisaje y luego unas figuras encima? ¿Qué sacan ellos de que todo lo que van pintando siga ahí debajo sin que nadie pueda verlo? Su modo de trabajar ¿es consecuencia de la ignorancia de las convenciones que a los pintores profesionales les permiten ahorrarse la mitad del trabajo, o se debe en cambio a que a ellos el trabajo del arte no les inhibe, sino que les estimula? Creo escuchar un cierto tono de orgullo en lo que Hélène decía de que su trabajo era el doble, como si los profesionales le hubieran parecido unos vagos empeñados en buscar mil subterfugios para no tener que hacer lo que hay que hacer, que tal vez no consista en otra cosa que precisamente en hacer y seguir

haciendo hasta caer redondo. En este gusto infatigable e insustituible por todo lo que conlleva el puritito hacer nadie me negará que la mayoría de los artistas sin formación van por delante de los artistas que la tienen. Las magras biografías de los artistas “*brutos*” recogen anécdotas sobre lo mucho que les urgía hacer lo que tenían que hacer, y hacerlo además *todo* a conciencia sin importar que *parte de ello* no fuera a quedar a la vista, sino escondido y probablemente como fundamento y sustento de lo que se iba a ver. Es sin duda una clase de magia distinta de la que esconden las convenciones de los profesionales, y quién sabe si en el fondo una magia más poderosa, o por lo menos más resistente y sostenible; pues si os paráis un momento a pensar en ello, ¿dónde podría sostenerse y resistir lo visible sino encima de lo invisible?

Deonna justificó su libro sobre los cuadros de Hélène Smith apelando a la antigua creencia en “la vida de las imágenes” que constituye el fundamento y el sustento de su culto; por doquier y seguramente desde siempre. “Los cuadros pintados por Hélène [...] no son imágenes inertes. Efigies fieles de los personajes sagrados que han posado para ellos, poseen una vida latente, participan mágicamente de la personalidad de sus modelos y pueden cobrar vida...” Y en efecto, dice Deonna más adelante, “se salen de los cuadros, se mueven por casa de Hélène y le dirigen la palabra”.<sup>73</sup> Pero y la buena gente que venía a verla pintar y participaba tímidamente de su arrobamiento, ¿qué es lo que podía ver de todo esto; o qué de aquellos vapores luminosos y del halo que se formaba alrededor de las manos de Hélène cuando los espíritus la llamaban al trabajo? Pues desde luego nada, salvo un modestísimo milagro del que yo mismo fui testigo siendo niño, y que ahora pienso que tal vez inconscientemente forzara mi afición a la pintura: la sensación que tenía yo de que una imagen del Sagrado Corazón de Jesús que había en casa de mis padres me seguía con los ojos cuando me desplazaba de un extremo a otro de la habitación. Y por cierto, ¡qué extraña visión la de Margarita María de Alacoque de un sagrado corazón independiente de su cuerpo! Tiene toda la pinta de haber sido real. Por lo estrambótica digo, y exactamente por lo carnal; pues las visiones de las monjas y los pastorcillos católicos no suelen ser más que un pretexto para echarnos el sermón de siempre, lo que las hace harto improbables. Margarita María de Alacoque tampoco nos ahorró la catequesis, pero no me negaréis que hay algo de tremendo, y creo que de genuinamente alucinado, en el arranque de la segunda revelación que tuvo: “Y el divino corazón se me presentó en un trono de llamas, más brillante que el sol y transparente como el cristal...” Aunque tampoco era una insignificancia lo que en la primera revelación le había dicho a la monja su señor: “Busco una víctima para mi corazón...”

---

73. *Ibidem*, p. 394.



He buscado sin éxito un libro donde se recojan estas visiones sin ánimo de adoc-trinar al lector. En justa correspondencia os diré que tampoco hay muchos libros donde se hable de los estados de conciencia alterada sin caer en la cháchara *new age*. Luego están los que pecan por defecto, como el de Peg Weiss sobre Kandinsky y el cha-manismo siberiano. Por lo general, los historiadores del arte han sido muy reacios a encontrarle su origen y primeros pasos en las alucinaciones. David Lewis-Williams es una notable excepción, aunque hay que reconocer que su especialidad: el arte de los bosqui-manos y el de los cazadores del último período glaciario, está más cerca de la antropología que de la historia del arte, poco dada a pensar que el objeto de su estudio sea otra cosa que *las ideas de los artistas*; que ese objeto puedan ser “las sensaciones de estar físicamente en el mundo”, que son al fin y al cabo, y pese a quien le pese, las sensaciones que derivan de la ingestión de ciertas drogas que habría que empezar a llamar hipere-stésicas y no psicotrópicas, ni muchísimo menos enteogénicas. Confío en que haya quedado claro esta tarde; pero por si acaso, os diré que mi intención no era otra que recomendaros, ferviente y humildemente, un uso profano de cualquiera de ellas.

Mucha suerte, y buenas noches.



Anónimo. *El médium James Gardner produciendo fenómenos de materialización*, 1965  
Gelatina de plata, Society for Psychical Research, Londres