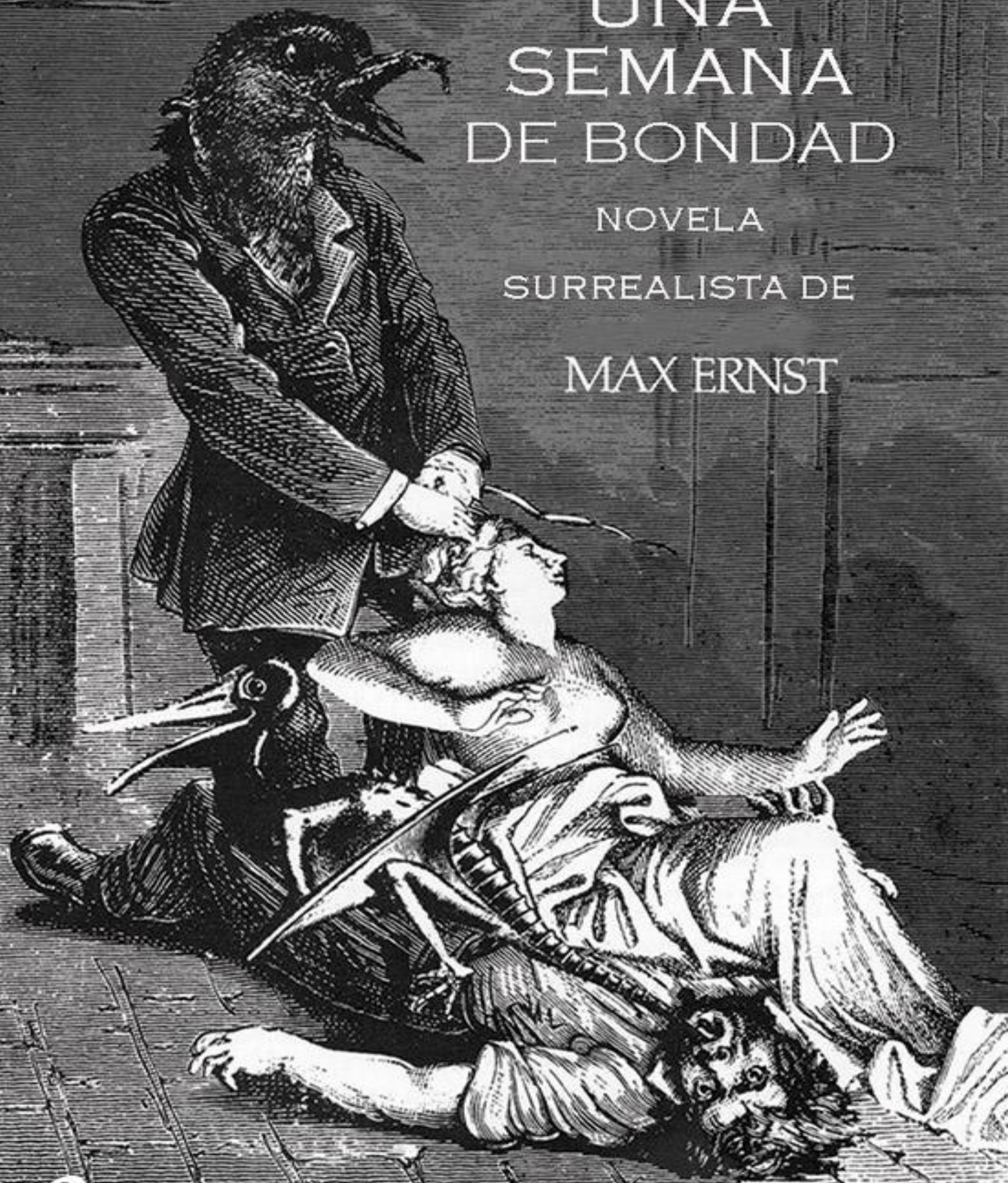


UNA
SEMANA
DE BONDAD

NOVELA
SURREALISTA DE
MAX ERNST



Max Ernst, a quien G. C. Argan llama «el más surrealista de los surrealistas», es sin lugar a dudas, por la perseverancia y dominio con que se dedicó al *collage*, al auténtico maestro de este procedimiento y *Una semana de bondad o Los siete elementos capitales* puede considerarse como su obra culminante dentro de este género.

Nacido en Brühl (Alemania), en 1891, inició estudios de filosofía, psiquiatría e historia del arte que pronto abandonó para dedicarse, como autodidacta, a la pintura. En 1914 conoce a Jean Arp y en 1919 funda con Baargeld el movimiento Dada de Colonia. Este mismo año realizará sus primeros *collages*. En 1922 se traslada a París y entra rápidamente en el círculo de amigos formado en torno a Breton, Eluard, Aragon, etc.

Junto a ellos participa, pocos años después, en la eclosión del surrealismo. Hasta su fallecimiento en 1976, Max Ernst será uno de los grandes protagonistas del movimiento surrealista y es por tanto una figura clave de las vanguardias artísticas del siglo xx.

Una semana de bondad fue creada durante un viaje a Italia en 1933. Si recordamos los acontecimientos ocurridos aquel año en la patria de Ernst, la llegada al poder de los nazis, entenderemos más fácilmente la atmósfera de angustia y terror que recorre la obra. Utilizando sobre todo imágenes de las novelas folletinescas de finales del siglo xix, Max Ernst consigue —gracias a una ambigua y sutil atmósfera, mezcla de onirismo, humor, crueldad y erotismo— una novela sin palabras de extraordinaria unidad narrativa.

Publicada originalmente en edición única inferior a 1000 ejemplares, esta obra se ha convertido con el paso del tiempo en pieza codiciada por bibliotecas y coleccionistas. La presente edición, aunque algo reducida en tamaño, ofrece la reproducción íntegra de

las ilustraciones y de los epígrafes introductorios a cada sección que aparecen en su versión original francesa y en traducción castellana.



Max Ernst

Una semana de bondad o Los siete elementos capitales

ePub r1.0
Titivillus 15.08.2019

Título original: *Une Semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*
Max Ernst, 1934

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



Nota del editor a la presente edición

Fueron los cubistas quienes, en torno a 1911, empezaron a pegar trozos de papel (*papiers collés*) en sus dibujos. Aunque existen precedentes que se remontan al siglo XII en el Japón, como explica Herta Wescher en su documentada *Historia del Collage*^[1], es mérito de Picasso y Breque, principalmente, el haber elevado a categoría artística este procedimiento técnico.

El *collage* se convierte a partir de aquel momento en una forma de expresión a la que una y otra vez recurren los artistas del siglo XX, hasta el punto que la historia del *collage* coincide paso a paso — como sostiene Herta Wescher— con la historia del arte de nuestro siglo.

El nombre de *collage* alude directamente al elemento que se utiliza para pegar, la cola. Pero *ce n'est pas la colle qui fait le collage* como acertadamente diría Max Ernst en una célebre máxima, aludiendo a la sutil complejidad e infinidad de interpretaciones a que su presta tal procedimiento.

En efecto, si los cubistas lo utilizaron sobre todo como ilusión óptica, o como contrapunto a un entorno pintado, los dadaístas, con la mezcla de las más variadas tipografías ponen su énfasis en el caos, o en su valor de denuncia política y social con los fotomontajes. Nada tienen pues que ver unos con otros.

Para los surrealistas, ninguna técnica podía resultar más adecuada a sus principios: libre asociación de imágenes, onirismo, componente lúdico, automatismo, etc. No es de extrañar pues que el *collage* alcance con ellos su punto culminante y Max Ernst, el más

surrealista de los surrealistas como dijo G.C, Argan^[2], es sin lugar a dudas, por la perseverancia y dominio con que se dedicó a este procedimiento, el auténtico maestro del *collage*.

Max Ernst nació en Brühl, cerca de Colonia, en 1891. Iniciará estudios de filosofía, psiquiatría e historia del arte que abandonará en 1910 para dedicarse, como autodidacta, a la pintura. En 1914 conoce a Jean Arp, amistad que durará hasta el fallecimiento de este último. Participa en la primera guerra mundial hasta 1918. En 1919, funda con Baargeld el movimiento Dada de Colodra. Este mismo año realizará sus primeros *collages*. En 1922 se traslada a París, entra rápidamente en el círculo de amigos formado por Eluard, Breton, Péret, Aragon, etc. y vivirá, junto a ellos, el surgimiento del surrealismo, pocos años después. Hasta su fallecimiento en 1976, Max Ernst será uno de los grandes protagonistas del surrealismo y es por tanto figura clave de las vanguardias artísticas de nuestro siglo.

Apenas llegado a París, en 1922, con la colaboración del poeta Paul Eluard, Max Ernst realiza sus dos primeros libros-*collage*: *Répétitions* y *Les Malheurs des immortels*. En ellos todavía se ayuda algunas veces con el dibujo, para completar sus imágenes. A estos seguirá, en 1929, *La Femme 100 têtes*, obra en la que a diferencia de sus *collages* anteriores, formados por yuxtaposición de elementos recortados por separado, cubre todo el *collage* con una sola imagen completa —generalmente ilustraciones de novelas folletinescas de finales del siglo XIX— sobre la cual situará elementos, a veces mínimos, provenientes de otras láminas. A este libro-*collage* seguirá, justo un año después, el *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, para alcanzar su punto culminante con *Une semaine de bonté* (Una semana de bondad), en 1934.

A diferencia de las dos anteriores, en *Una semana* los *collages* no llevan epígrafe alguno y están impresos en el anverso y reverso de cada página, de forma que el lector tiene siempre dos imágenes ante su mirada. *Una semana* fue creada en el curso de unas pocas semanas, durante un viaje a Italia, en 1933. Hay que recordar los

acontecimientos ocurridos aquel año en la patria del artista: la llegada al poder de los nazis y la condena por parte de estos de las obras de los principales artistas de vanguardia, entre ellos del propio Max Ernst. Con este fondo sombrío se entenderá más fácilmente la atmósfera de catástrofe y terror que recorre la obra.

Una semana fue publicada en cinco fascículos —también en esto se parangonaba a la literatura popular por entregas— por las Editions Jeanne Bucher de París, durante 1934, en una tirada de sólo 828 ejemplares. En un principio se había pensado dedicar un fascículo a cada día de la semana. Se iniciaba la publicación con el fascículo correspondiente al domingo y posiblemente por razones económicas el editor agrupó los días jueves, viernes y sábado en un solo —quinto— y último cuaderno. El mismo título del libro, *Una semana de bondad* o *Los siete elementos capitales*, denota ya una inicial y provocativa contradicción muy característica de la actitud surrealista: las imágenes respiran horror y crueldad en lugar de bondad. También el ambiguo juego conceptual de la segunda parte del título es representativo de la misma actitud. Los consabidos siete pecados capitales se transforman en siete *elementos* capitales, dos de estos elementos, agua y fuego, corresponden a los tradicionales de la filosofía natural antigua, los otros cinco surgen de la libre imaginación ernstiana: el fango, la sangre, la vista, y por último el elemento desconocido.

El material iconográfico utilizada por el artista en este libro se basa principalmente, como ya hemos dicho, en ilustraciones de las numerosas novelas populares que circulaban en Francia a finales del siglo pasado. La temática dominante en este género subcultural eran los amores desenfrenados y su habitual desenlace el crimen pasional que a su vez traía como lógica consecuencia el encarcelamiento y la guillotina. El historiador de arte Werner Spies, a quien se deben sin duda los estudios más exhaustivos realizados hasta hoy sobre Max Ernst, ha identificado numerosos documentos utilizados como imagen-base de los *collages* de *Una semana*. Entre otras, once imágenes que provienen de La novela *Mémoires de*

Monsieur Claude, cinco, de *Les Damnés de París*, obra de Jules Mary (J. Rouff, éditeur. París 1833) y ocho ilustraciones de Gustave Doré. Es sabido, también, que Max Ernst, en su viaje a Italia en 1933, a su paso por Milán, compró un libro con ilustraciones de Doré. Con éste y con los documentos que debió llevar en su equipaje realizó en casa de unos amigos italianos los originales de los *collages*. Hay que notar que todas las imágenes-base utilizadas en *Una semana*, eran originalmente grabados sobre madera que se convirtieron en grabados tipográficos pluma para su impresión en el libro.

Como observa Werner Spies^[3] —a quien seguiremos en la descripción de los diferentes capítulos— de todos los libros *collage* de Max Ernst *Una semana* es sin duda el que ofrece una mayor unidad narrativa, gracias al intenso dramatismo que recorre toda la obra. Dentro de dicha unidad los capítulos aparecen, como veremos más adelante, perfectamente diferenciados gracias a diversos elementos iconográficos. Para Spies esta novela sin palabras constituye un teatro de la crueldad parangonable al de Antonin Artaud, autor, por otra parte, reverenciado por los surrealistas

A cada día de la semana corresponde, no sólo un «elemento» determinado, sino también un «ejemplo» concreto. Los capítulos así formados van además precedidos por breves textos, debidos en gran parte a amigos del propio Max Ernst, pertenecientes al grupo surrealista (Arp, Eluard, Tzara, Breton) y en un caso, a Jarry, autor del *Ubu Roi*, escritor anterior en el tiempo a los surrealistas y revalorizado precisamente por estos.

El libro se inicia con el domingo, al que corresponde el elemento fango y el ejemplo del león de Belfort. Este nombre corresponde a un monumento patriótico, erigido en el este de Francia, después de la guerra franco-prusiana. La estatua se debe a Frédéric-Auguste Bartholdi, autor también de la célebre «estatua de la Libertad» americana. En casi todas las ilustraciones de este capítulo aparece un león o la figura de un personaje con cabeza de león,

El lunes, elemento y ejemplo coinciden: el agua. En efecto, todas sus escenas, ya sean exteriores o interiores, aparecen literalmente inundadas y los personajes, exangües, es de suponer que ahogados, abundan por doquier.

Al martes corresponde como elemento el fuego y como ejemplo *La Cour du Dragón* (El patio del dragón). Alusión directa a la galería parisina, hoy desaparecida y contigua a la calle del mismo nombre, que aparece en alguna de sus láminas. Pero la mayoría de escenas de este capítulo se desarrollan en sobreddecorados interiores, característicos de la burguesía decimonónica. Por todos ellos circulan, entre cortinajes y tapiados, con extraña naturalidad, profusión de serpientes y dragones.

Al miércoles se atribuye la sangre, como elemento, y Edipo como ejemplo. Werner Spies recuerda con acierto cómo el personaje de Edipo y el parricidio fascinaban a los surrealistas y cómo estos incluso dedicaron un libro (y Ernst además una importante obra) a Violette Nozières, protagonista en aquellos años, de un famoso parricidio. El texto de Eluard que precede este capítulo, referido a *Maman*, también enlaza con la leyenda de Edipo. Desde el punto de vista de la iconografía cabe destacar en este capítulo la constante presencia, casi siempre en lucha con una figura femenina, del hombre pájaro, imagen de especial importancia en toda la obra ernstiana.

El elemento del jueves es el negro y le corresponde un doble ejemplo: la risa del gallo y la isla de Pascua. Spies ve en el primero una relación con el *roman noir*. Un gallo, o un personaje con cabeza de gallo, aparece en casi todas las ilustraciones. En el segundo ejemplo, la isla de Pascua, la referencia al título es clara por la presencia en sus imágenes de un personaje con máscara que corresponde a las famosas esculturas gigantescas de aquella isla del Pacífico.

El elemento la vista pertenece al viernes y su ejemplo es el interior de la vista. Este capítulo se compone de tres poemas-visibles, como los titula Max Ernst, hoy diríamos tal vez poesías

visuales, y resulta posiblemente la parte más hermética, por lo menos desde el punto de vista narrativo o argumental, de todo el libro. Los primeros *collages* de este capítulo difieren de todos los demás. Se trata de recortes de anatomía y recuerdan *collages* anteriores del propio Ernst.

El libro finaliza, con un corto capítulo, con figuras femeninas invitando o cayendo en el vacío que corresponden al sábado, elemento desconocido y ejemplo *La Clé des Chants* (La clave de los cantos).

En sus escritos, Max Ernst se ha referido repetidamente al *collage*. Los fragmentos que citamos a continuación^[4] pertenecen sin duda a su texto más importante sobre el tema que fue publicado en la revista *Le Surréalisme au service de la révolution* el 15 de mayo de 1933. Esta fecha resulta de especial importancia para el caso que nos ocupa, pues cabe suponer que dista muy pocas semanas de la creación de *Una semana*.

Como no resulta apropiado ningún conducto mental consciente (de razón, de gusto, de voluntad) en el devenir de una obra que merezca el calificativo de surrealista absoluta, la parte activa de aquel al que hasta hoy llamaban «el autor» de la obra queda súbitamente reducida al extremo. Cuando asiste, indiferente o apasionado, al nacimiento de la obra y observa las fases de su desarrollo lo hace en calidad de espectador. De igual manera que la función del poeta consiste en escribir bajo el dictado de lo que se piensa (se articula) en él, también la función del pintor consiste en ceñir y proyectar *lo que se ve en él*. [...]

Las investigaciones sobre el mecanismo de la inspiración, proseguidas con fervor por los surrealistas, les han llevado a descubrir ciertos *procedimientos* de esencia poética, capaces de substraer al imperio de las facultades denominadas conscientes la elaboración de la obra plástica. Tales medios (de hechizo de la razón, del gusto y de la voluntad consciente) han conseguido que la definición del surrealismo se aplique con todo rigor al dibujo, a

la pintura y hasta, en cierta medida, a la fotografía: dichos procedimientos, algunos ya empleados, particularmente el *collage*, antes de la llegada del surrealismo, aunque sistematizados y modificados por éste, han permitido que ciertas personas fijen sobre papel o tela la pasmosa fotografía de su pensamiento y sus deseos.

Llamado a caracterizar aquí el procedimiento que primero apareció sorprendiéndonos y poniéndonos sobre la pista de otros más, me tienta considerarlo como la explotación del *encuentro fortuito de dos realidades distantes en un plano no adecuado* (dicho sea por parafrasear y generalizar la célebre frase de Lautréamont: *Más hermoso que el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección*) o por usar una expresión más breve, la cultura de los efectos de un *sistemático extrañamiento* según la tesis de André Breton: *La sobrerrealidad será además función de nuestra voluntad de total extrañamiento de todo (y quede claro que podemos llegar incluso o extrañar una mano aislándola de un brazo y que dicha mano sale ganando entonces como mano, aparte de que al hablar de extrañamiento, no nos referimos únicamente a la posibilidad de actuar en el espacio)*. (Aviso el lector para *La Femme 100 Têtes*). La técnica más corriente de este procedimiento le ha valido la usual designación de *collage*.

Este procedimiento sucesivamente utilizado, modificado y sistematizado por casi todos los surrealistas, tanto pintores como poetas, les ha llevado, desde que lo descubrieran, a ir de sorpresa en sorpresa. Entre las mejores consecuencias obtenidas, conviene mencionar la creación de lo que llamaron *objetos surrealistas*.

Una realidad ya hecha, cuya ingenua finalidad parece establecida para siempre (un paraguas), que de pronto se enfrenta con otra realidad muy distante y no menos absurda (una máquina de coser) en un lugar donde ambas deben sentirse

extrañas (en una mesa de disección), escapará por tal causa a su ingenua finalidad y a su identidad; pasará de su absoluto falso, mediante el rodeo de un relativo, a un absoluto nuevo, verdadero y poético: paraguas y máquinas de coser harán al amor. Este ejemplo tan sencillo parece desvelar el mecanismo del procedimiento. La transmutación completa, seguida de un acto puro como el del amor, habrá de producirse a la fuerza cada vez que haya condiciones favorables por obra de unos hechos determinados; *acoplamiento de dos realidades en apariencia inacoplables a un nivel que en apariencia no les conviene*. Hablando del procedimiento del *collage* en 1921, Breton nos dice: «Pero la maravillosa facultad, sin abandonar nuestro campo experimental, de alcanzar dos realidades distantes y, mediante su aproximación, de lograr una chispa; de proporcionar a nuestros sentidos unas figuras abstractas llamadas a tener la misma intensidad y el mismo relieve que las demás; y, renunciando a cualquier sistema referencial, de extrañarnos en nuestro propio recuerdo, esto es lo que provisionalmente le retiene» (Introducción a la exposición Max Ernst, mayo de 1921). Y añade entonces estas proféticas palabras: «Quien sabe si, de este modo, no nos preparamos para escapar algún día al principio de identidad».

El lector descubrirá un mecanismo análogo al del *collage* en esta grandiosa imagen que alimenta el proyecto de un *objeto surrealista* propuesto por Dalí: «Grandes automóviles, de un tamaño tres veces superior al normal, reproducidos (con gran lujo de detalles que supere el de las copias más exactas) en yeso u ónice, para encerrarlos luego, envueltos por prendas íntimas de mujer, dentro de sepulcros, cuyo emplazamiento sólo podrá reconocerse por la presencia de un pequeño reloj de paja» (*Le Surréalisme A.S.D.L.R. n.º 3*) [...]

Sucedió una vez, cuando nos apasionaban en particular los experimentos y los primeros hallazgos a nivel de *collage*, que, tras descubrir por azar o como por azar las páginas (por ejemplo) de un catálogo que reproducían objetos para la demostración

anat6mica o f6sica, encontramos reunidos elementos de figuraci6n tan distantes que el mismo absurdo de aquel acopio provoc6 en nosotros la alucinante sucesi6n de im6genes contradictorias, que se sobrepon6an unas a otras con la persistencia y la rapidez propias de los recuerdos amorosos. Estas im6genes suger6an incluso un nuevo plano, por sus encuentros en un 6mbito desconocido totalmente nuevo (el plano de no conveniencia). Bastaba entonces con a6adir, pintando o dibujando, y para ello limit6ndose a reproducir d6cilmente *lo que se ve en nosotros*, un color, un garabato, un paisaje ajeno a la representaci6n de objetos, el desierto, el cielo, un corte geol6gico, un suelo, una simple l6nea recta que significara el horizonte, para obtener una imagen fiel y fija de nuestra alucinaci6n y transformar en un drama que delataba nuestros m6s secretos deseos, lo que antes no era m6s que una trivial p6gina publicitaria. Otro ejemplo: un adorno «segundo imperio'» hallado en un libro dedicado a la ense6anza del dibujo denot6, present6ndose a nosotros, una gran propensi6n a transformarse en quimera, mezcla de p6jaro, pulpo, hombre y mujer.

MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

PREMIER CAHIER

DIMANCHE

ÉLÉMENT :

L A B O U E

EXEMPLE :

LE LION DE BELFORT

• L'hermine est un animal très sale.
Elle est en soi-même un drap de lit précieux,
mais comme elle n'en a pas de paire de
rechange, elle fait la lessive avec sa langue. »

Alfred JARRY (*L'amour absolu*).



MAX ERNST

Una semana de bondad

o

Los siete elementos capitales

Primer fascículo

Domingo

Elemento:

El fango

Ejemplo:

El león de Belfort

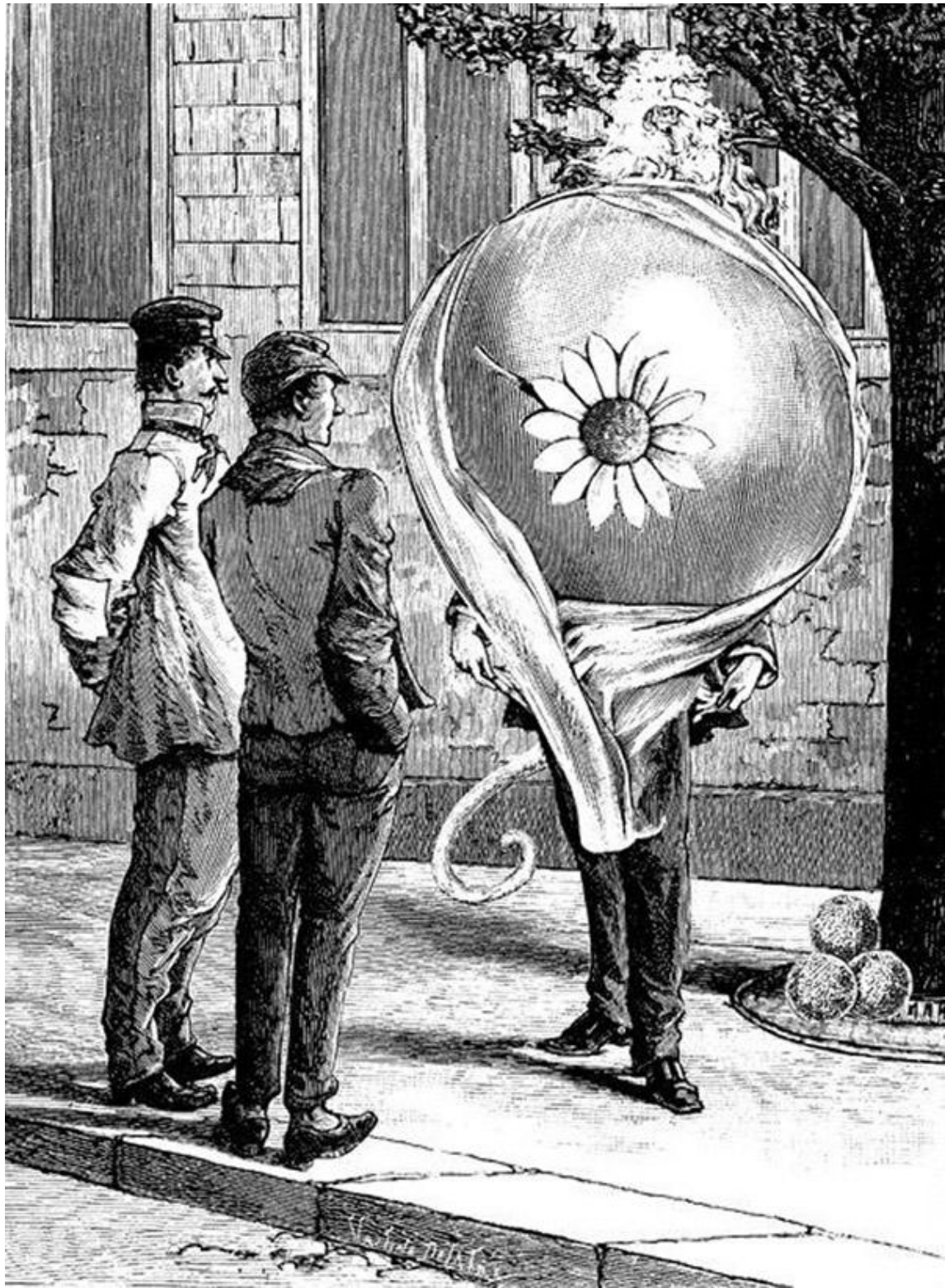
«El armiño es un animal muy sucio. Es en sí una preciosa sábana, pero como no tiene par de recambio, hace la colada con su lengua».

Alfred JARRY (L'Amour absolu)

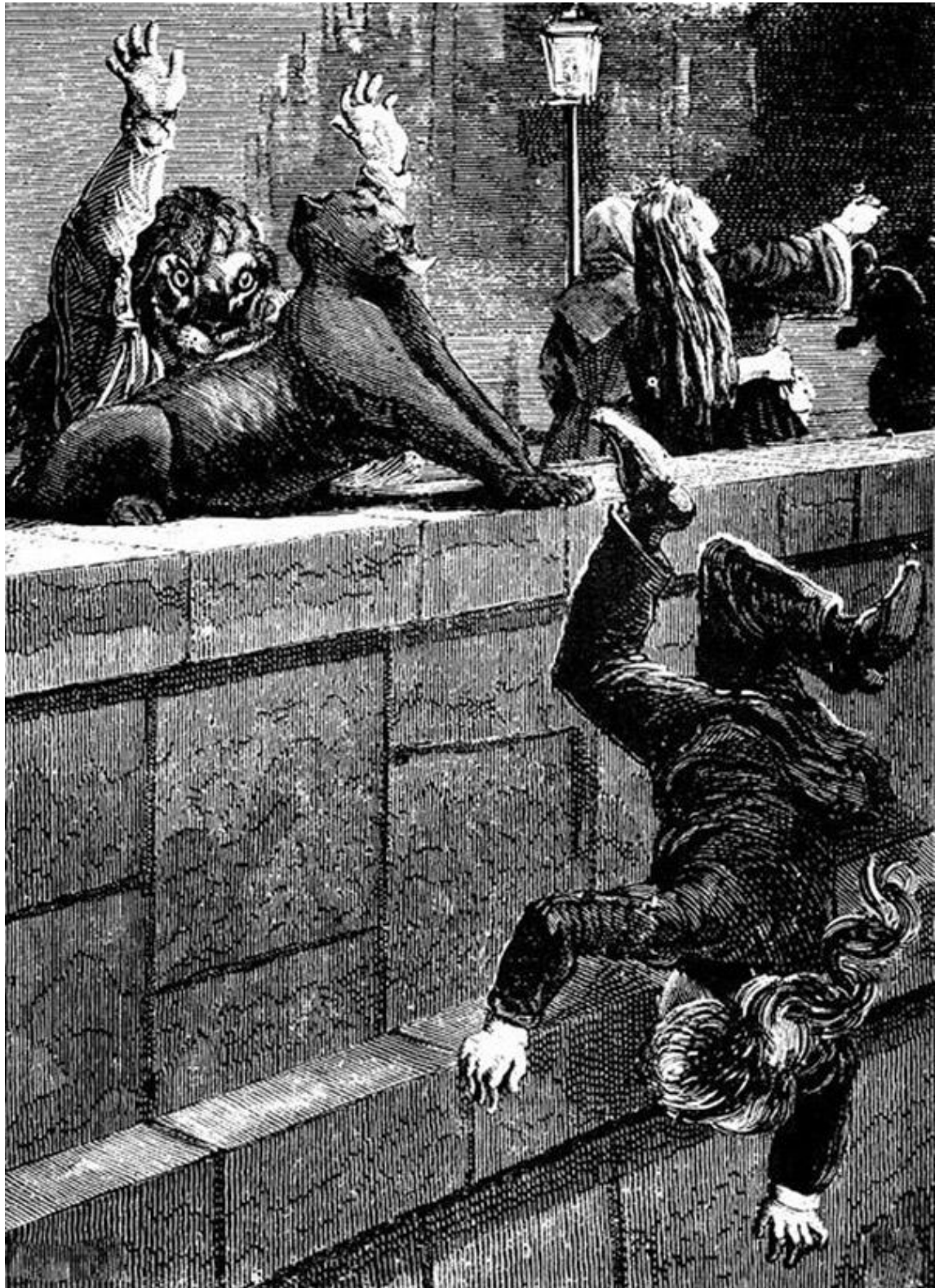




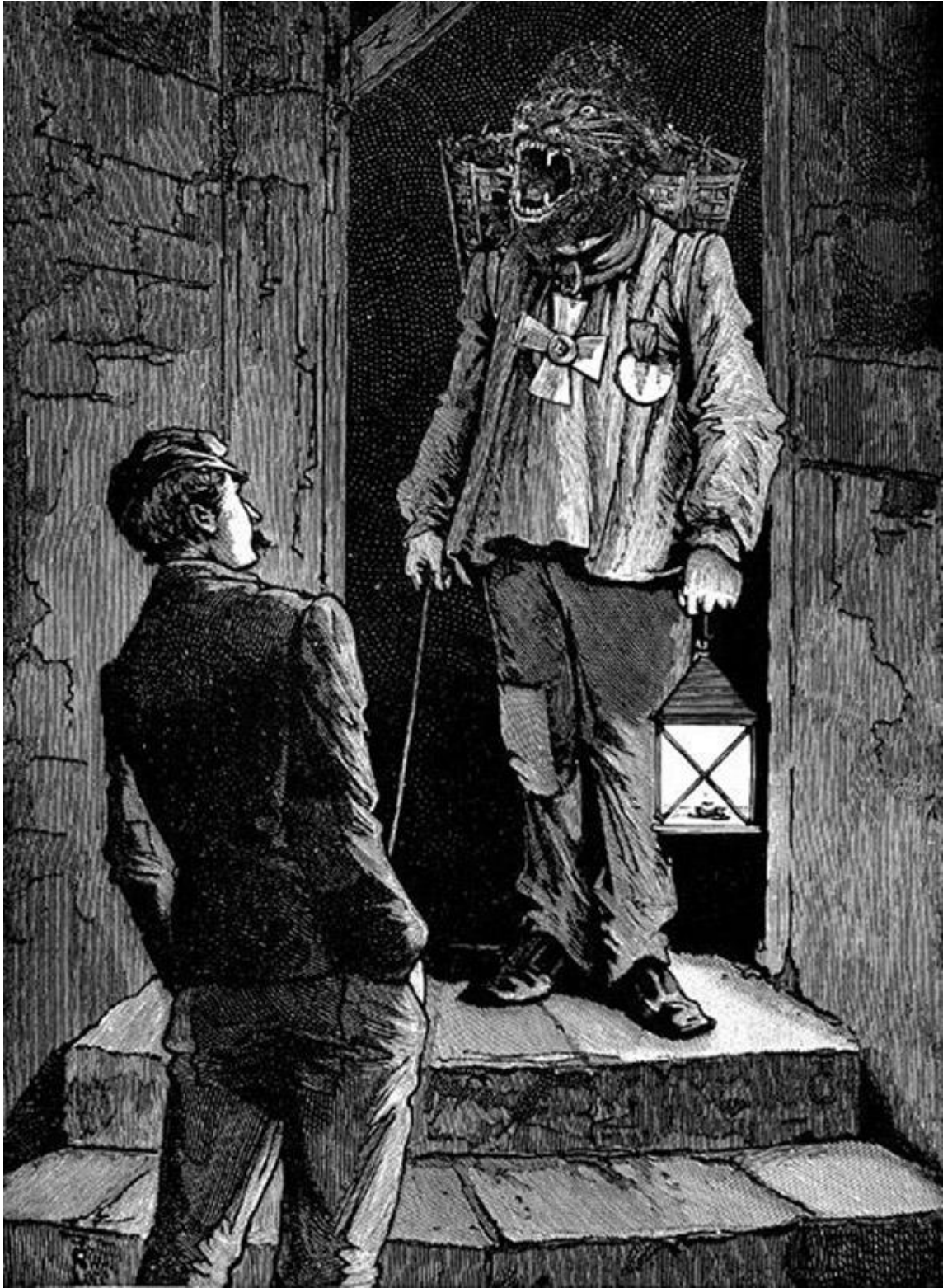






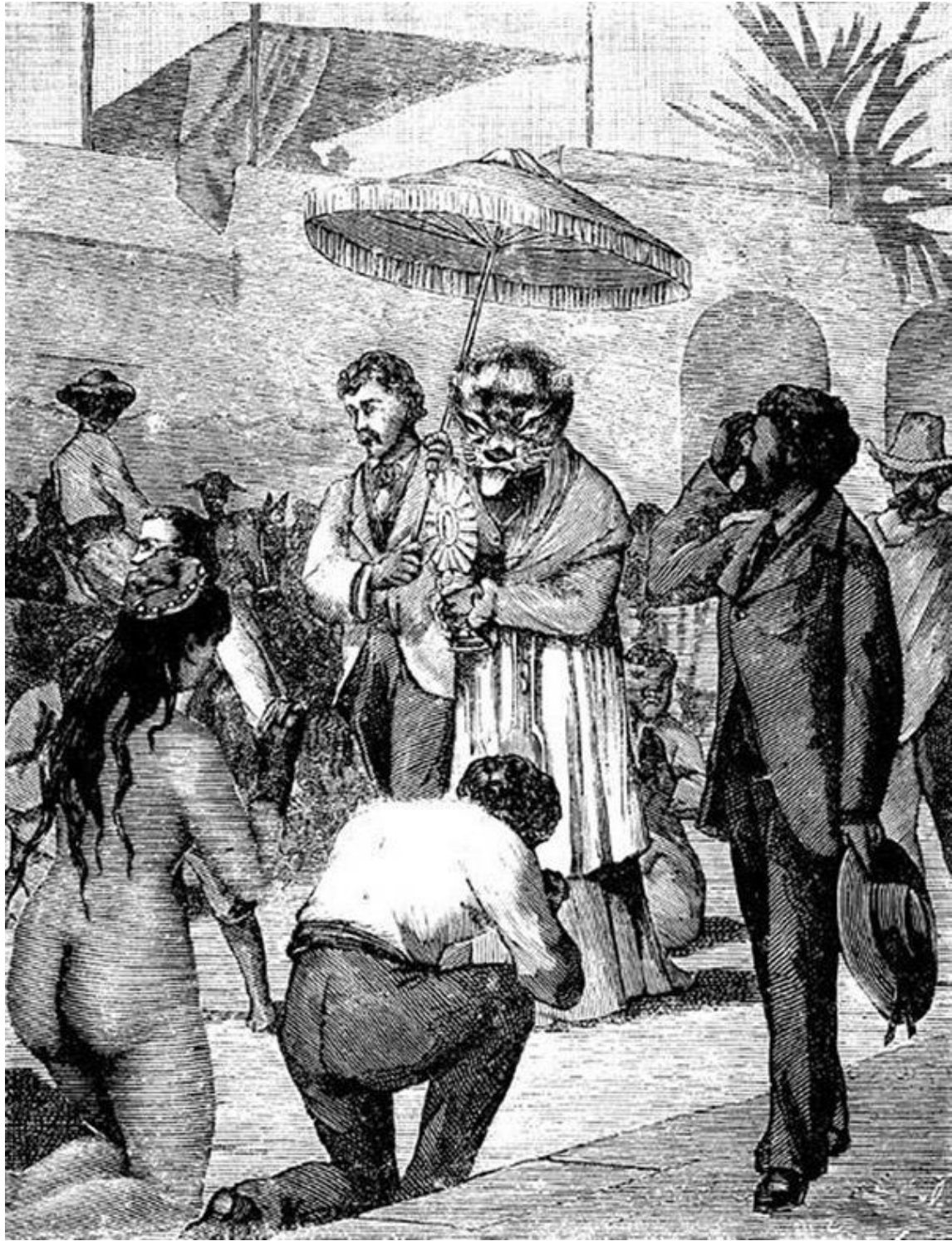










































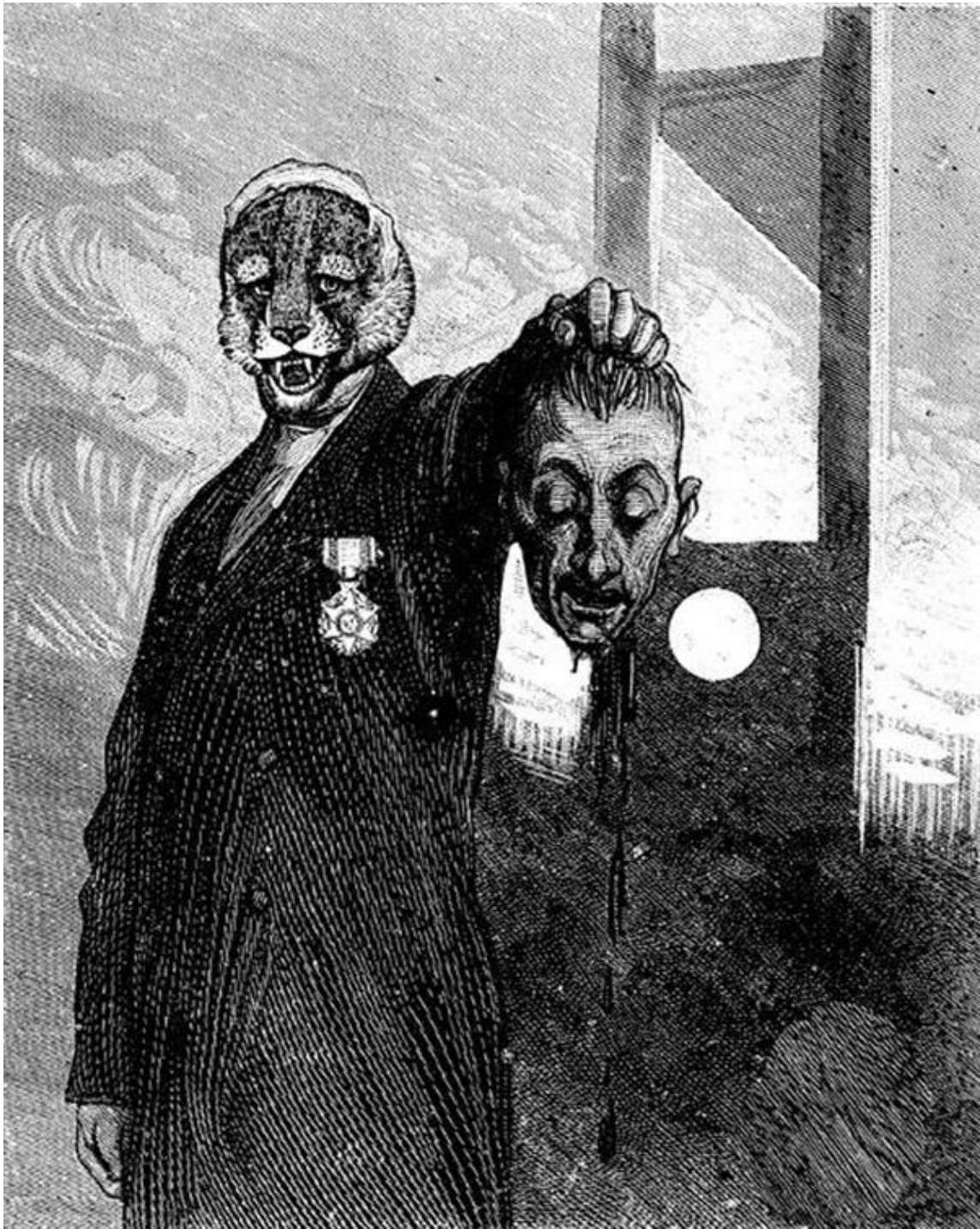




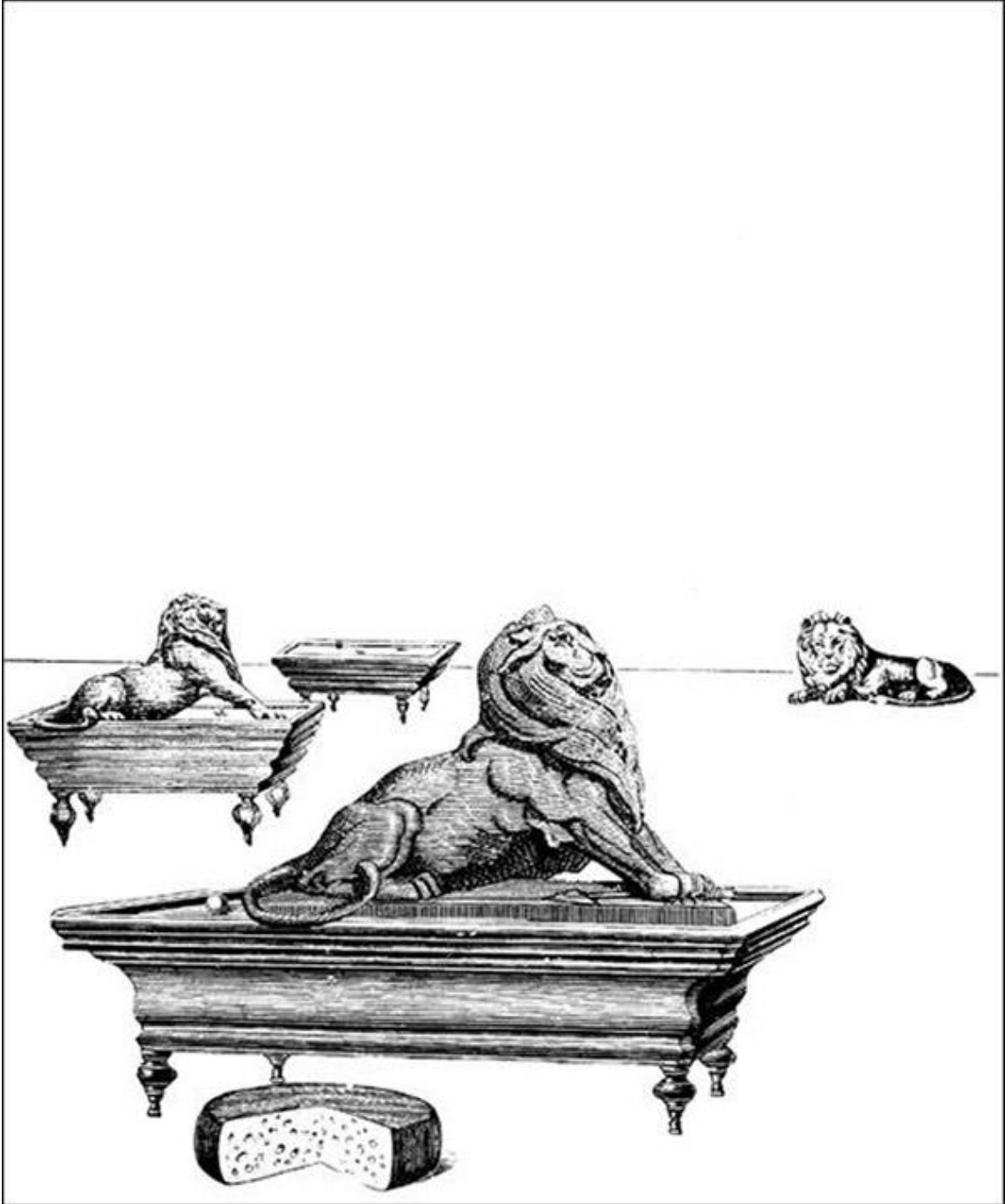


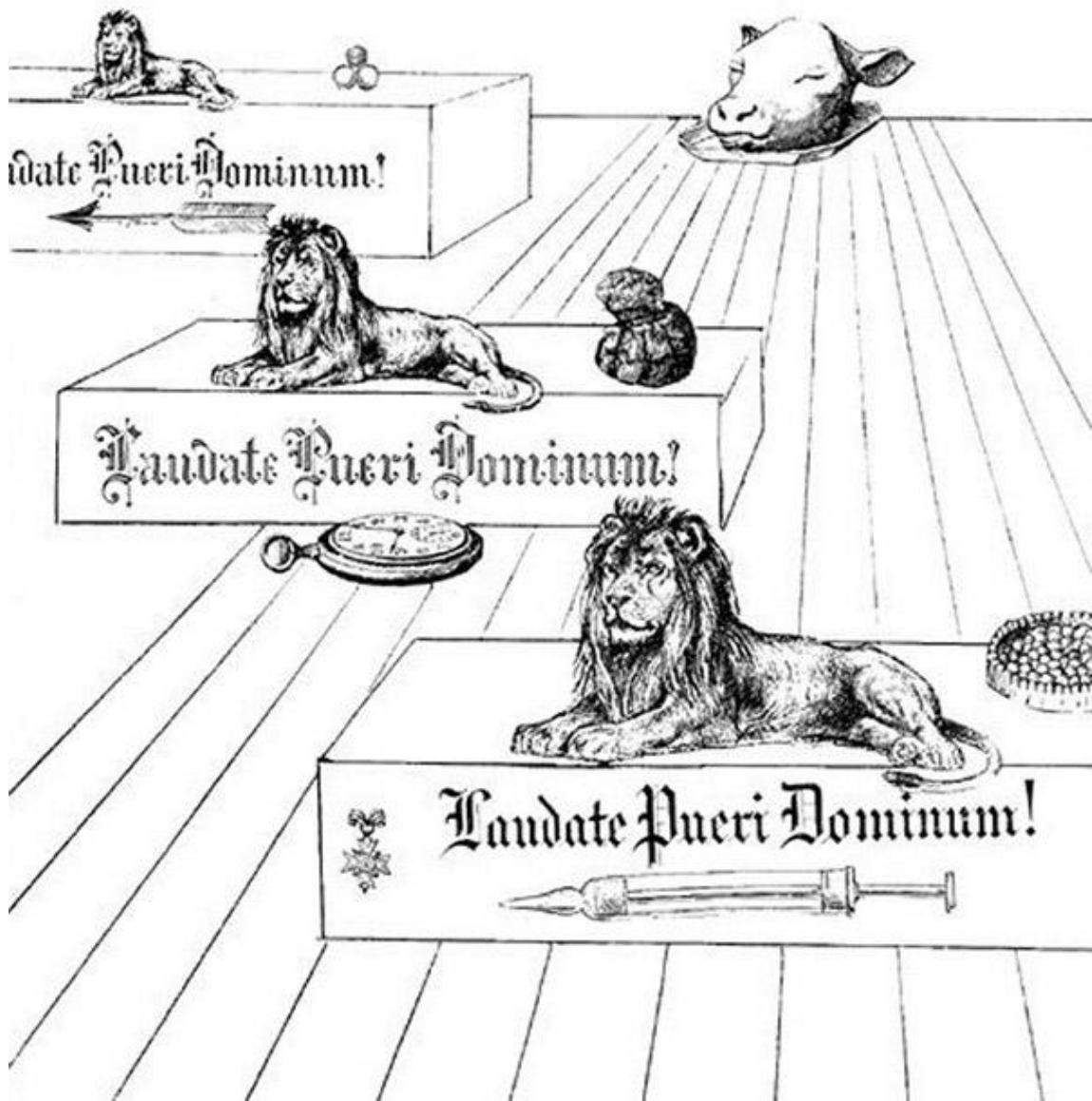












MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

DEUXIÈME CAHIER

LUNDI

ÉLÉMENT :

L'EAU

EXEMPLE :

L'EAU

D. — Que voyez-vous ?

R. — De l'eau.

D. — De quelle couleur est cette eau ?

R. — De l'eau, »

Benjamin PÉRET éditeur.



MAX ERNST

Una semana de bondad
o
Los siete elementos capitales

Segundo fascículo

Lunes

Elemento:

El agua

Ejemplo:

El agua

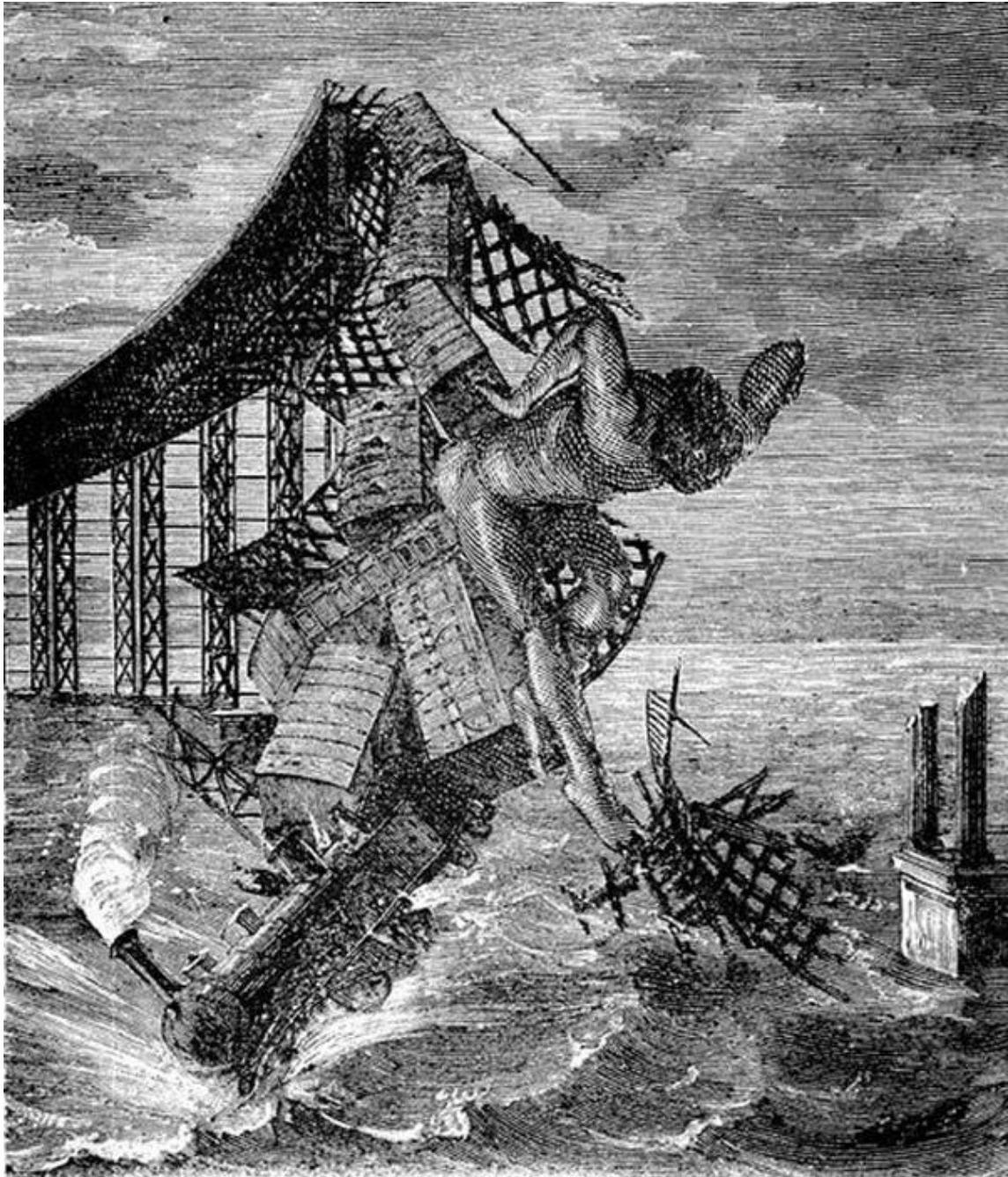
D.—¿Qué ves?

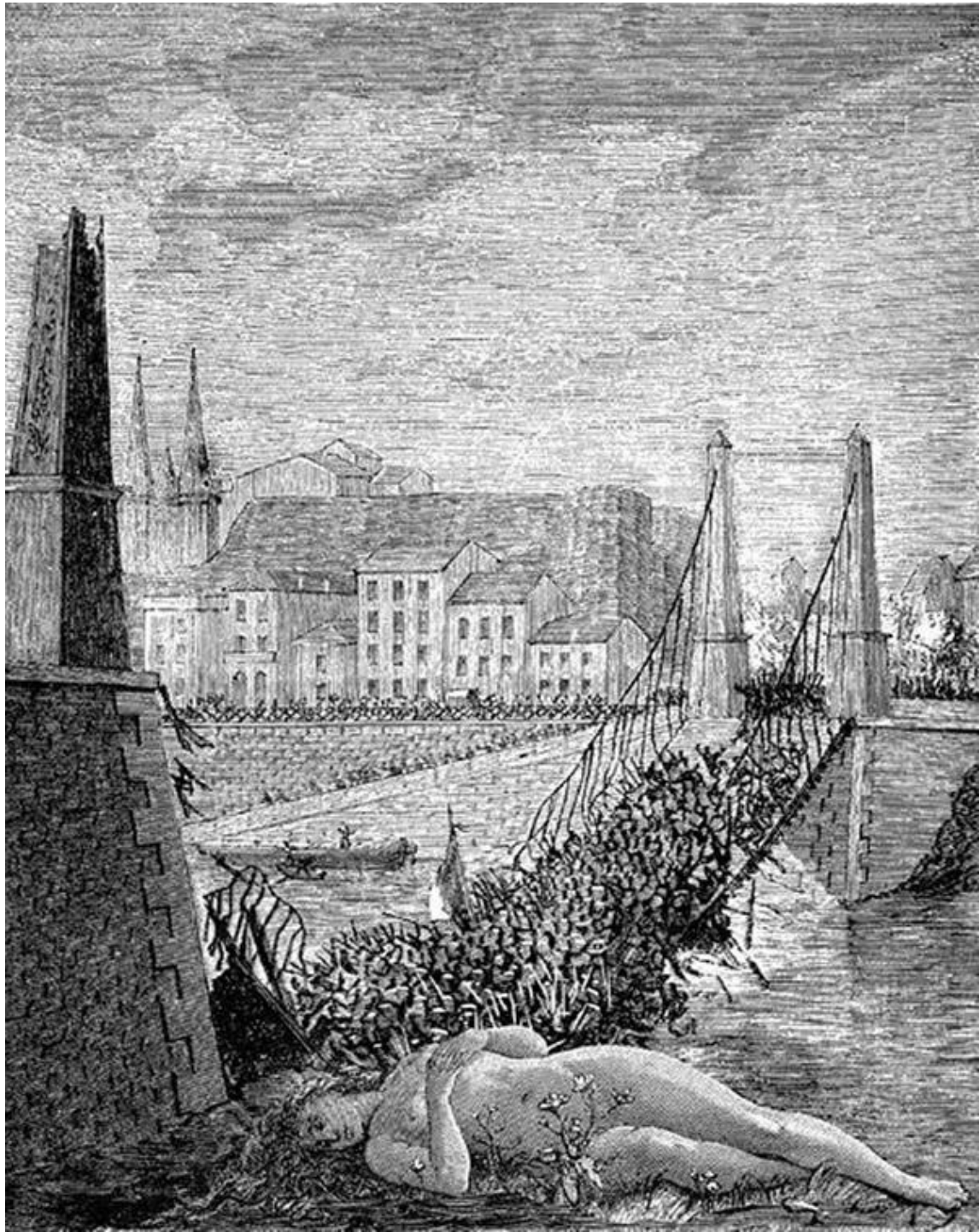
R.— Agua.

D.— ¿De qué color es ese agua?

R.— De agua.

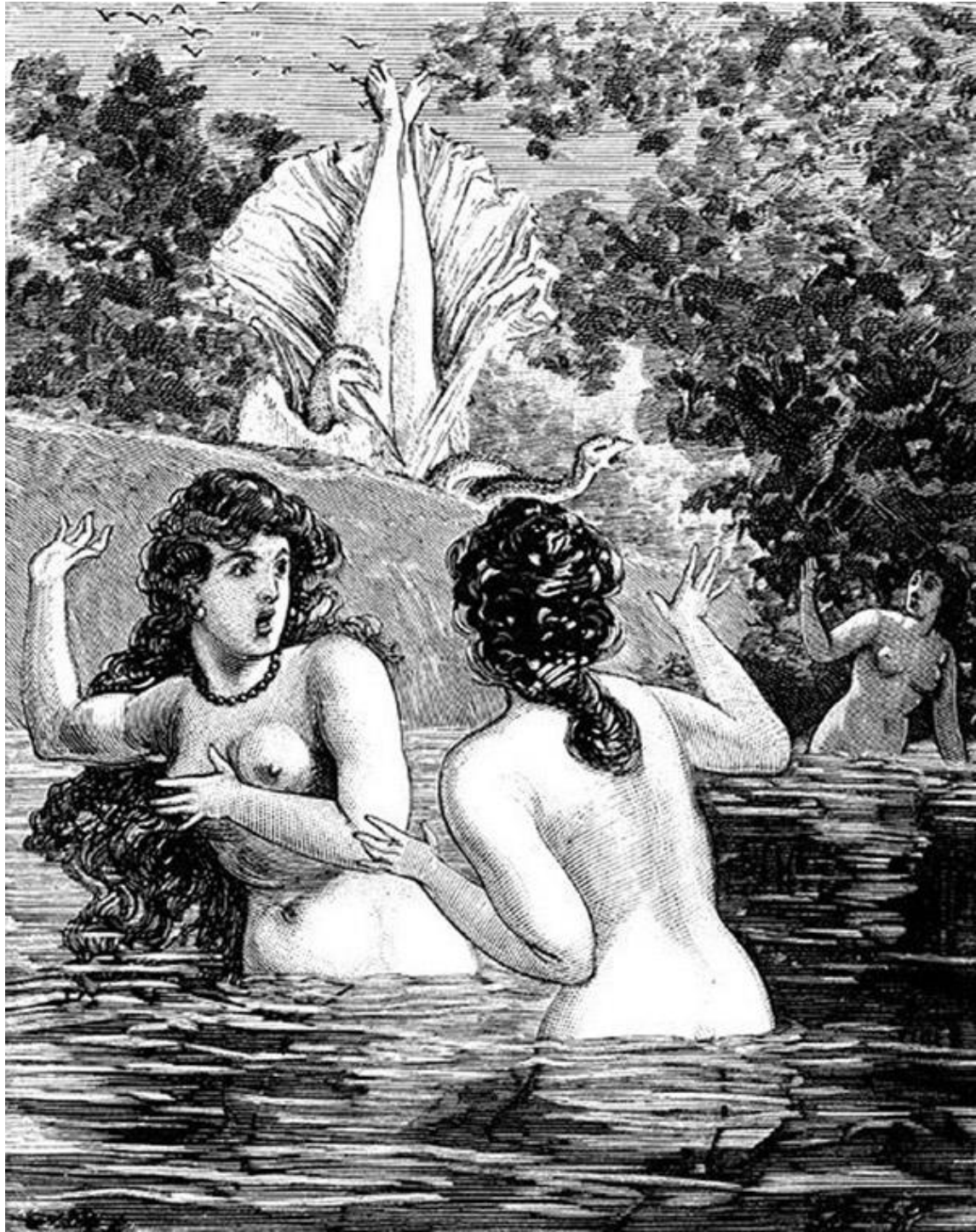
Benjamin PÉRET

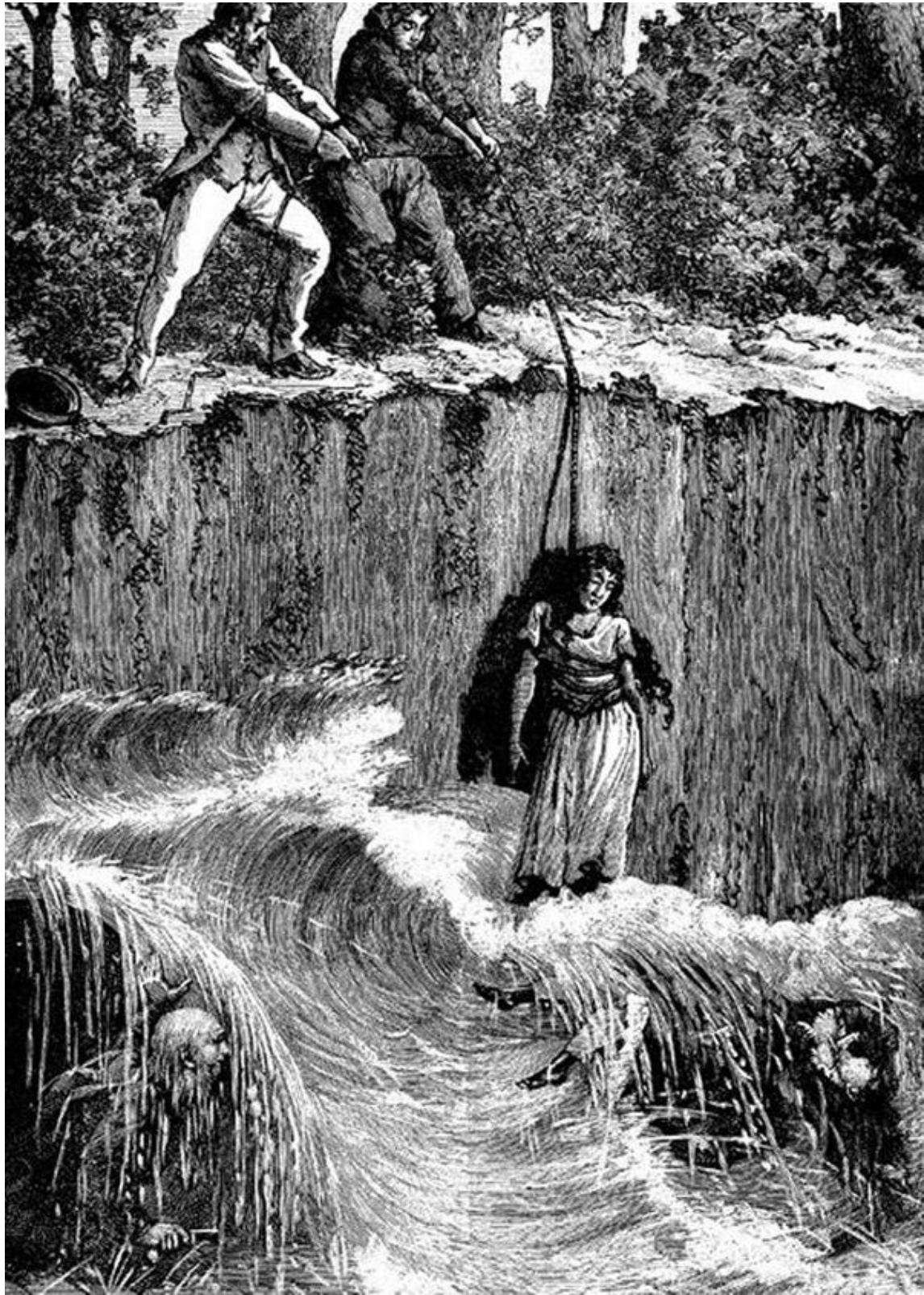








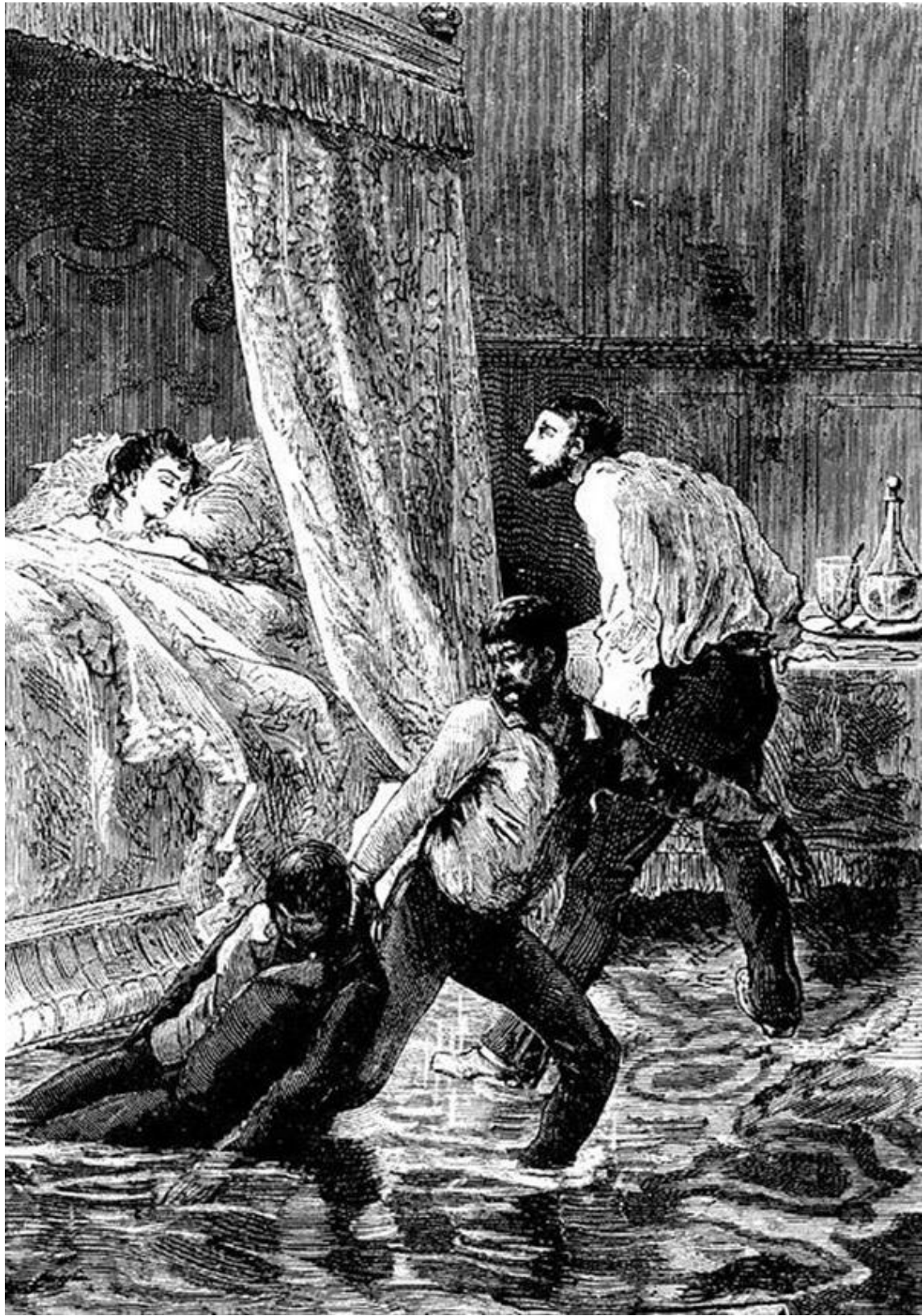












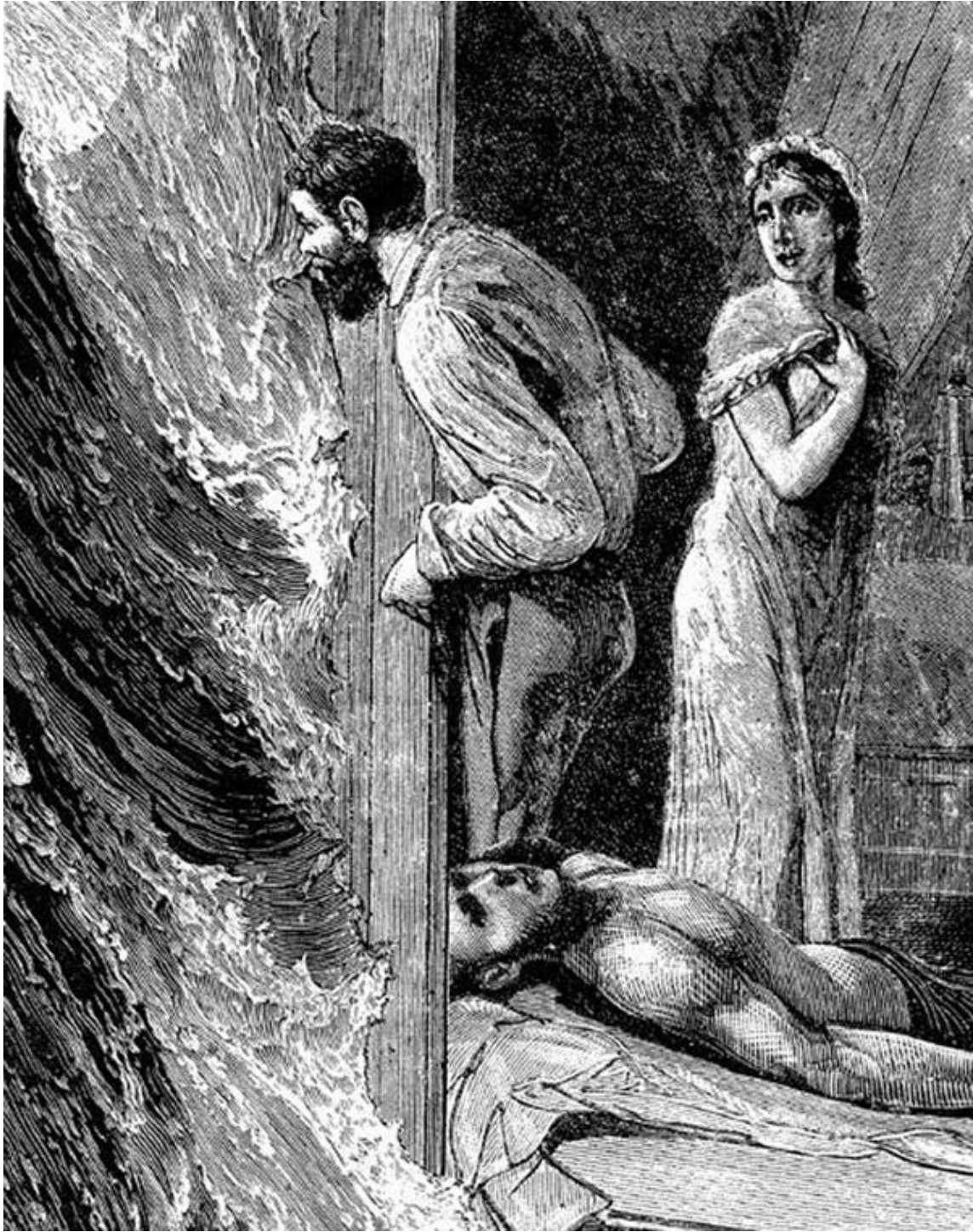






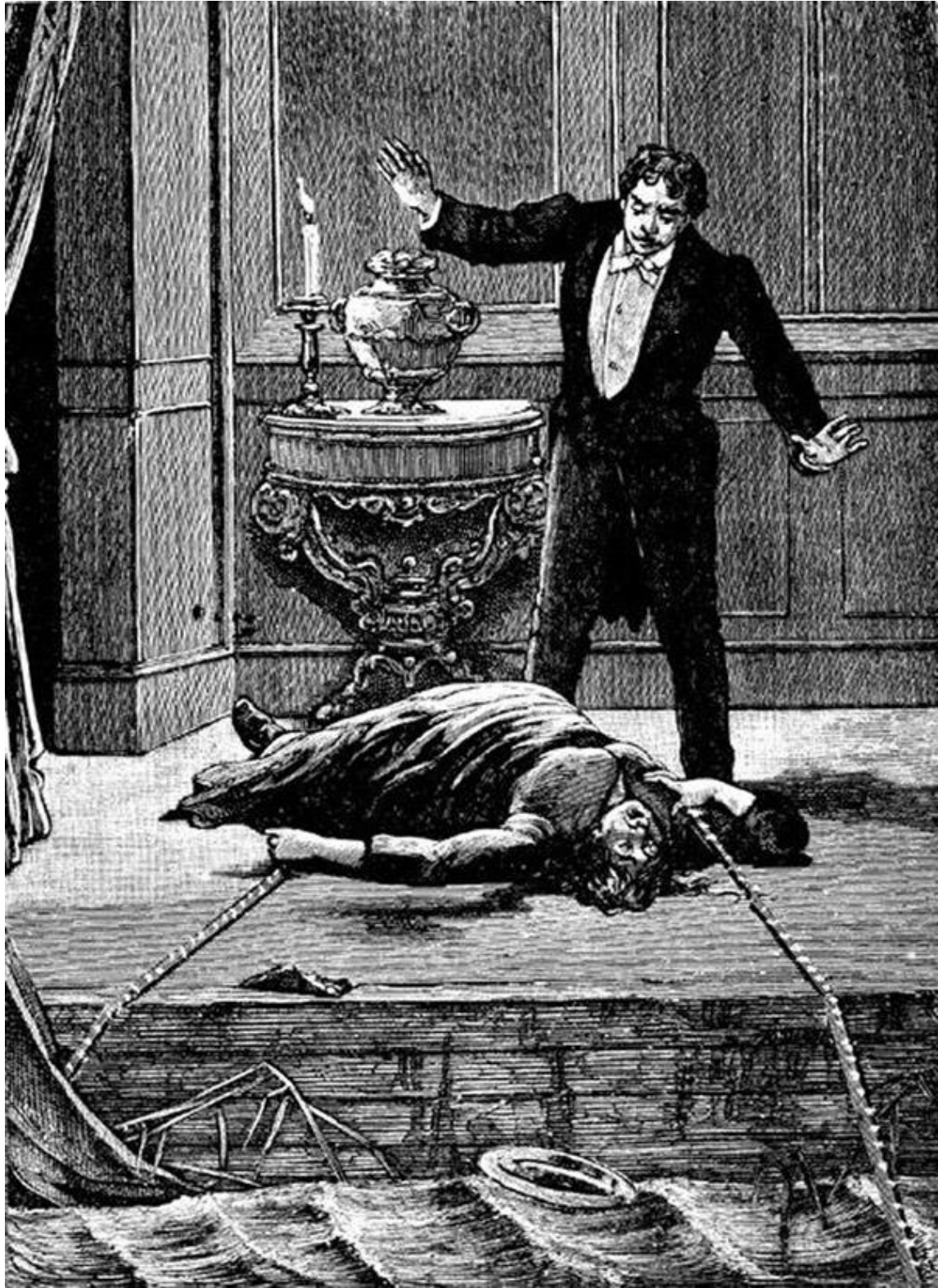






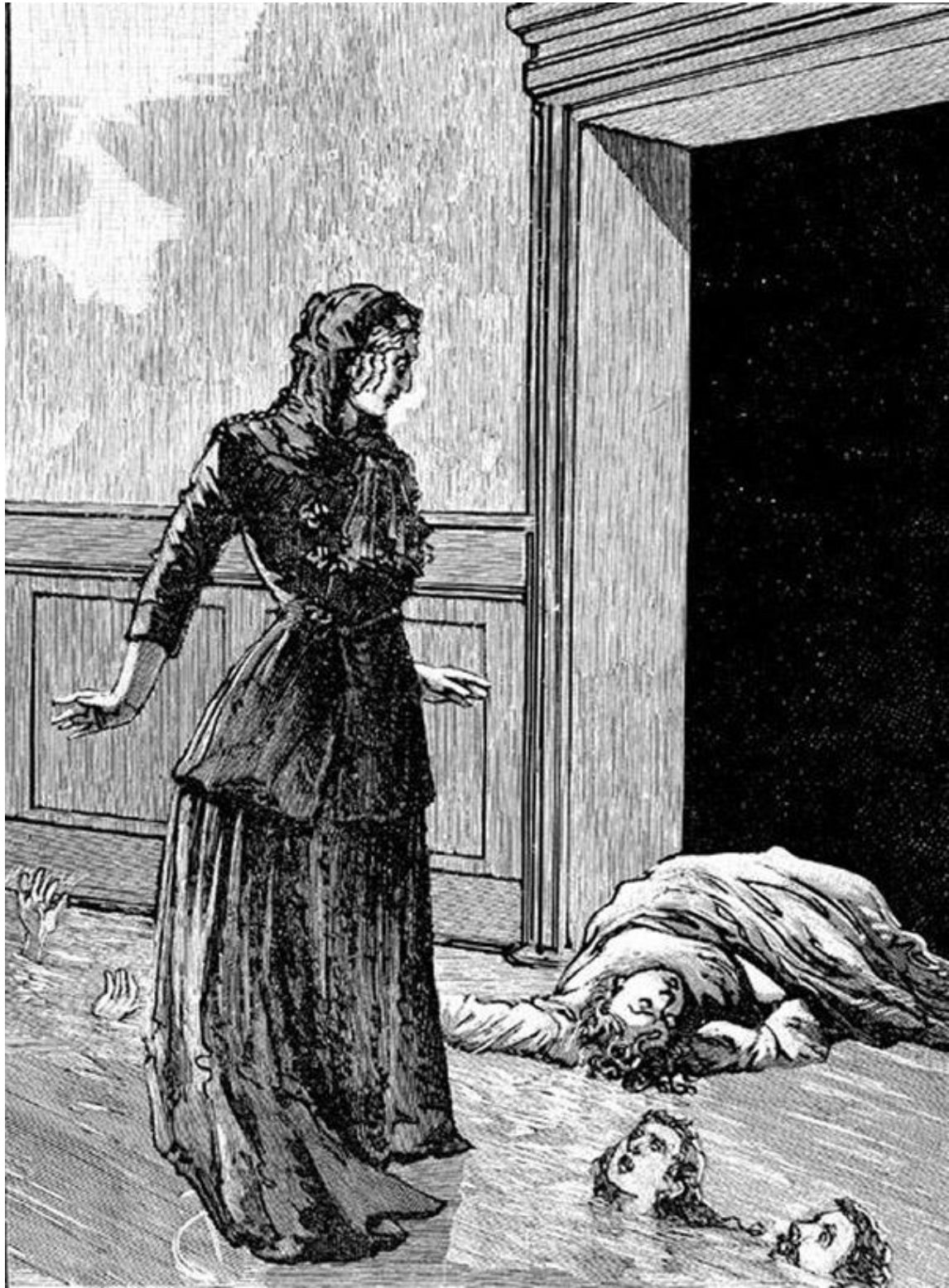






















MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

TROISIÈME CAHIER

M A R D I

ÉLÉMENT :

L E F E U

EXEMPLE :

LA COUR DU DRAGON

• Je voyais que la marquise de Verneuil tenait une chienne chaude. Il vint deux personnages qui étaient d'une même apparence; l'un portait un collier d'or et l'autre avait la gorge toute remplie de salive, autrement dit de crachat, et ils voulaient avoir tous les deux la chienne. Celui qui voulait mettre le collier d'or à la chienne, se faisait mordre par elle; et quand la chienne eut reçu le collier, elle devint demoiselle, et quand elle eut posé le collier, elle redevint chienne. Le personnage qui avait le crachat à la gorge lui cracha dessus et la chienne le suivit et se rendit à lui. • Conte de Permission (*P'ôleur*).

• Entrez dit-il et la lumière se fit personne n'avait frappé. •

Tristan TZARA (Où boivent les loups).



MAX ERNST

Una semana de bondad

o

Los siete elementos capitales

Tercer fascículo

Martes

Elemento:

El fuego

Ejemplo:

El patio de dragón

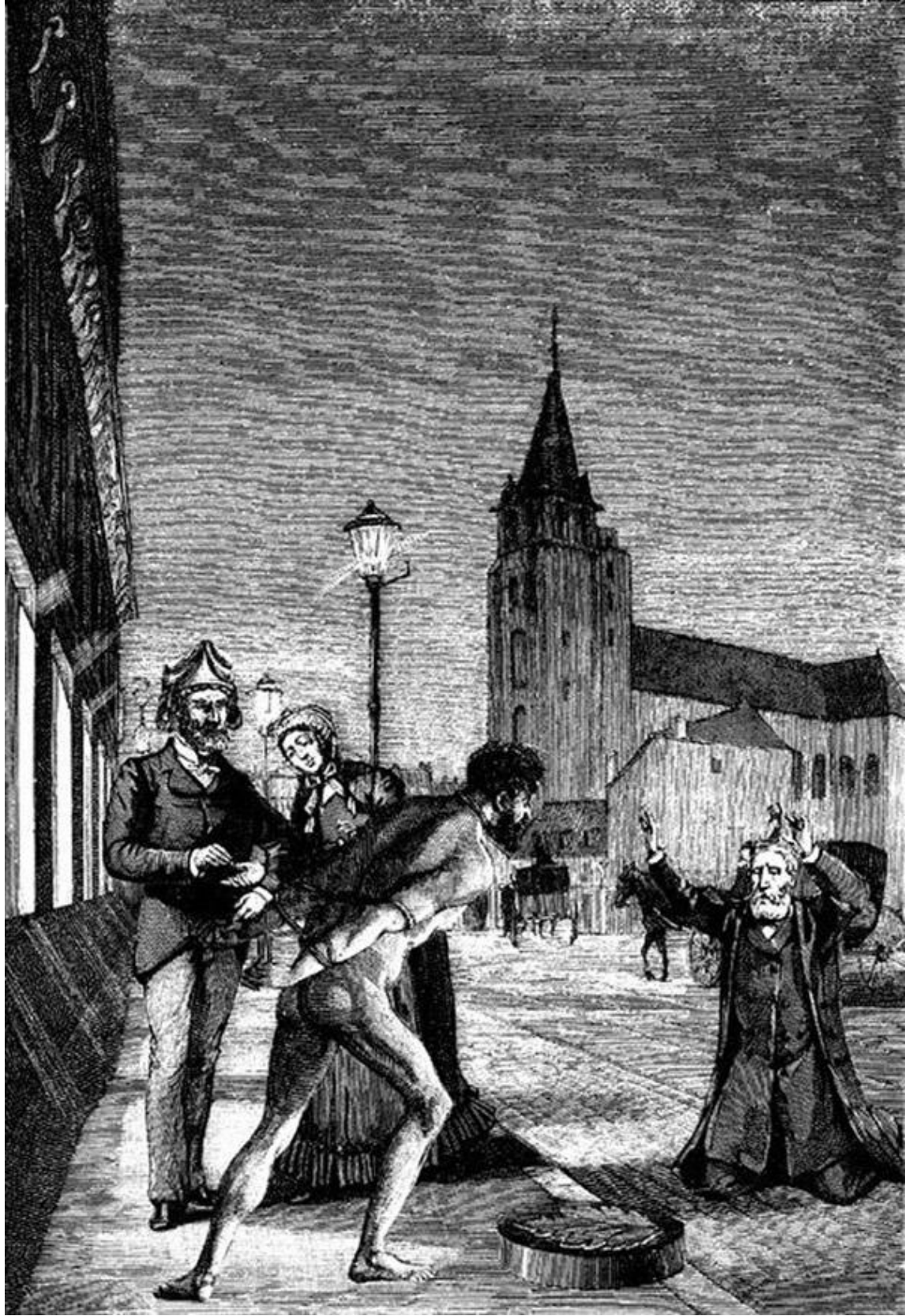
Vi que la marquesa de Verneuil sujetaba una perra caliente. Se presentaron dos personajes de similar apariencia: lleva uno un collar de oro y el otro tenía la garganta repleta de saliva, es decir, de gargajo, y ambos quería quedarse con la perra. El que quería poner el collar de oro a la perra, se exponía a sus mordiscos; y cuando la perra hubo recibido el collar, se convirtió en señorita, y cuando hubo dejado el collar, volvió a convertirse en perra. El personaje que guardaba el gargajo en la garganta le escupió encima y la perra le siguió y se entregó a él.

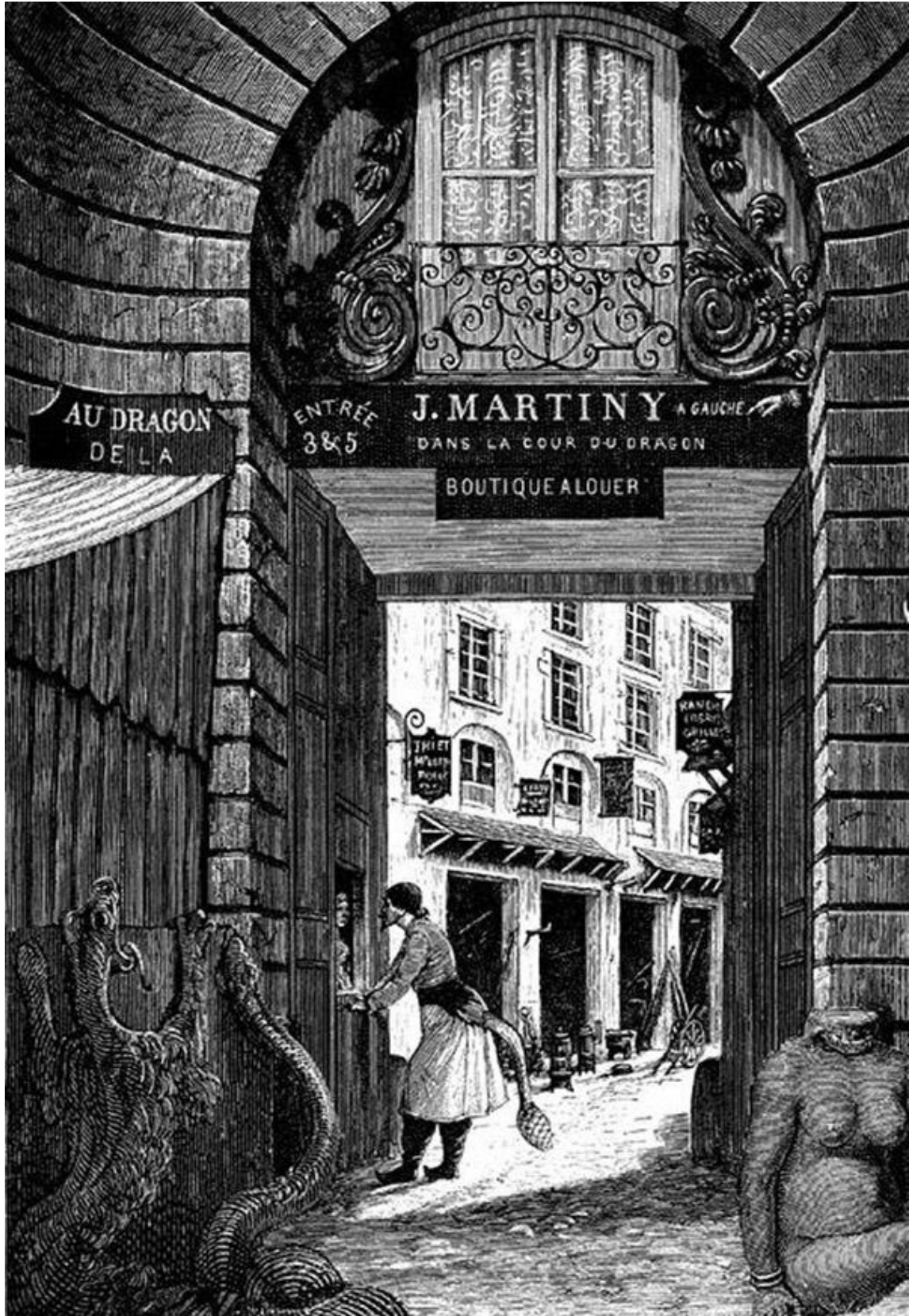
Conde de Permission (*Visions*)

Entre dijo y la luz se hizo nadie había llamado.

Tristan TZARA (*Où boivent les loups*).































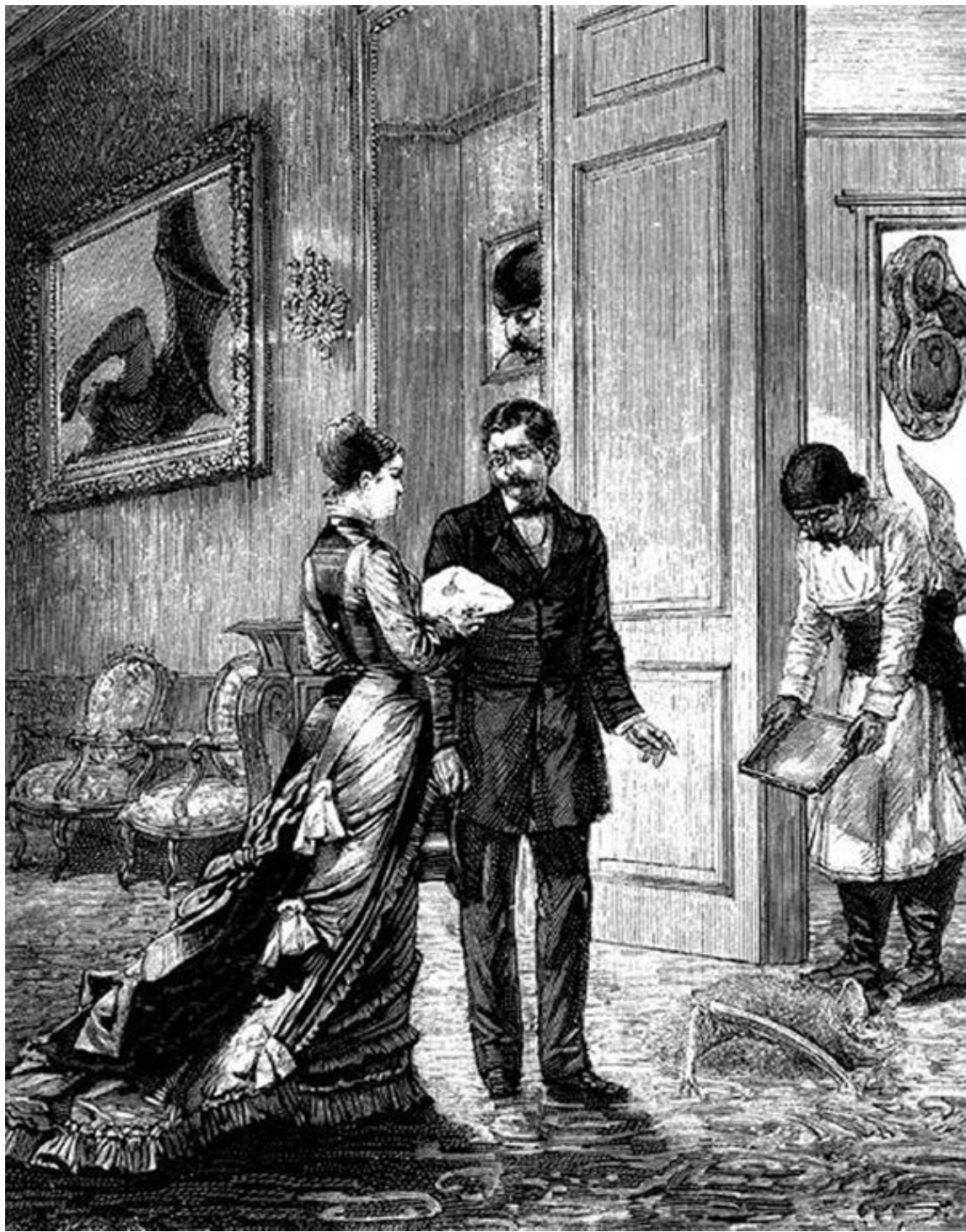








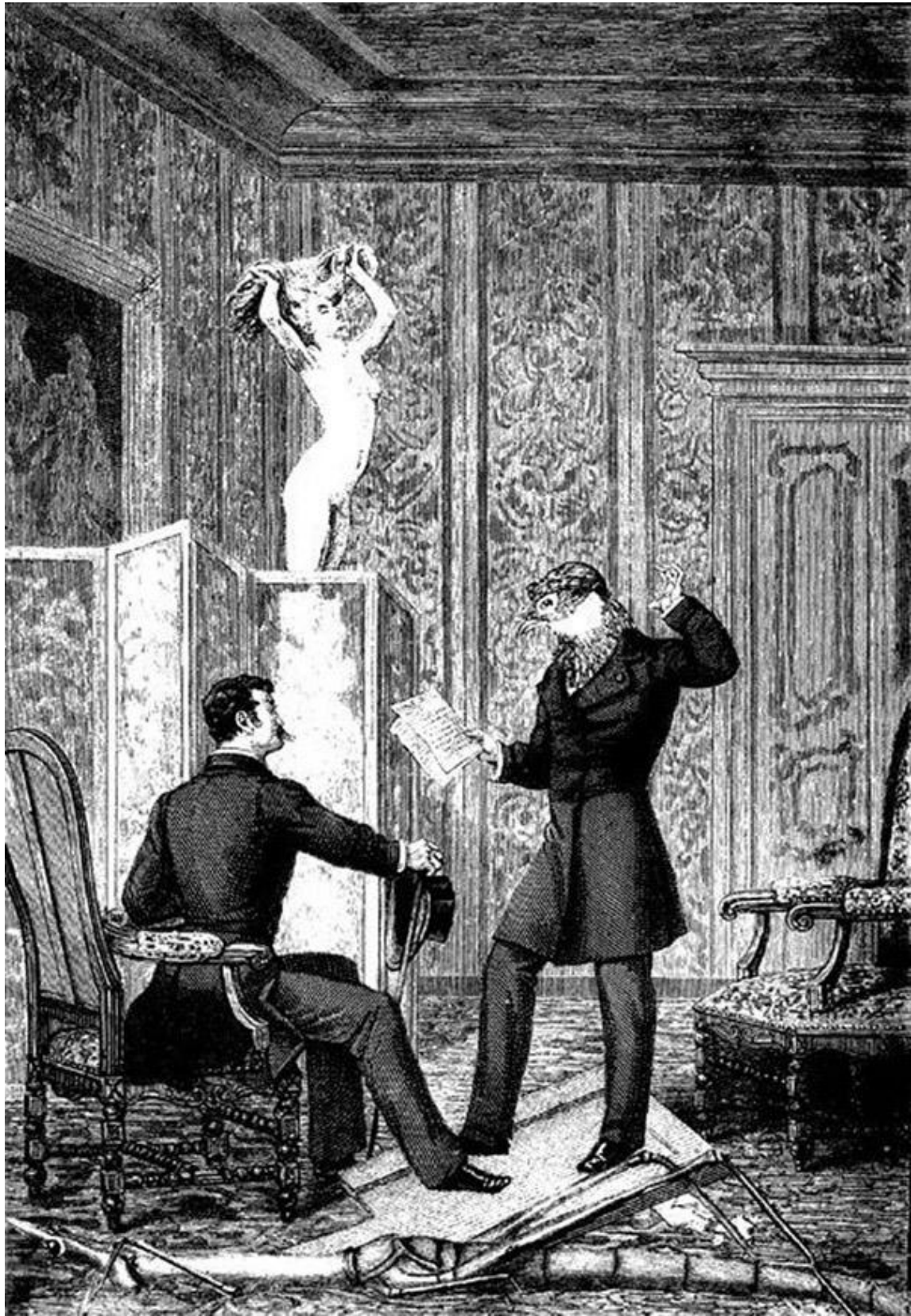


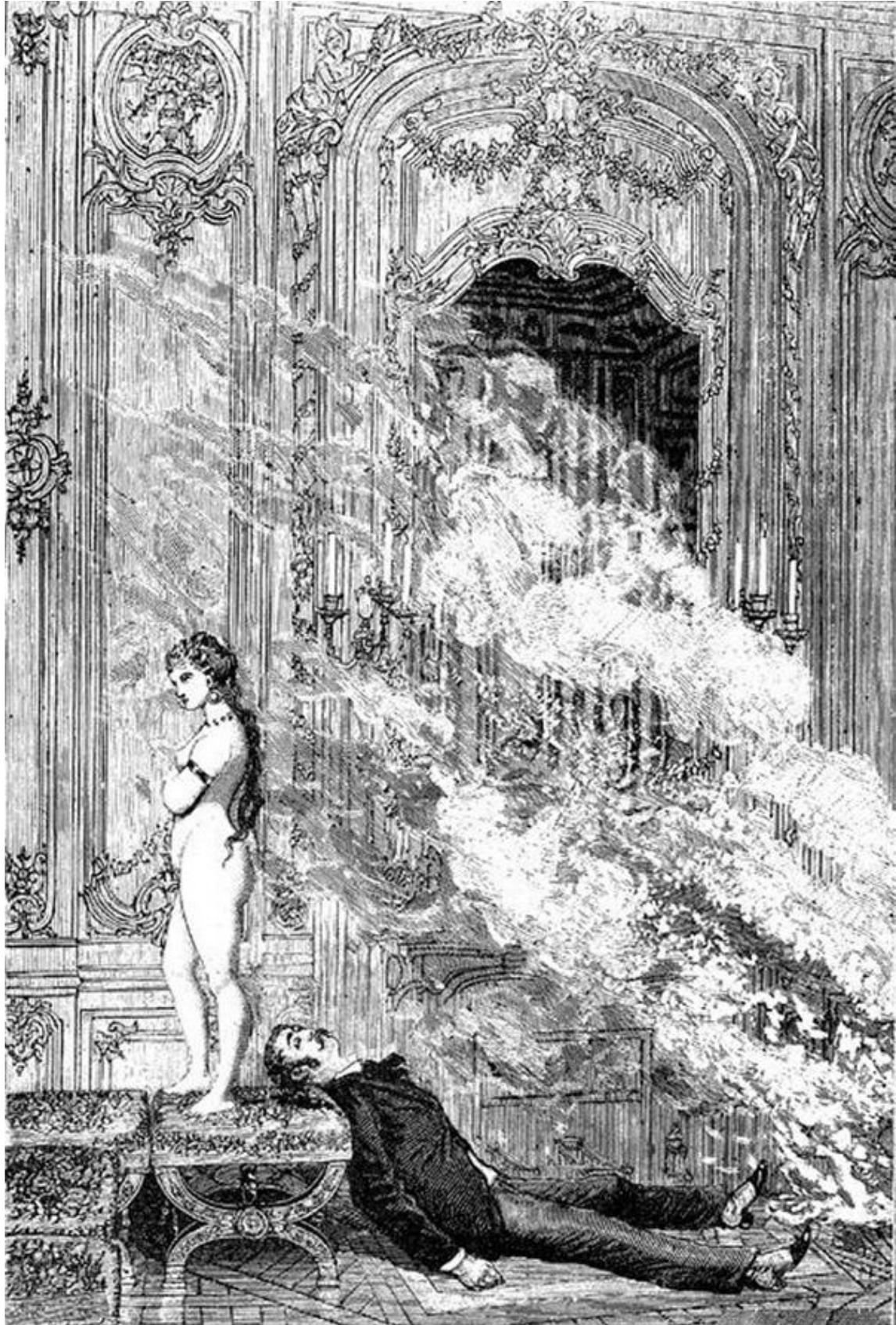


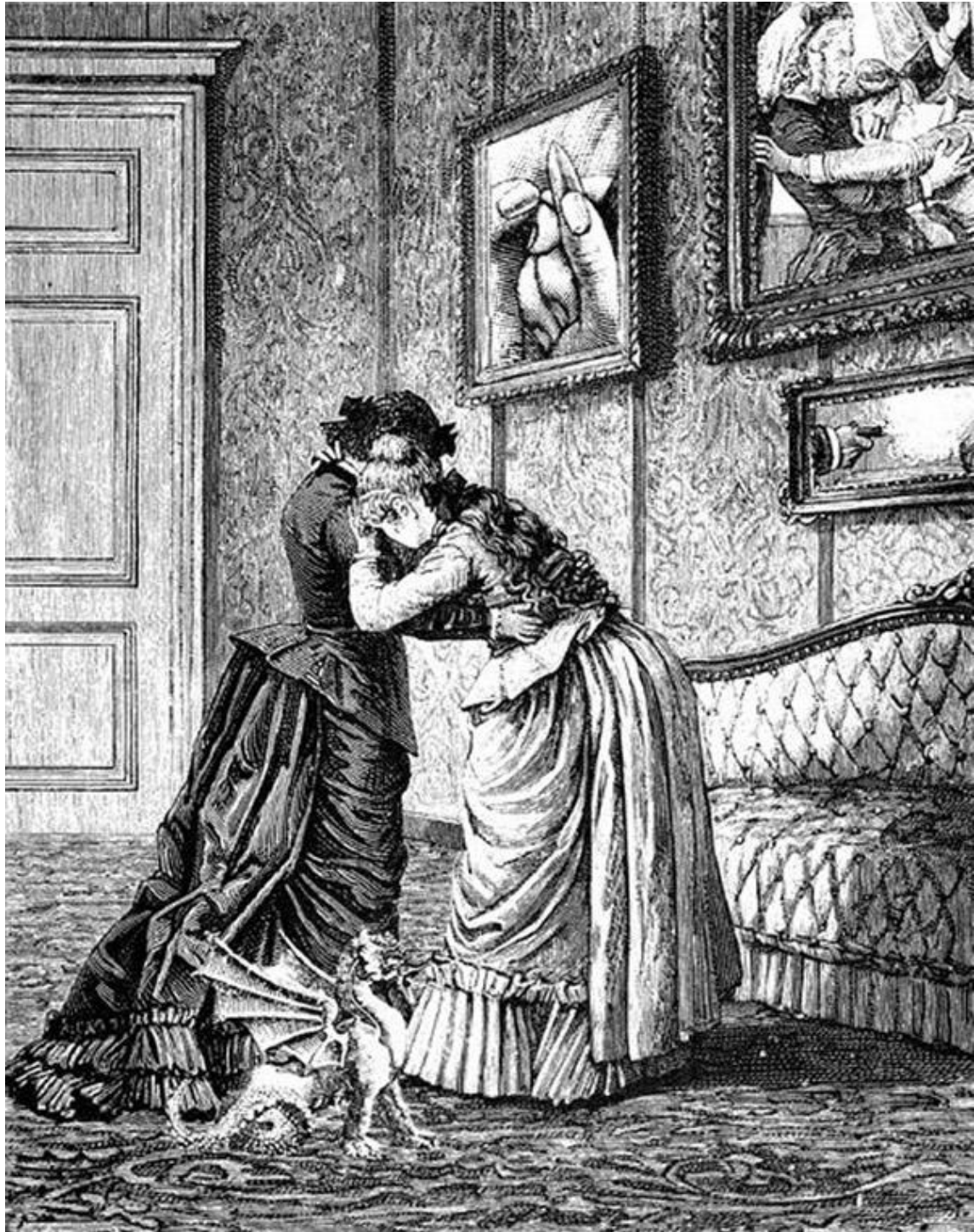












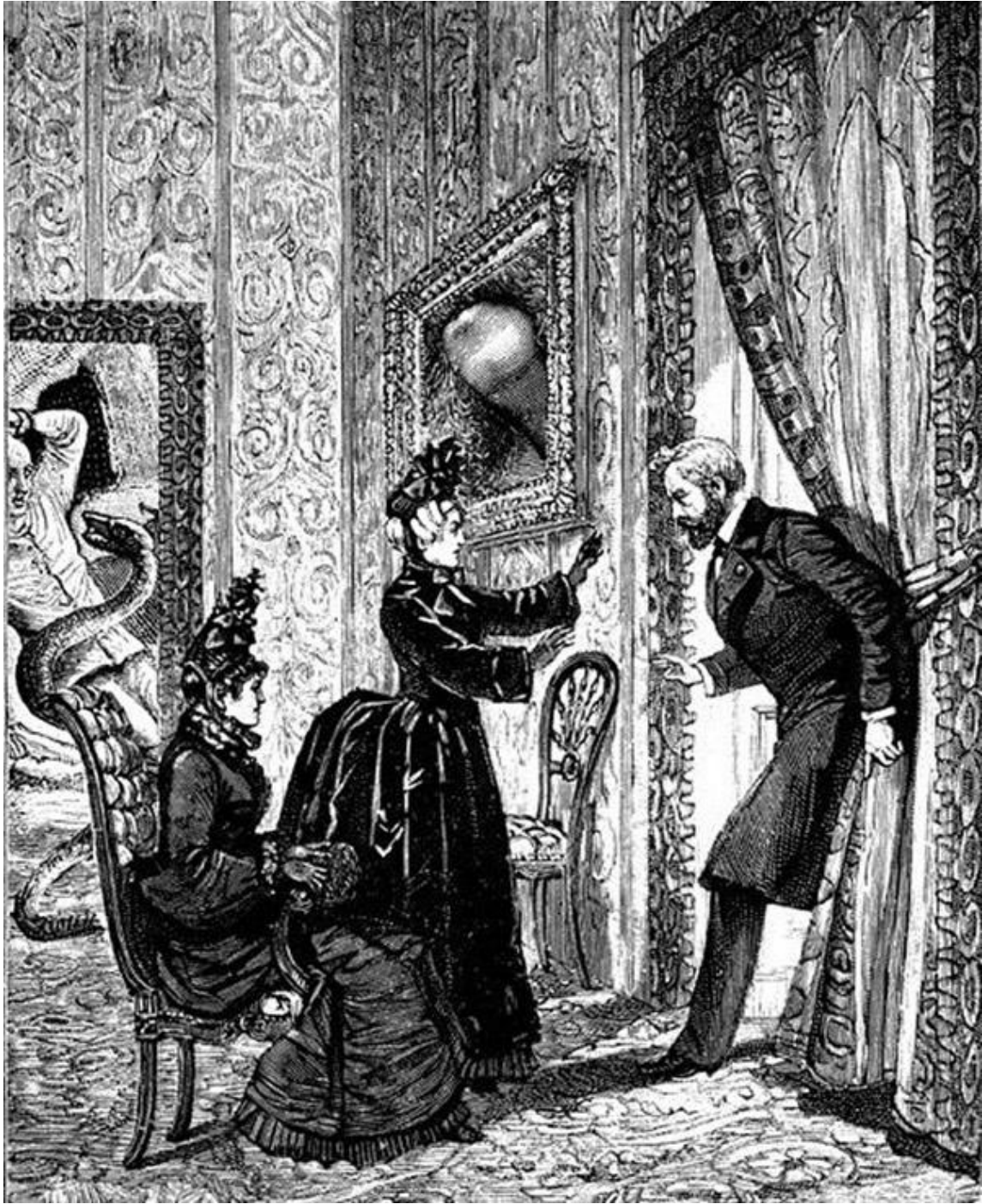








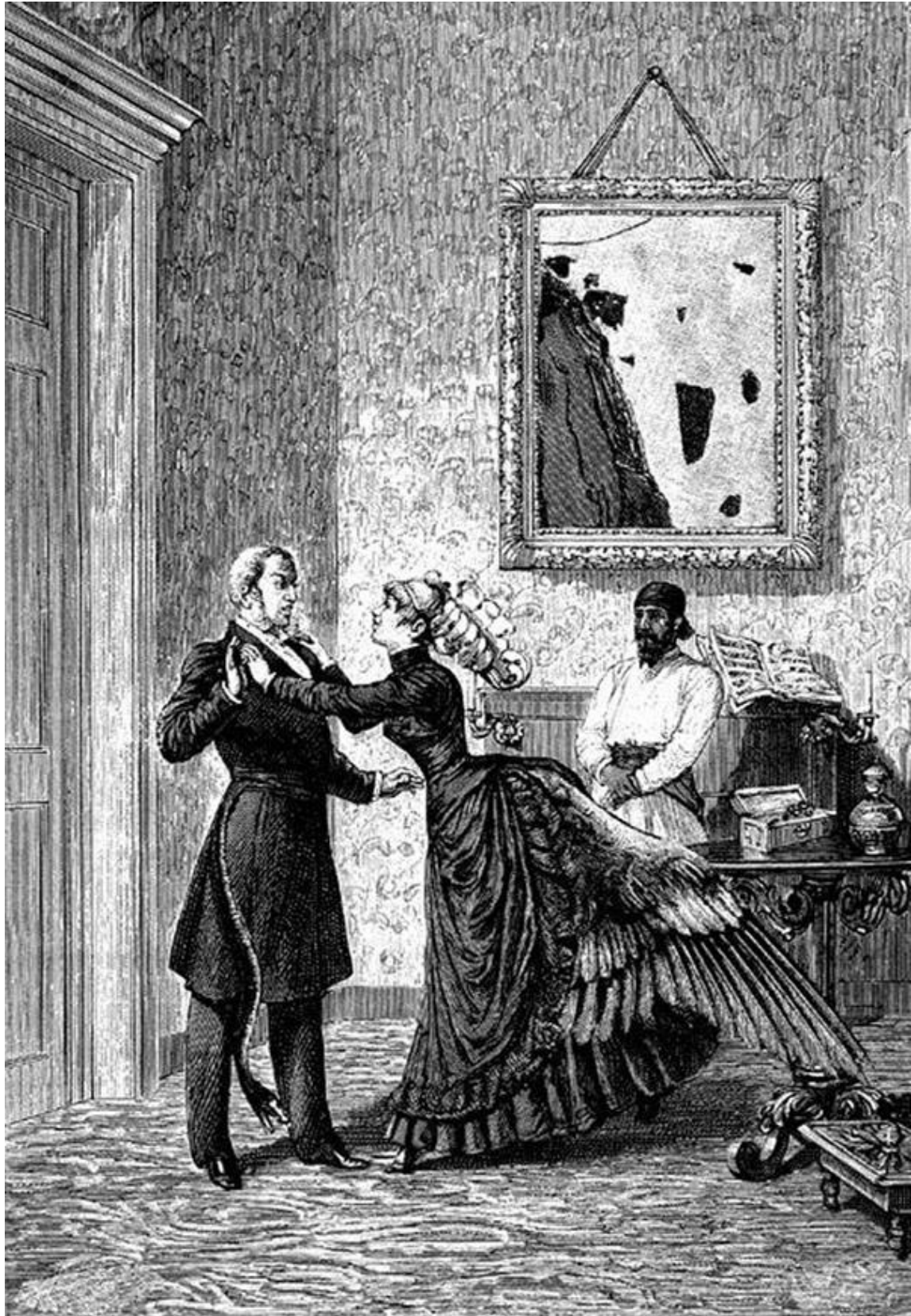


























MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

QUATRIÈME CAHIER

MERCREDI

ÉLÉMENT :

LE SANG

EXEMPLE :

OEDIPÉ

« Grand Dieu, la terre préservez
de jamais porter de tels monstres.
Aucune histoire n'a prouvé
qu'il y en eut jamais de la sorte.
Par le soin de l'autorité,
nul n'y sera plus exposé. »

Complainte de Peyrebeille.

« On le nomme aussi **MAMAS** par erreur »
Paul ELUARD. (Exemple)



MAX ERNST

Una semana de bondad
o
Los siete elementos capitales

Cuarto fascículo

Miércoles

Elemento:

La sangre

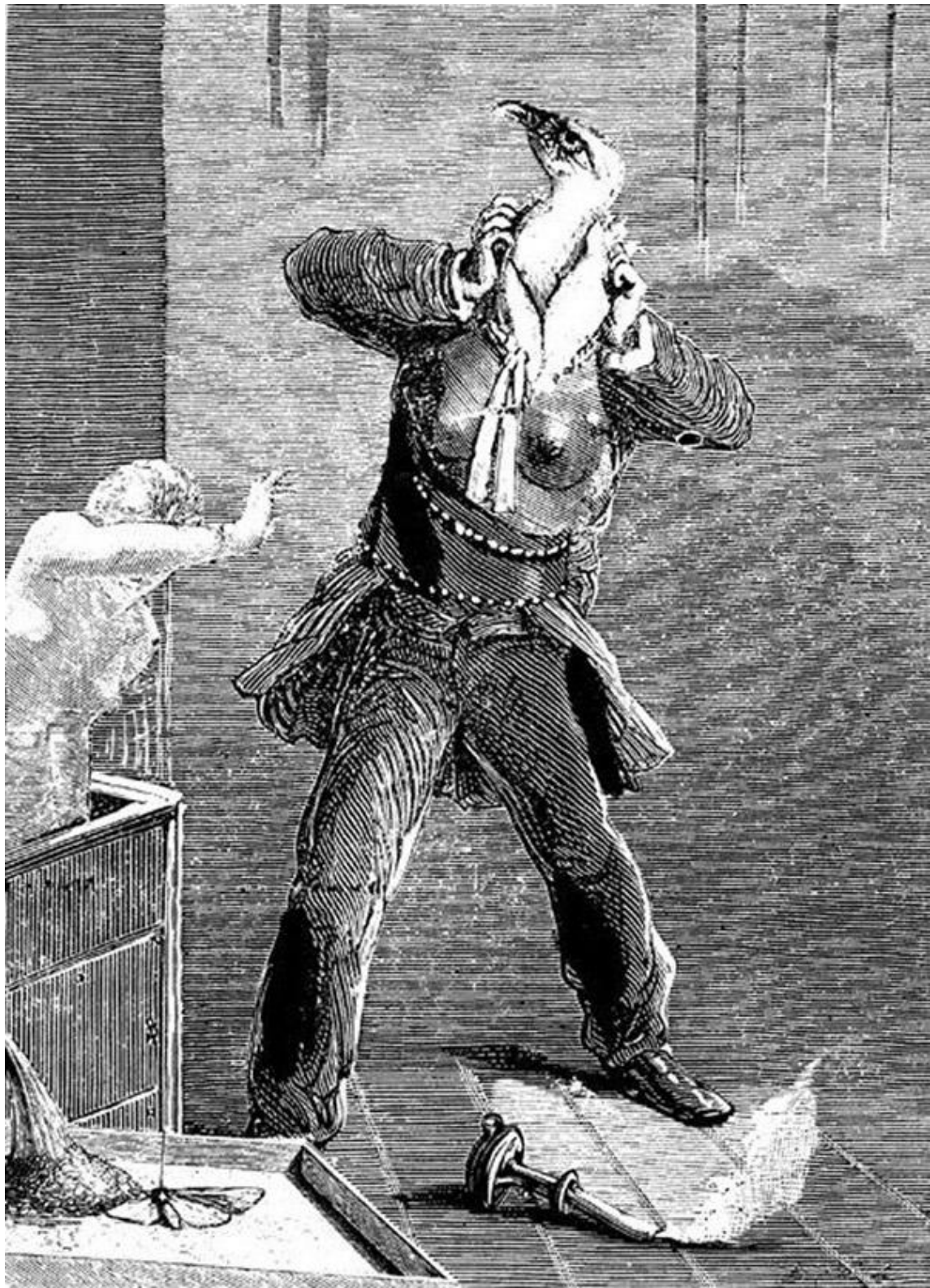
Ejemplo:

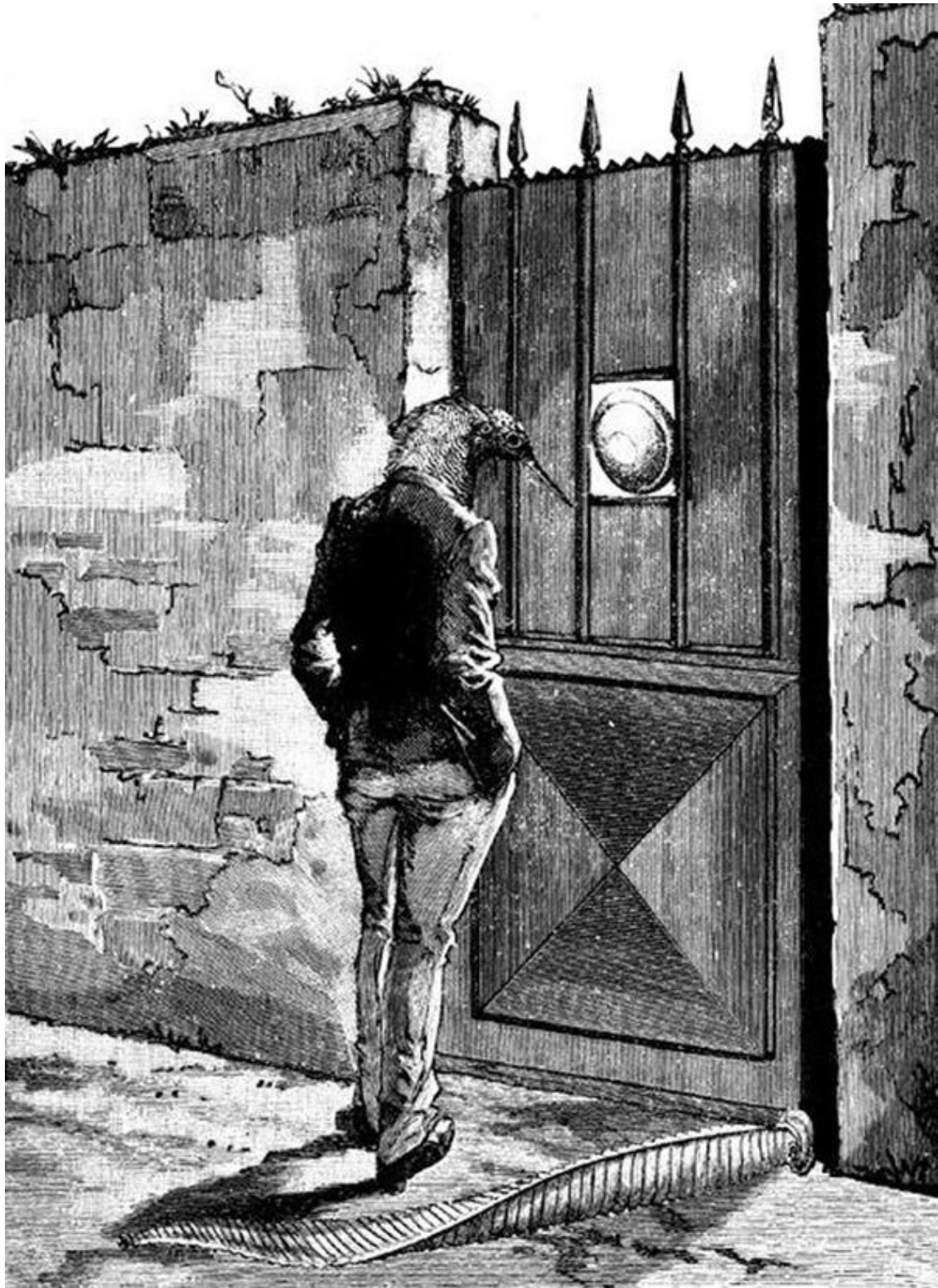
Edipo

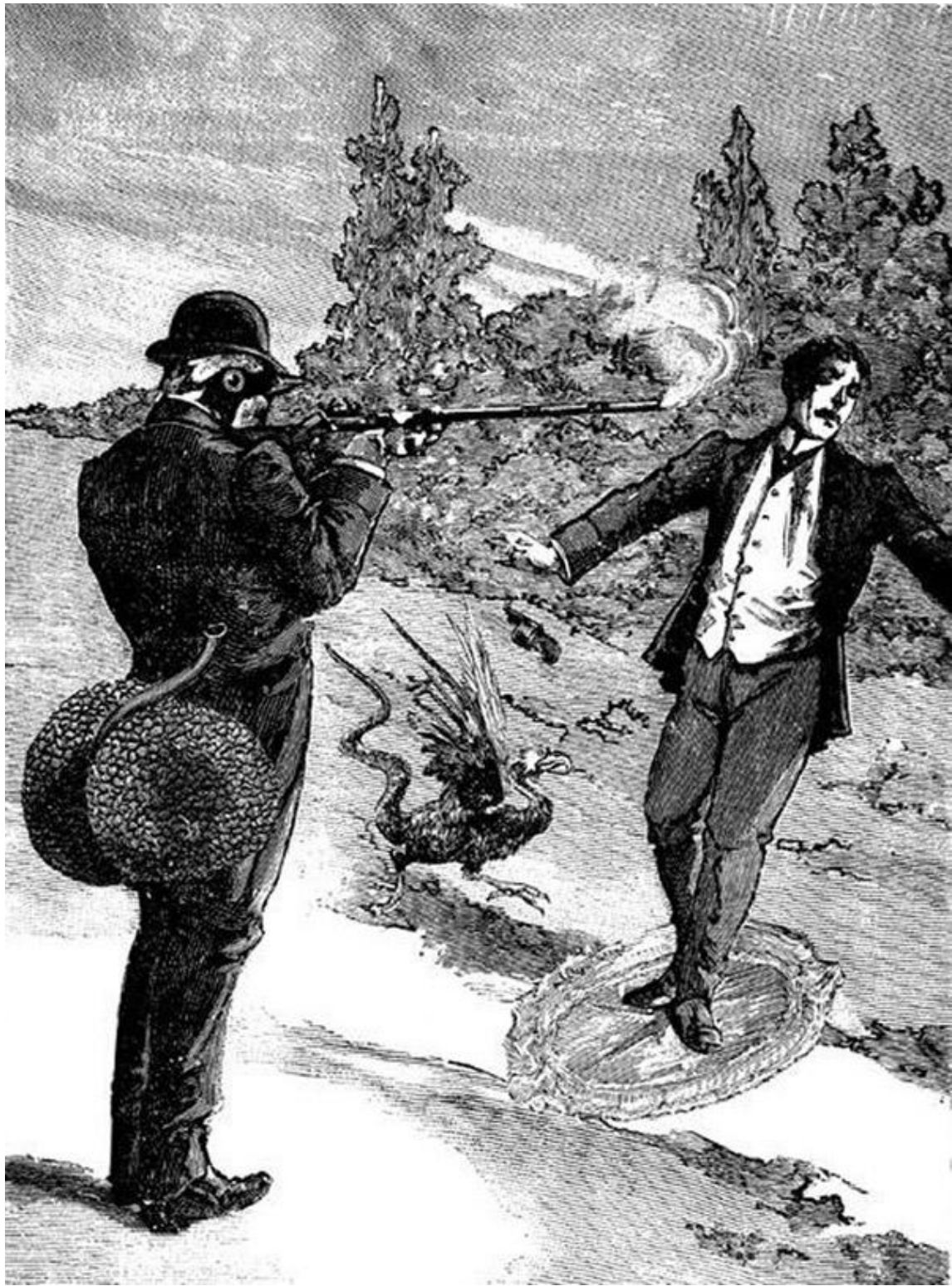
Dios del cielo, libra a la tierra
de que haya monstruos tales.
No hay historia que refiera
la visión de otros iguales.
Se encarga la autoridad
de que nadie sufra tal maldad

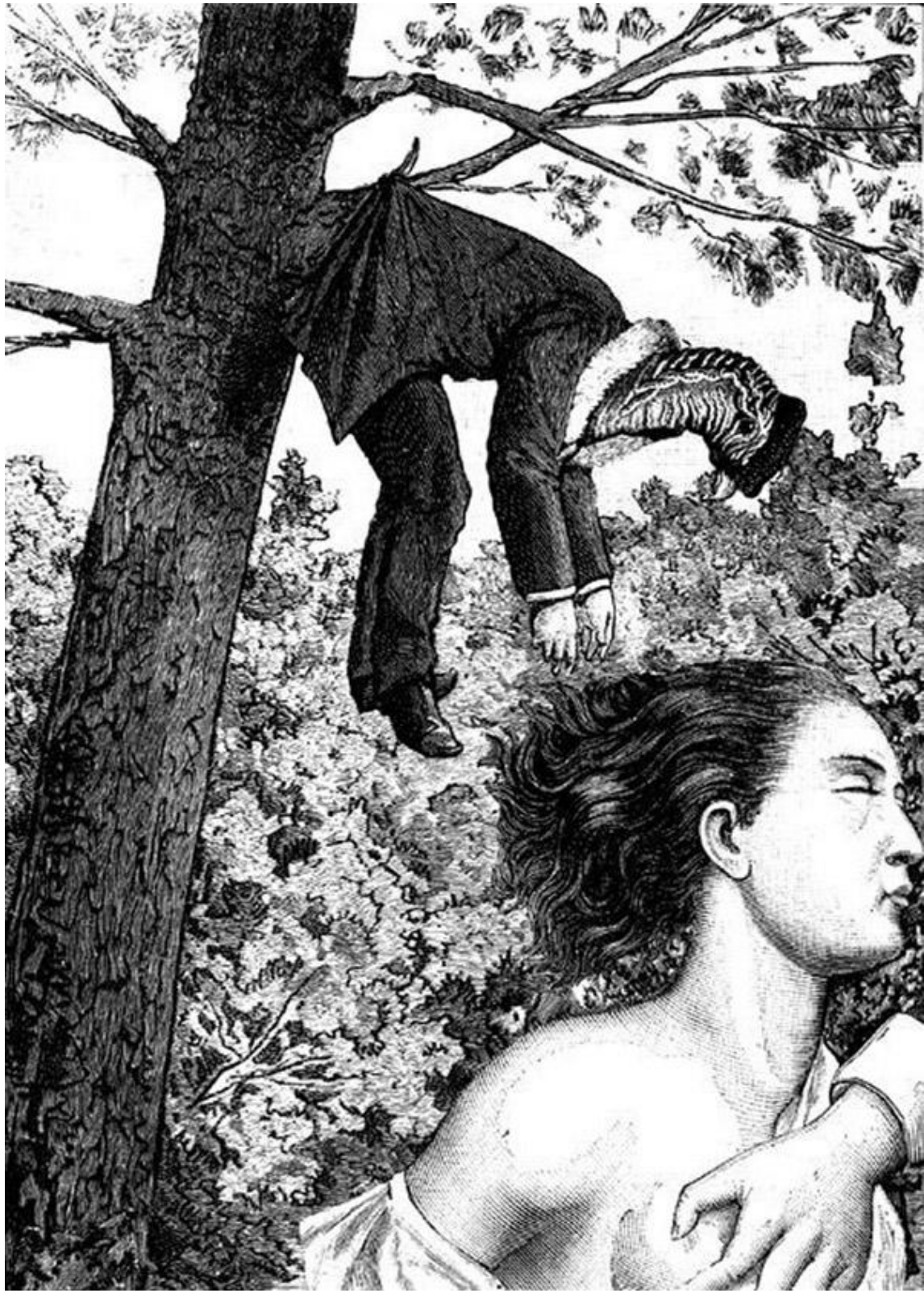
Copla de Peyrebeille
También la llaman MAMÁ por error
Paul ELUARD (*Exemples*).



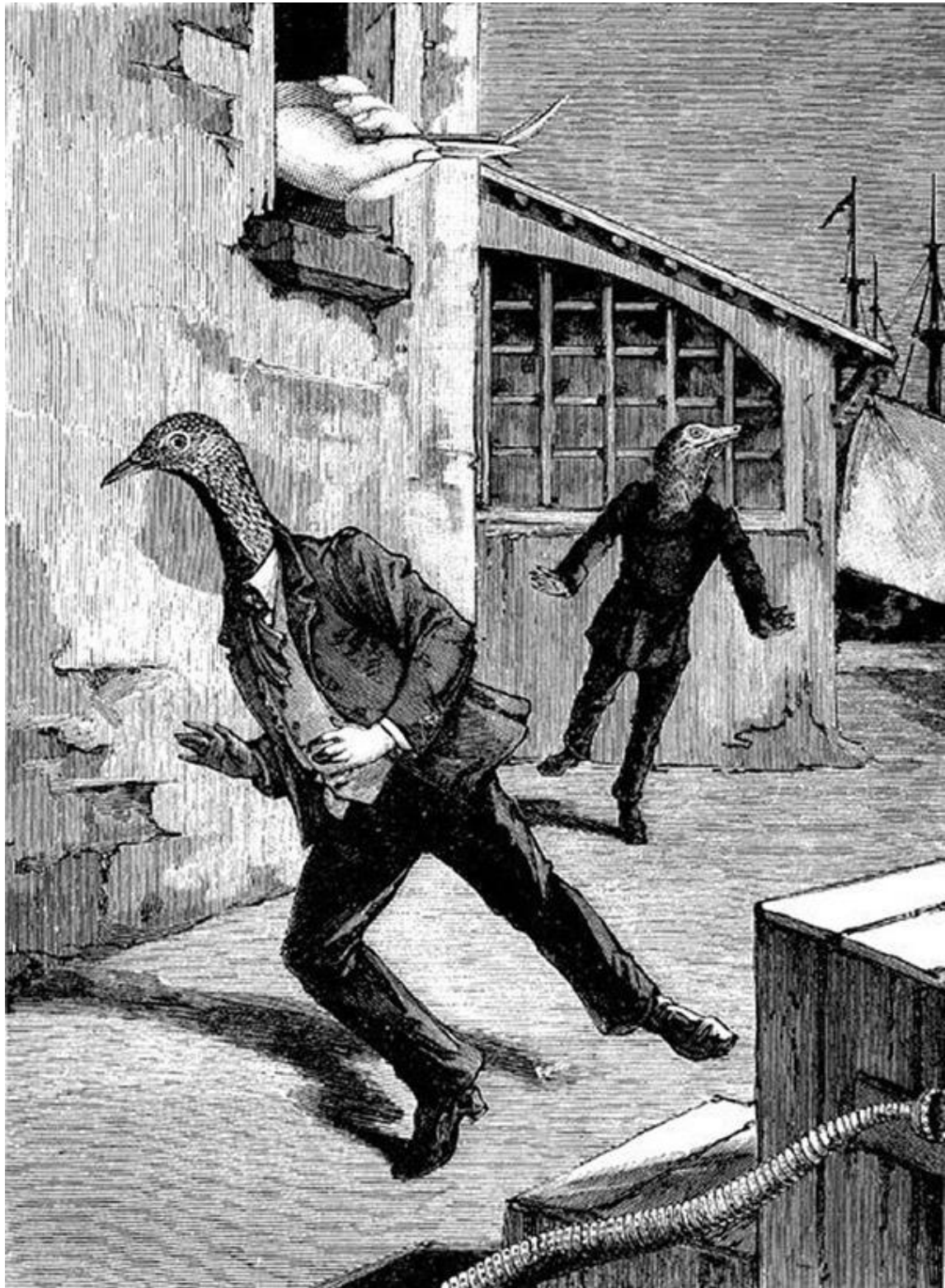


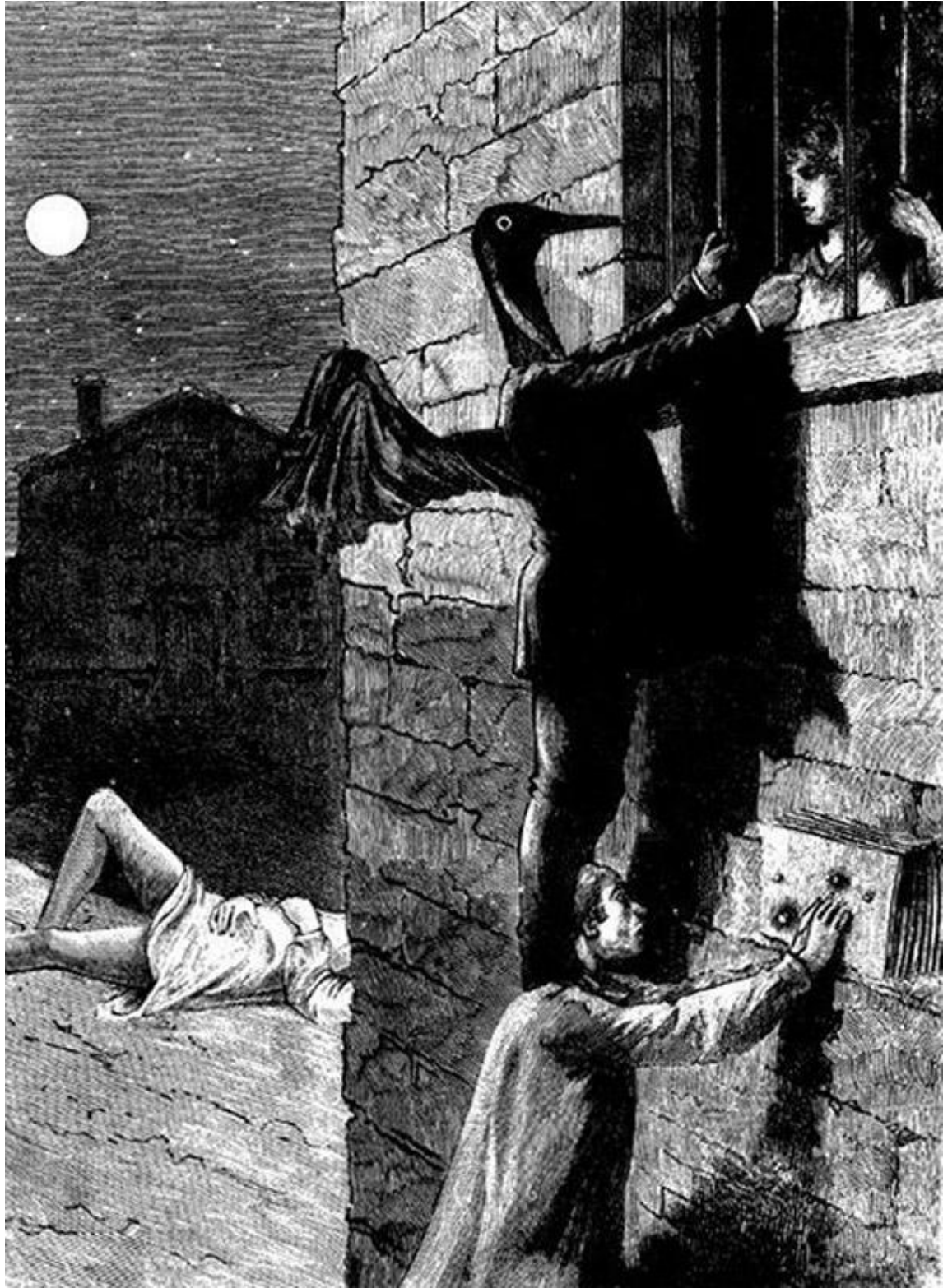










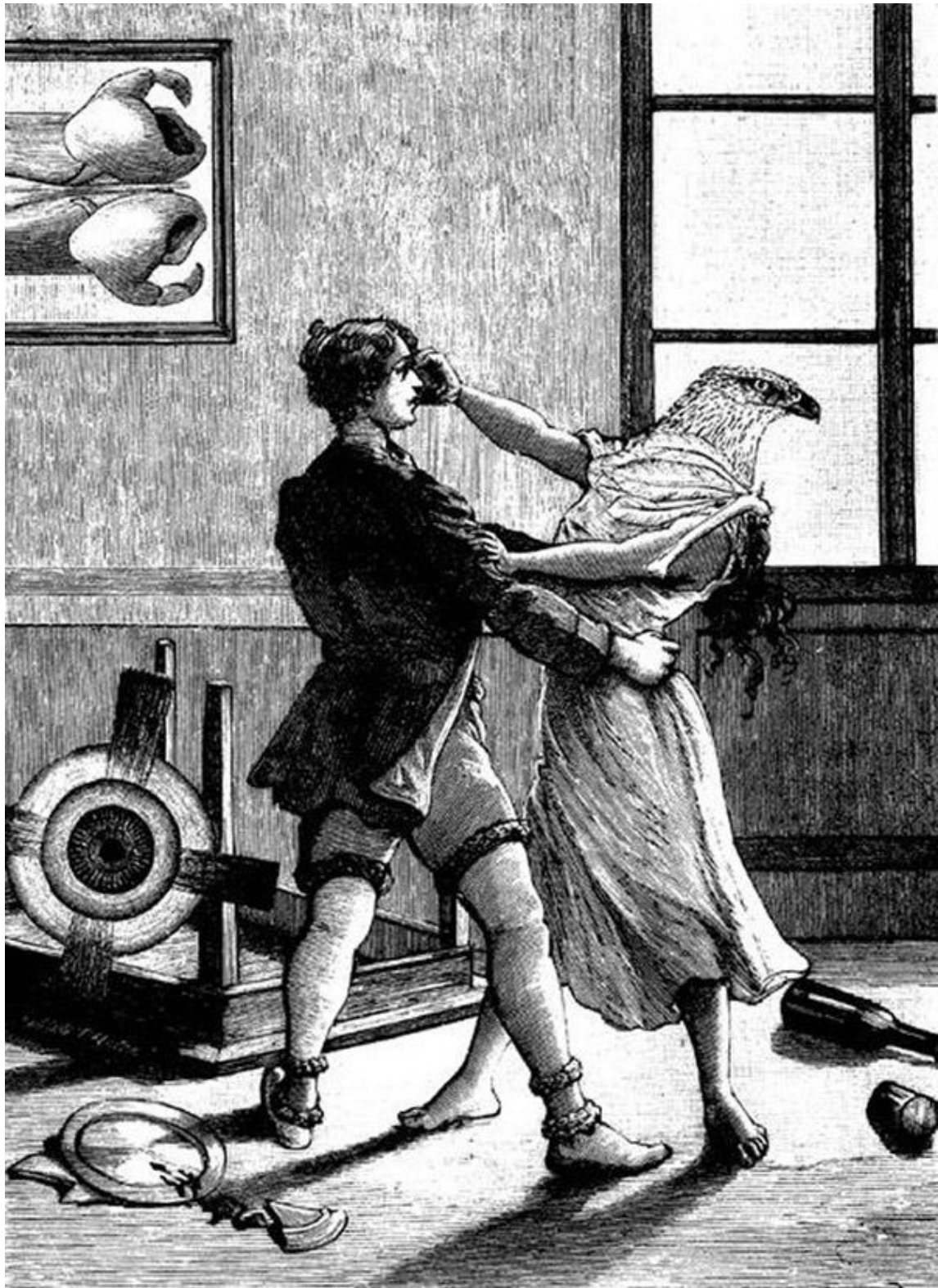


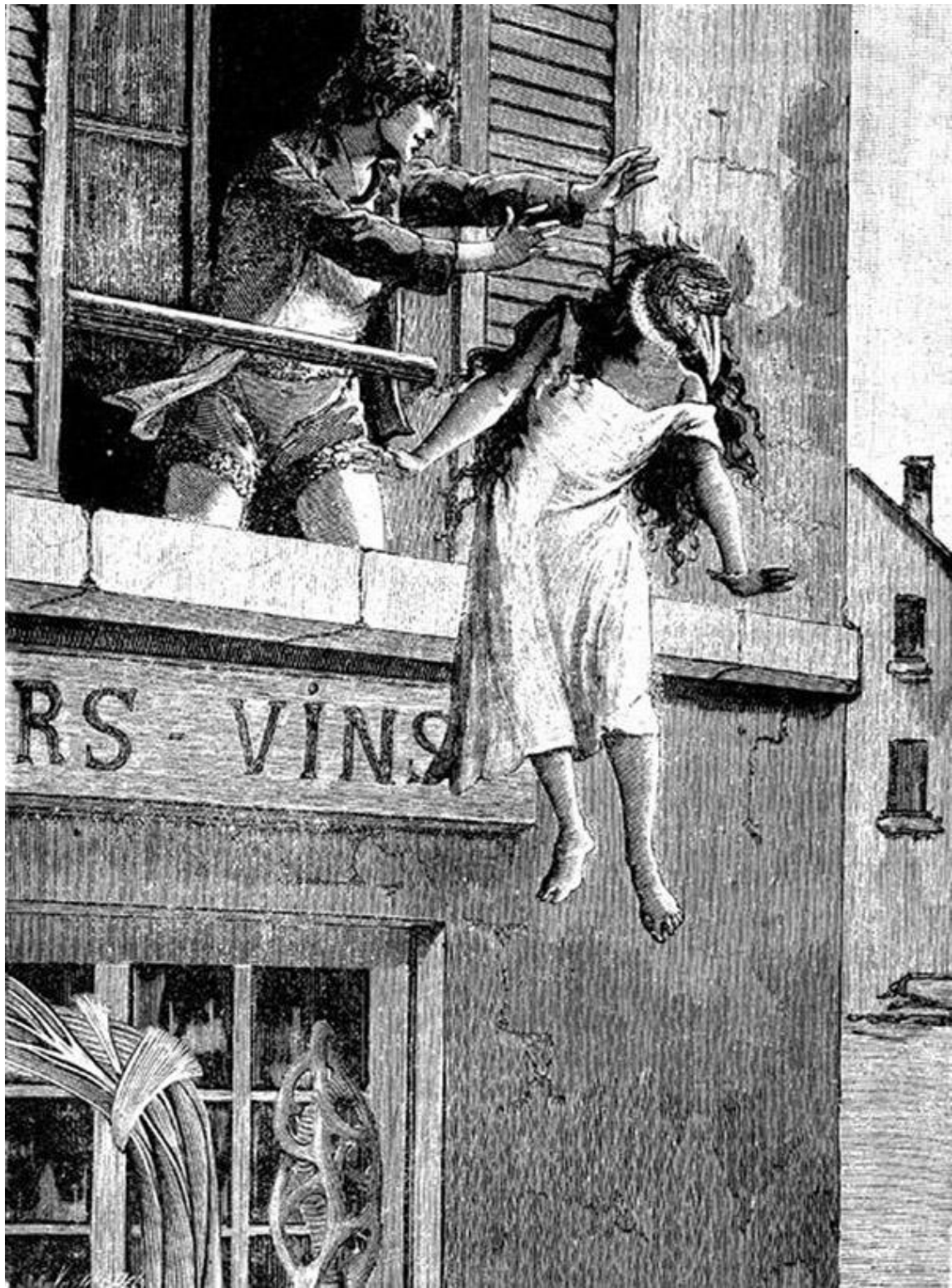














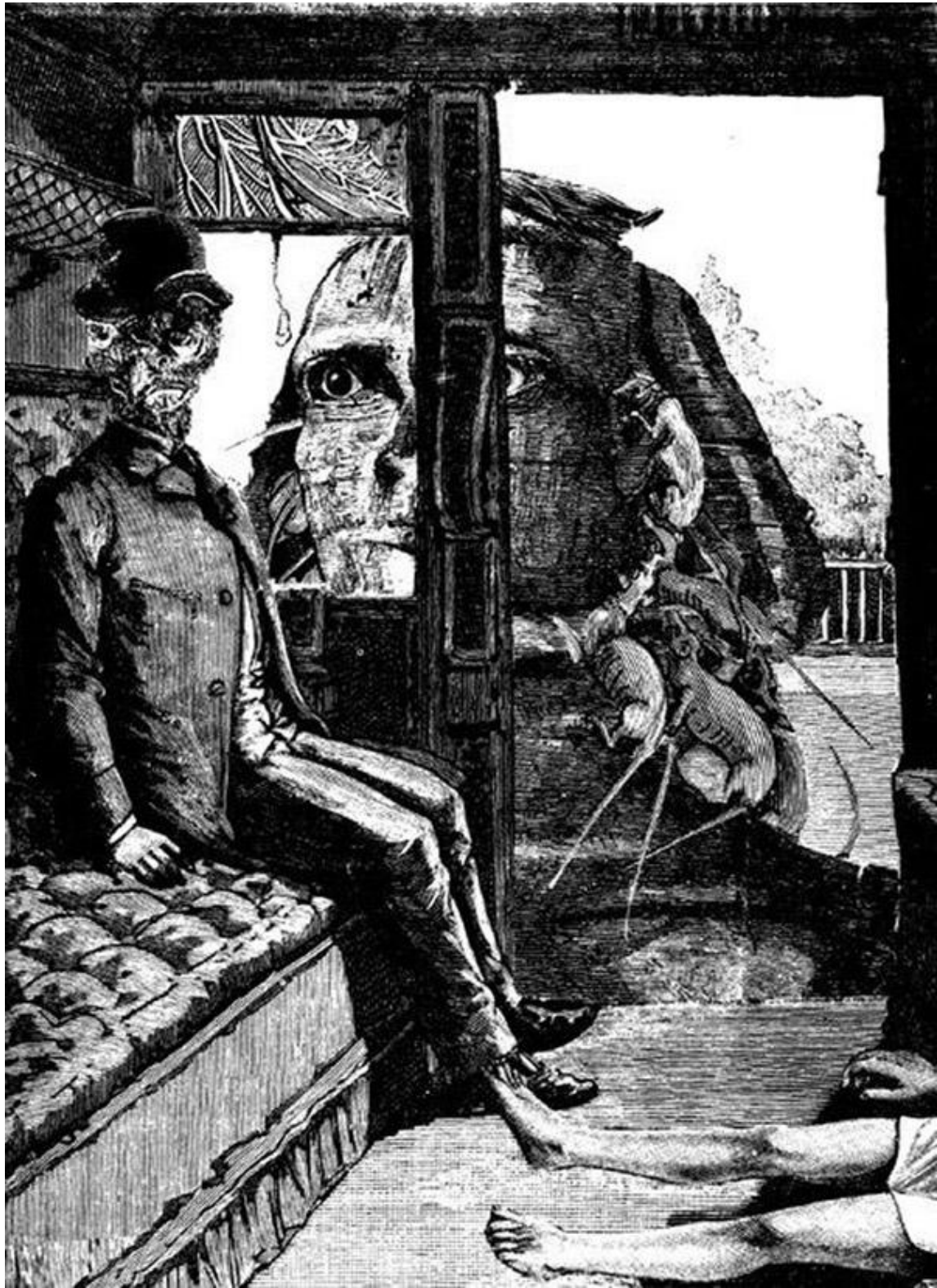








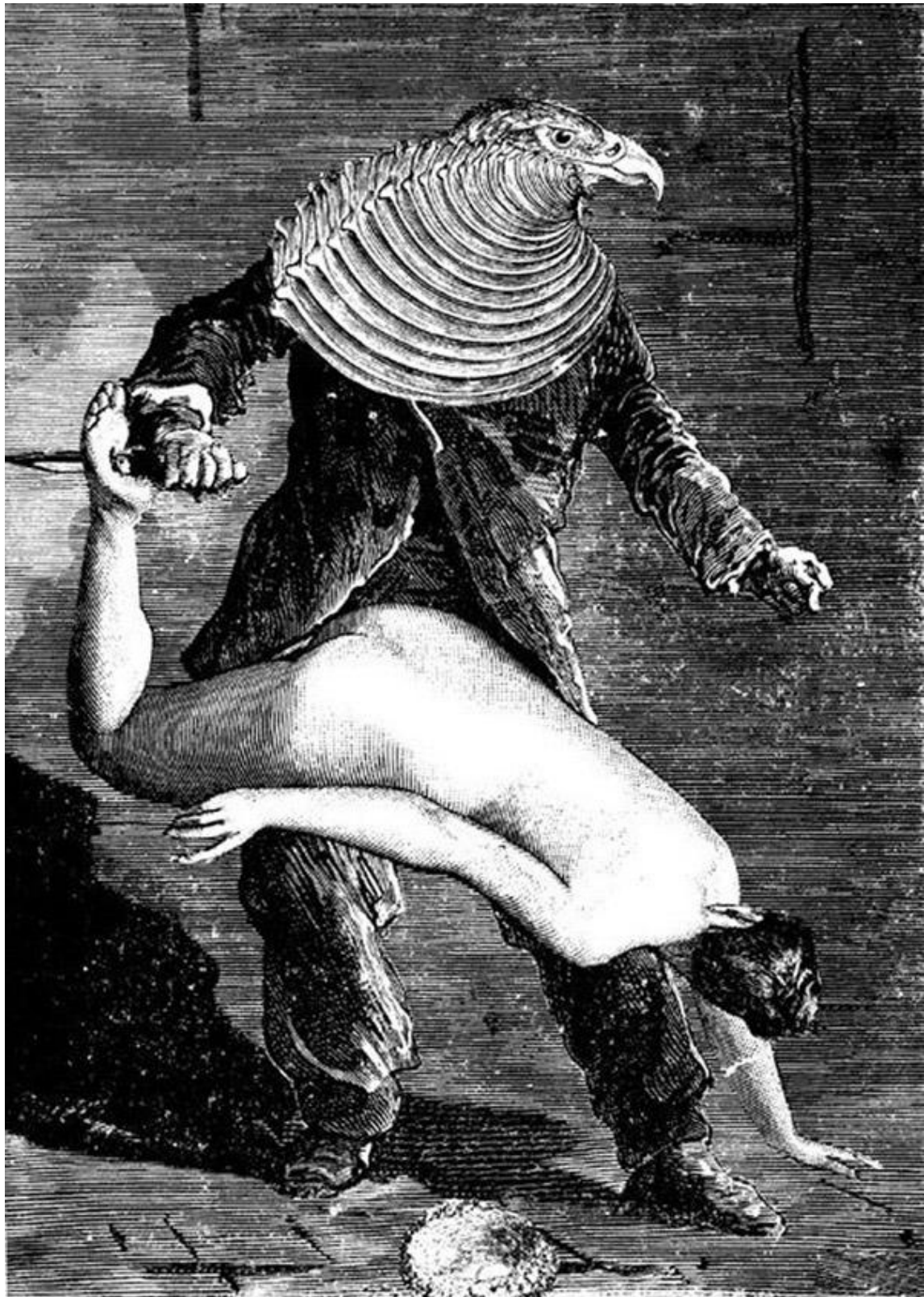






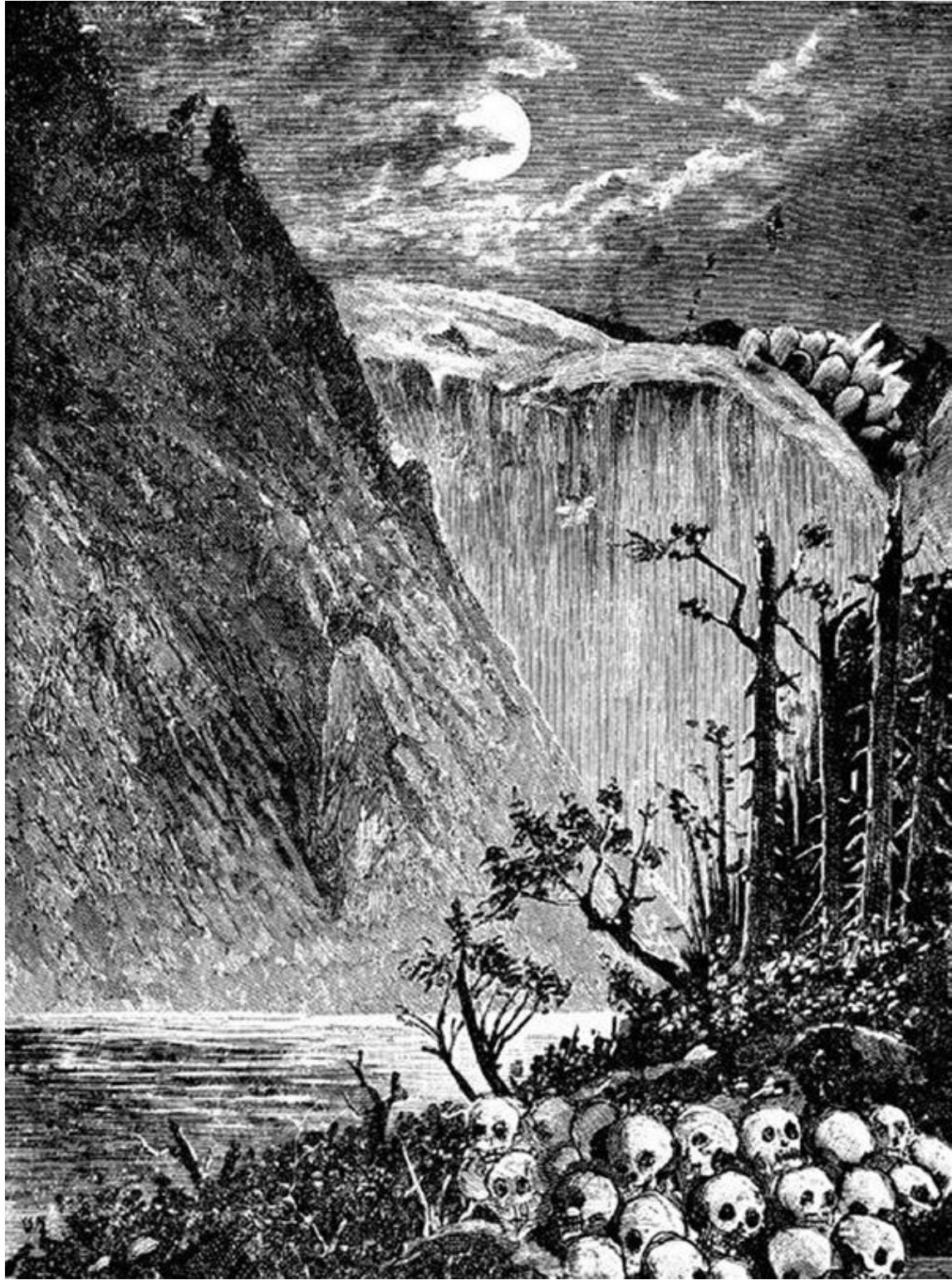












MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

DERNIER CAHIER

J E U D I

ÉLÉMENT :

LE NOIR

EXEMPLES :

*LE RIRE DU COQ
L'ILE DE PAQUES*

VENDREDI

ÉLÉMENT :

LA VUE

EXEMPLE :

*L'INTERIEUR
DE LA VUE*

S A M E D I

L'ÉLÉMENT :

INCONNU

EXEMPLE :

*LA CLE DES
CHANTS*

J E U D I

ÉLÉMENT :

LE NOIR

P R E M I E R

EXEMPLE :

LE RIRE DU COQ

« Ceux d'entre eux qui sont gais tournent parfois leur derrière vers le ciel et jettent leurs excréments à la figure des autres hommes ; puis ils se frappent légèrement le ventre. »

Marcel SCHWOB (*L'Anarchie*)

« Le rire est probablement destiné à disparaître. »

Marcel SCHWOB (*Le rire*)



MAX ERNST

Una semana de bondad

o

Los siete elementos capitales

Quinto fascículo

Jueves

Elemento:

El negro

Ejemplo:

La risa del gallo

Quienes entre ellos se sientan alegres apuntan a veces con su trasero al cielo y lanzan sus excrementos a la cara de la demás gente; después se dan leves palmadas en la barriga.

Marcel SCHWOB (*L'anarchie*)

La risa está probablemente destinada a desaparecer.

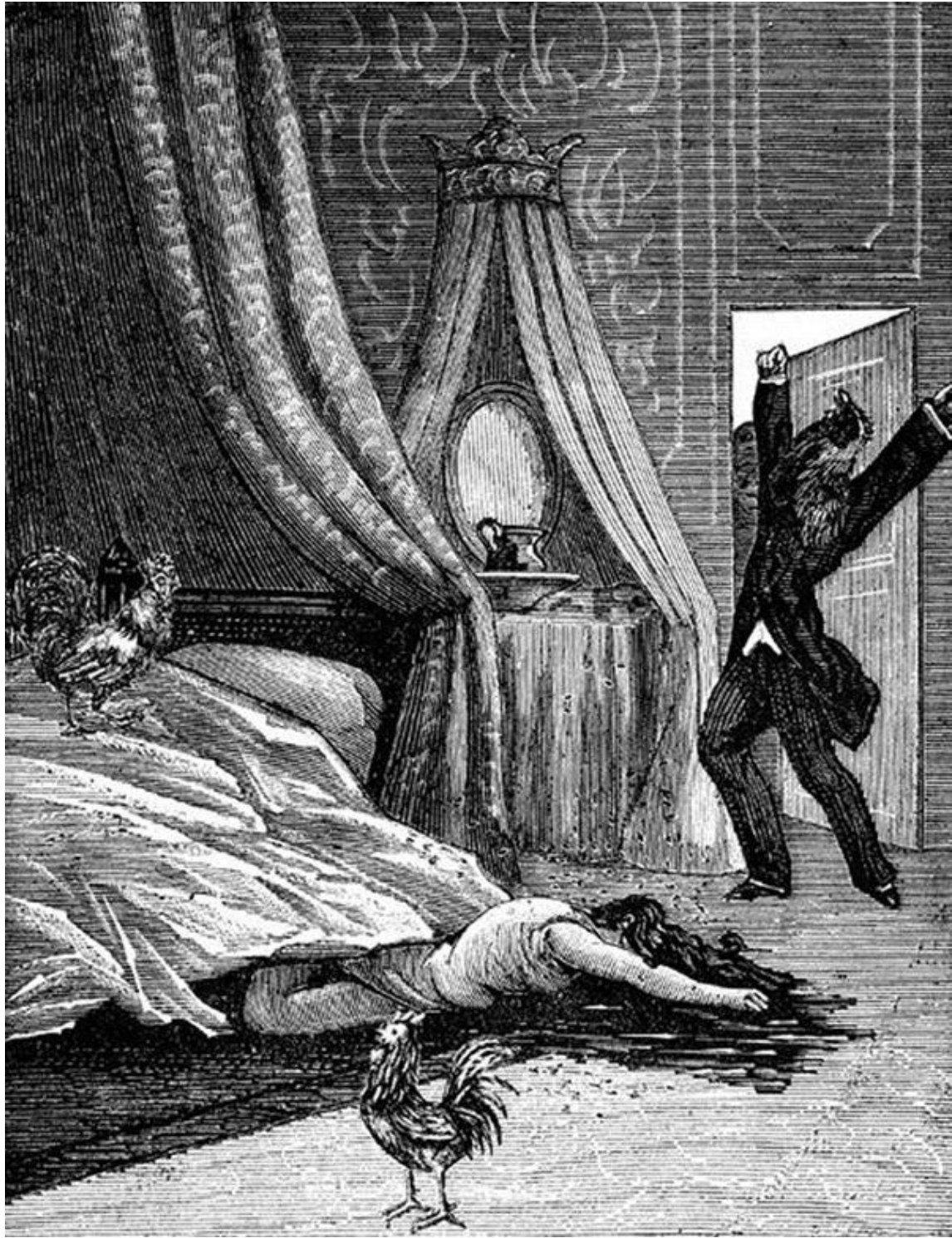
Marcel SCHWOB (*Le rire*)





















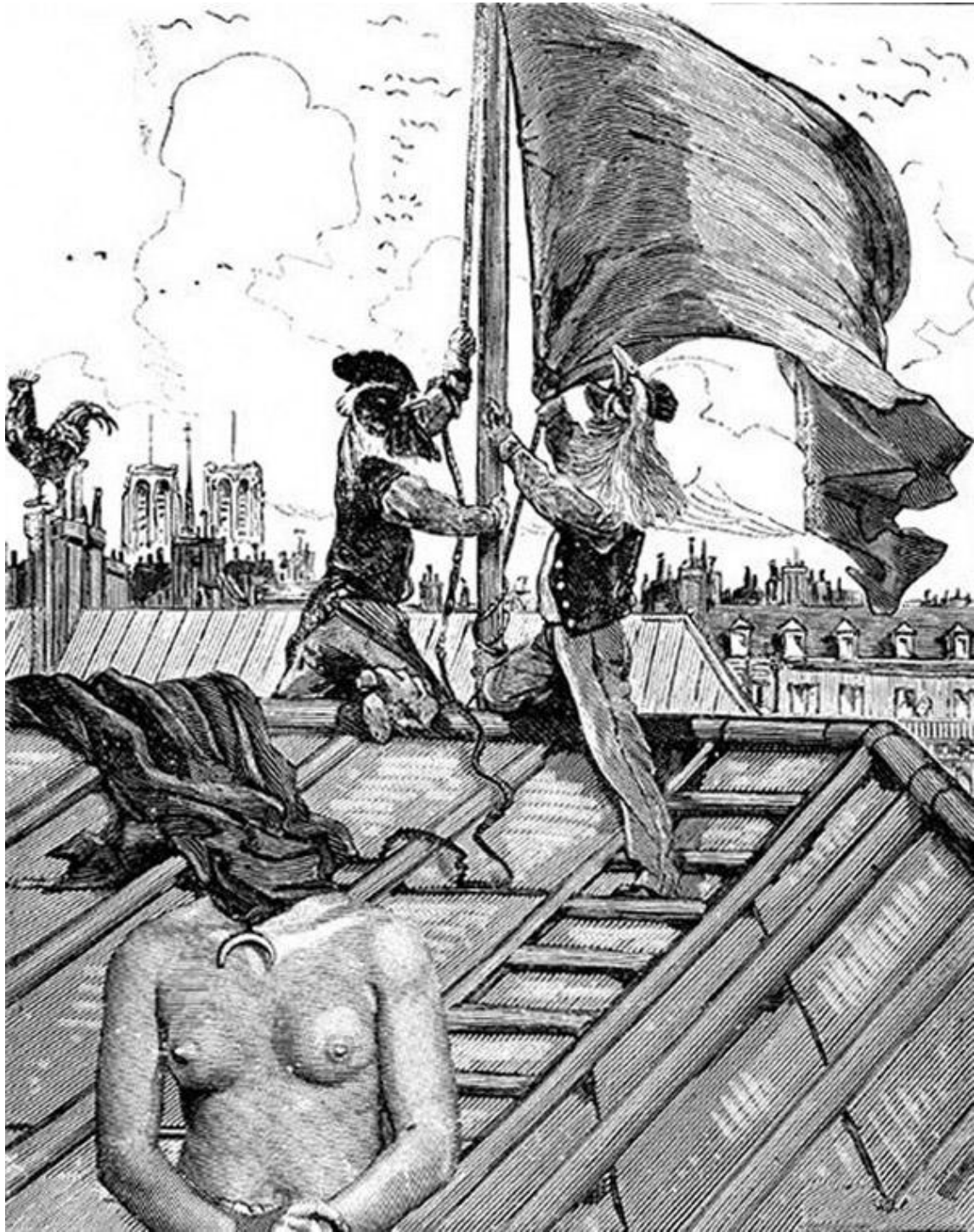












J E U D I
L E N O I R
A U T R E
E X E M P L E :

L'ILE DE PAQUES

« Les pierres sont remplies d'entrailles.
Bravo. Bravo. »

Arp

MAX ERNST

Una semana de bondad

o

Los siete elementos capitales

Primer fascículo

Jueves

Elemento:

El negro

Otro ejemplo:

La isla de Pascua

Las piedras están llenas de entrañas. Bravo. Bravo.

Arp





















VENDREDI

ELÉMENT :

LA VUE

EXEMPLE :

L'INTERIEUR DE LA VUE

TROIS POEMES VISIBLES

• Si trois est plus grand que 6, faites un cercle autour de la croix, et si l'eau éteint le feu, tracez une ligne du sceau à la bougie, en passant au-dessus du couteau, puis faites une croix sur l'échelle. •

Prof. O. DECROLY et R. BUYSE
(Les tests mentaux)



MAX ERNST

Una semana de bondad

o

Los siete elementos capitales

Sexto fascículo

Viernes

Elemento:

La vista

Ejemplo:

El interior de la vista

Tres poemas visibles

Si 3 es mayor que 6, haced un círculo alrededor de la cruz, y si el agua apaga el fuego, trazada una línea del sello a la vela, pasando por encima del cuchillo, y luego haced una cruz en la escala.

Prof. O. DECROLY y R. BUISE (*Les tests mentaux*)

PREMIER POÈME VISIBLE

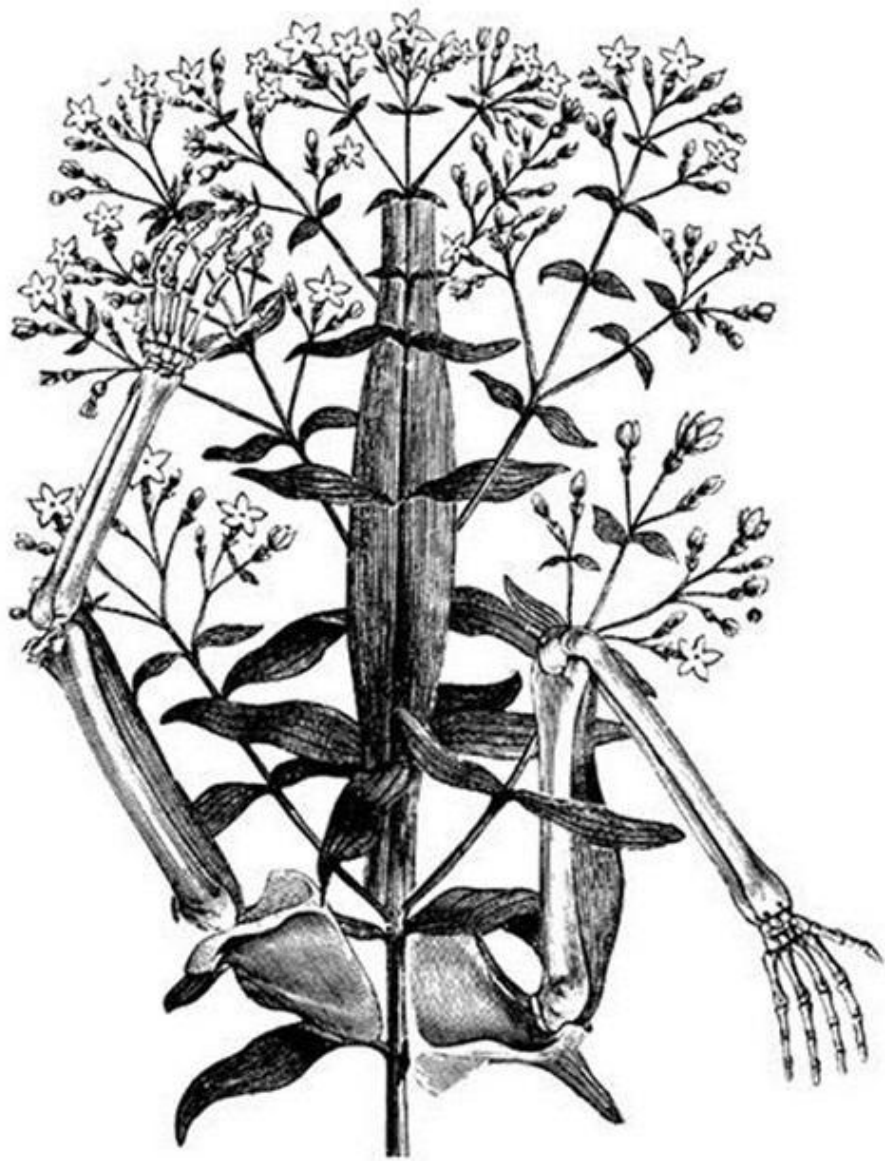
« Et j'oppose à l'amour
Des images toutes faites
Au lieu d'images à faire. »

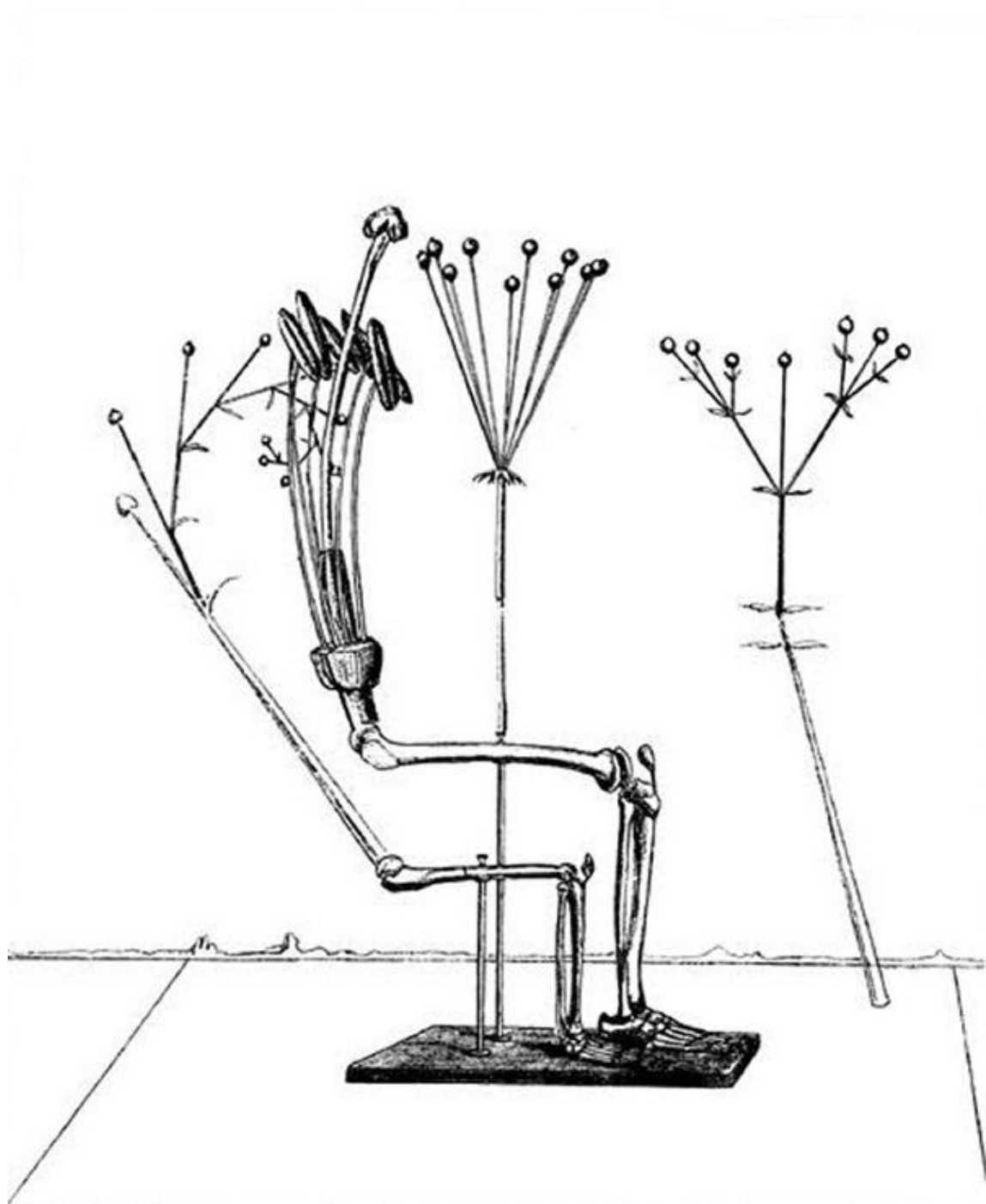
Paul ELUARD (*Comme deux gouttes d'eau*)

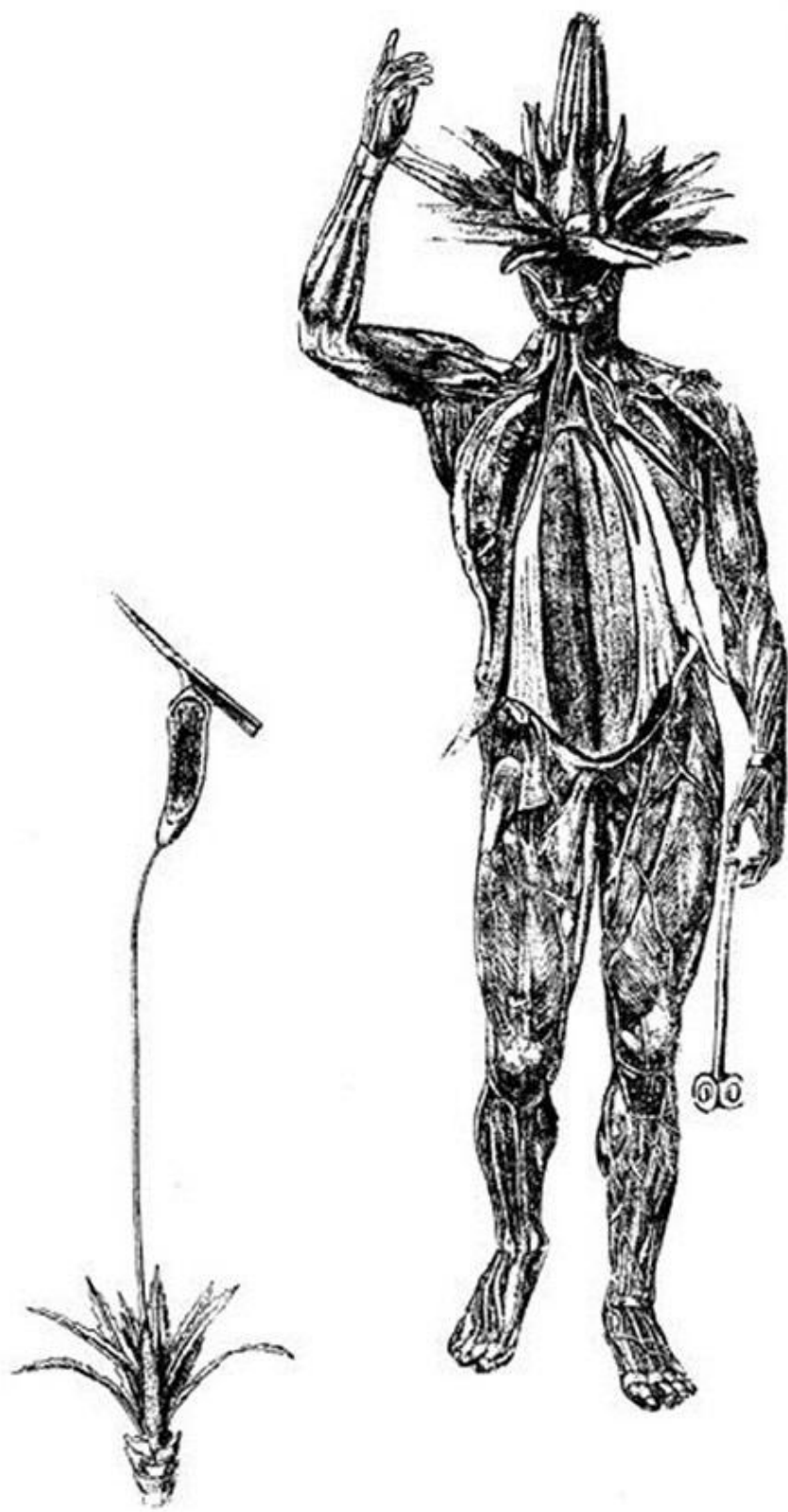
Primer poema visible

Y opongo al amor
Imágenes ya hechas
En lugar de imágenes por hacer.

Paul ELUARD (*Comme deux gouttes d'eau*)

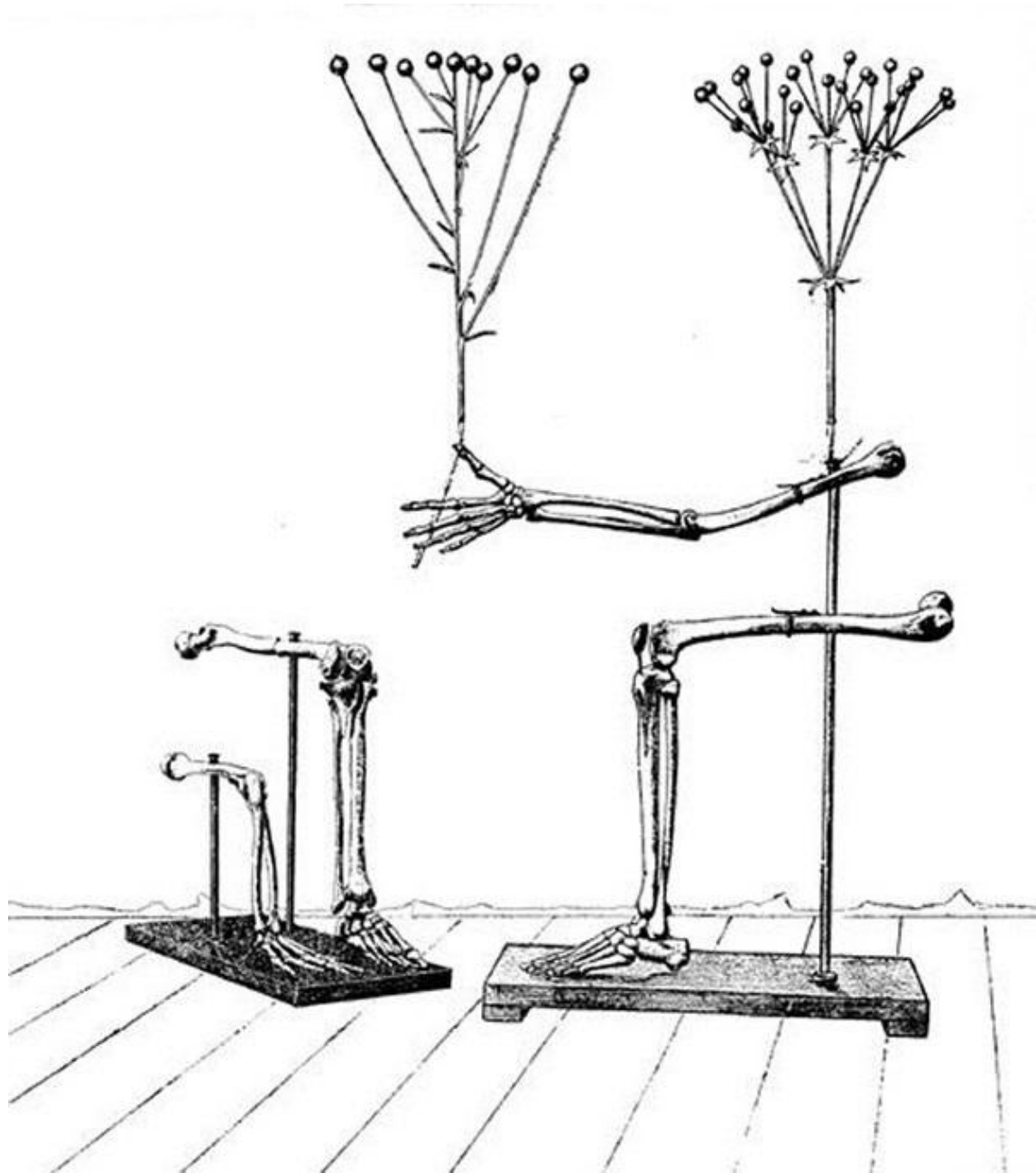












DEUXIÈME POÈME VISIBLE

« Un homme et une femme absolument
blancs. »

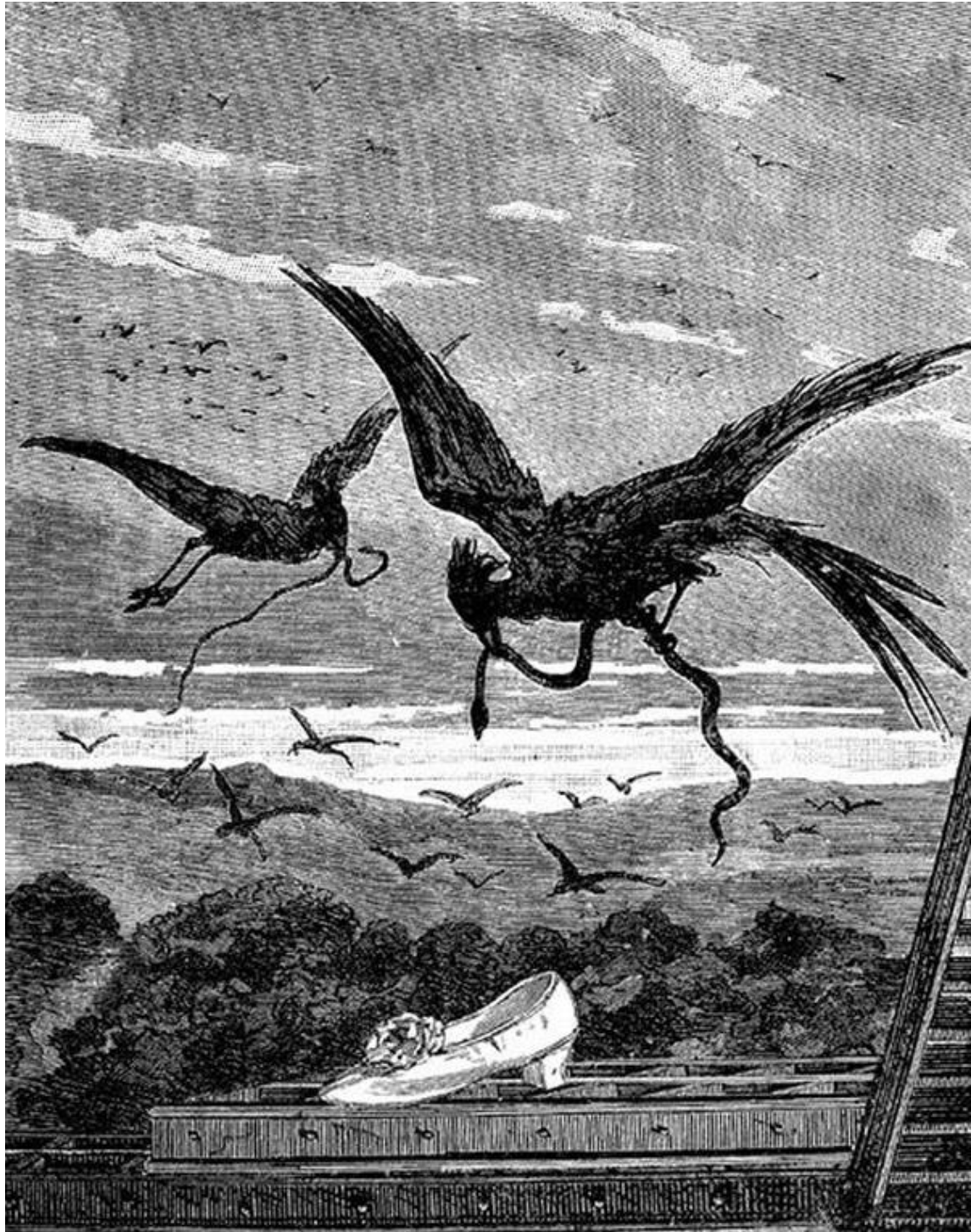
André BRETON (*Le résister aux cheveux blancs*)

Segundo poema visible

Un hombre y una mujer totalmente blancos.

André BRETON (*Le revolver aux cheveux blancs*)



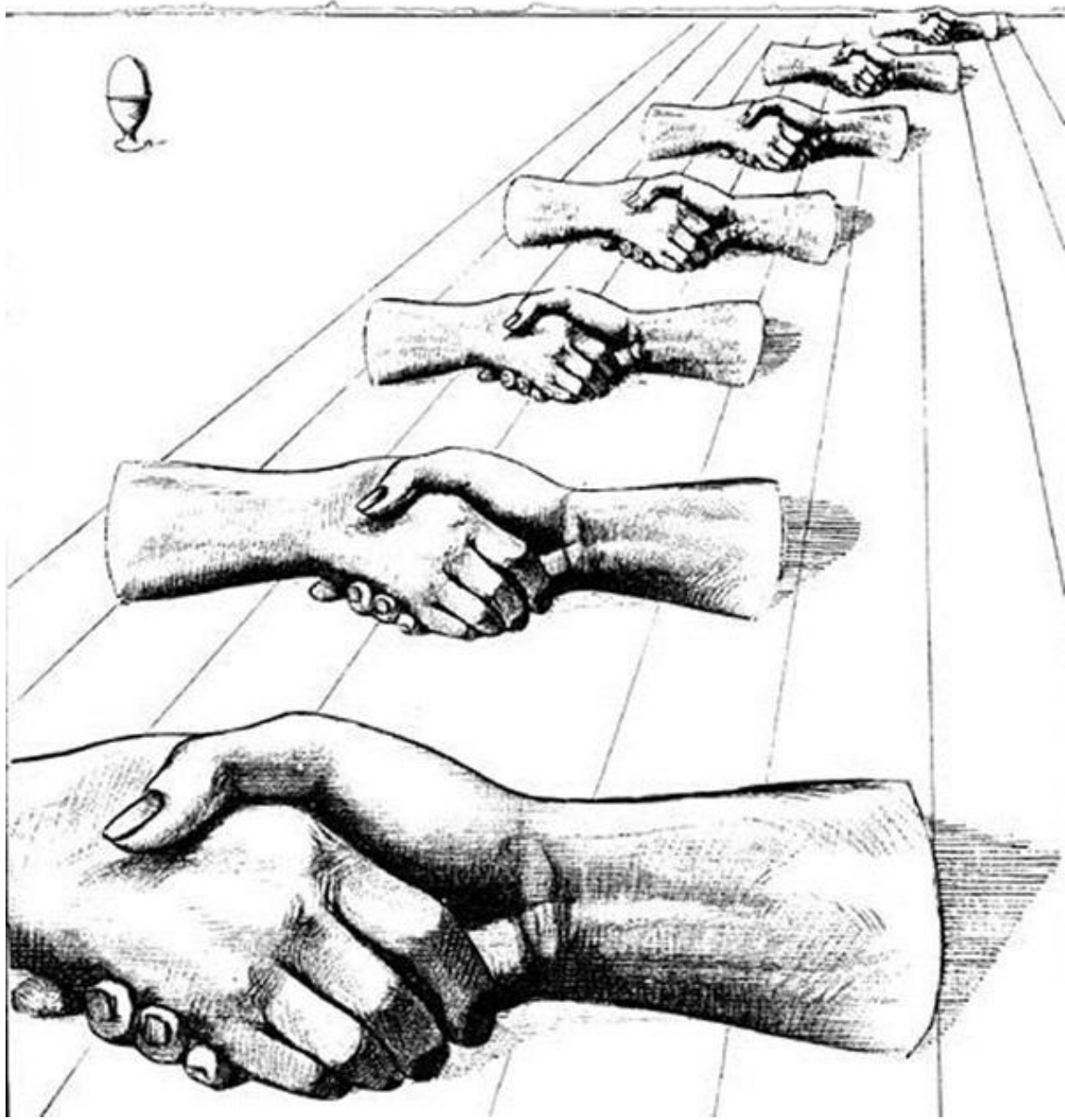


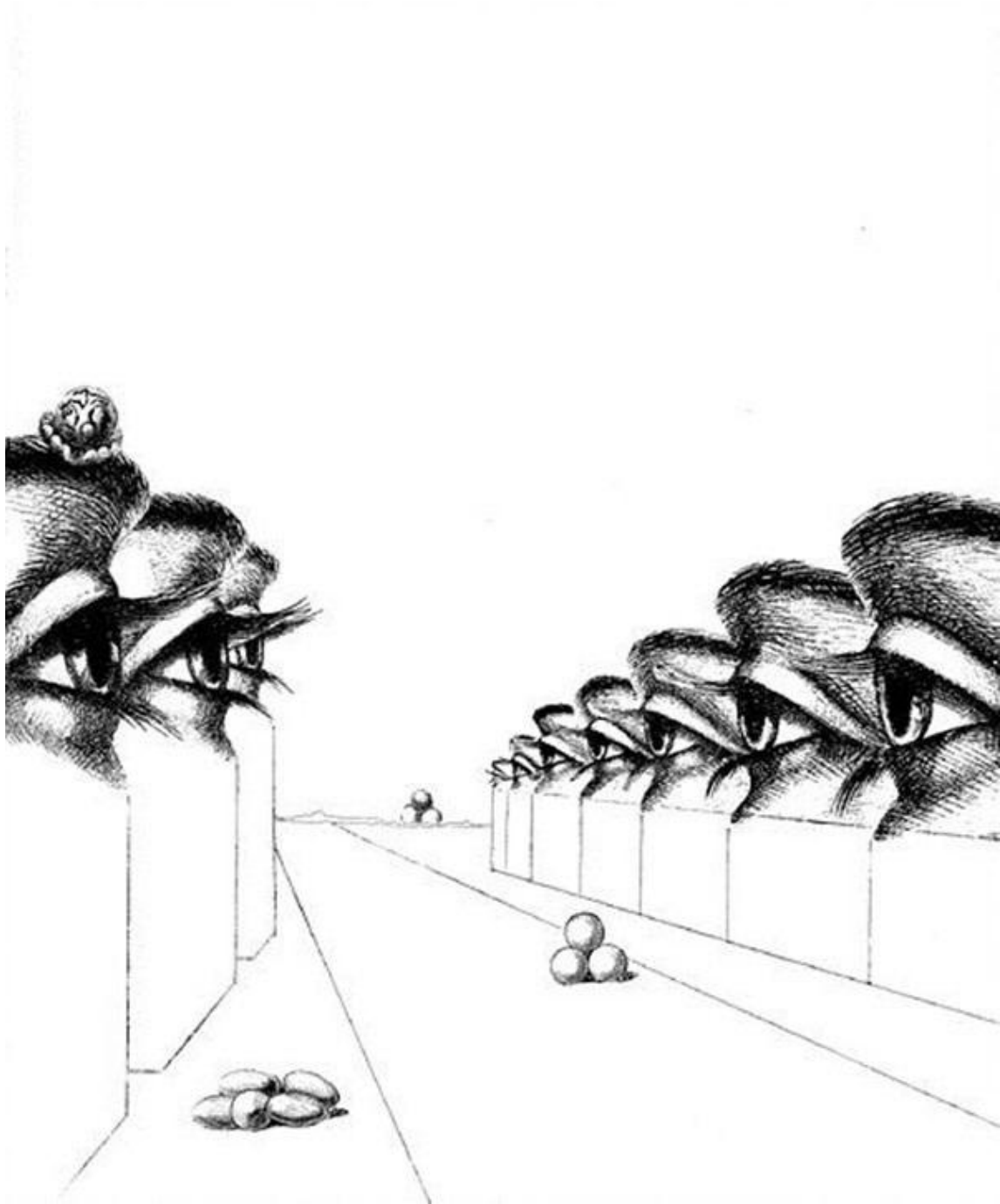




TROISIÈME POÈME VISIBLE

Tercer poema visible





S A M E D I

L'ÉLÉMENT :

I N C O N N U

EXEMPLE :

LA CLE DES CHANTS



Pétrus BOREL
(*Waxist-202*)



MAX ERNST

Una semana de bondad

o

Los siete elementos capitales

Séptimo fascículo

Sábado

Elemento:

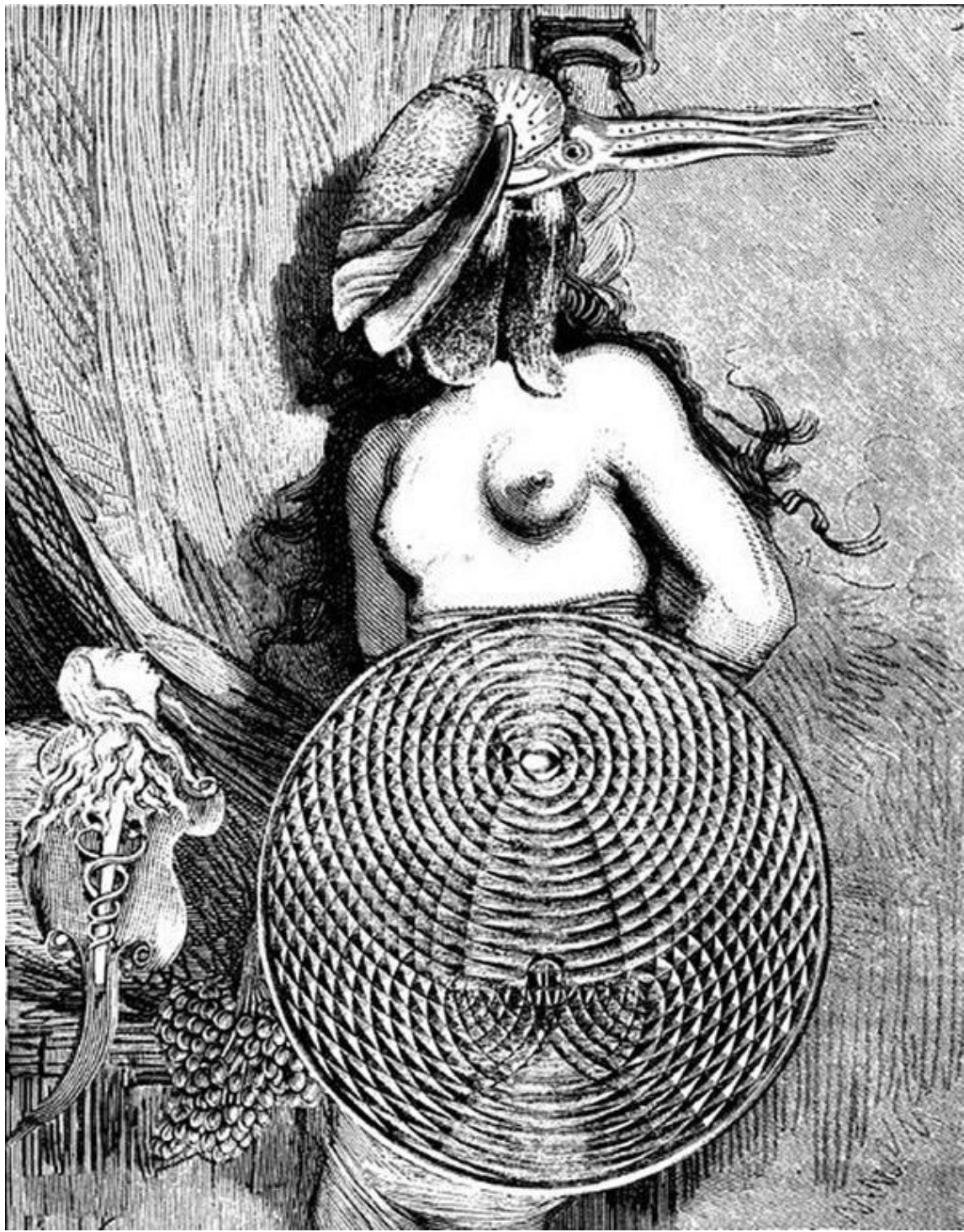
Desconocido

Ejemplo:

La clave de los cantos

.....
.....
.....
.....
.....

Petrus BOREL (*Was-ist-das*)







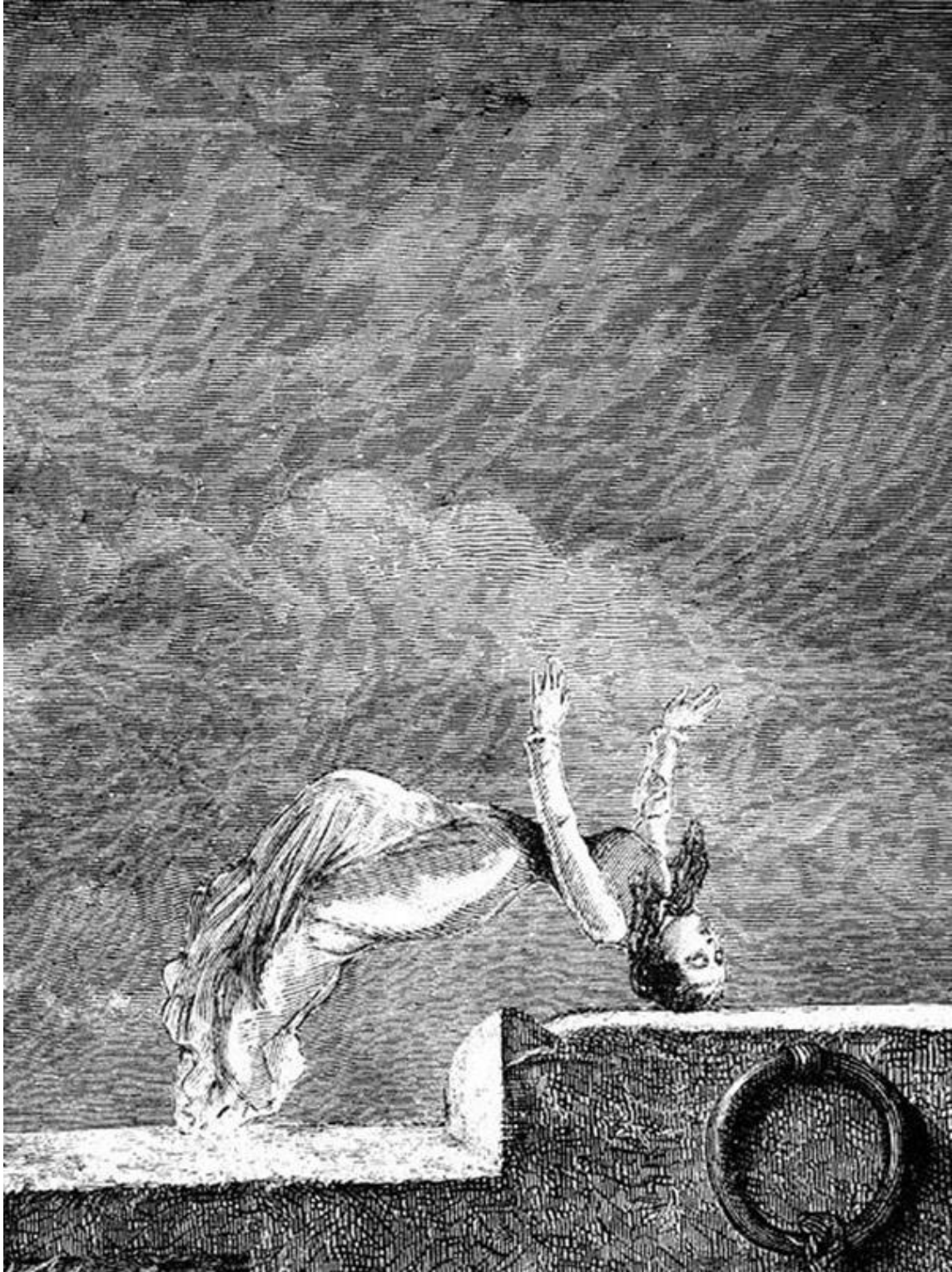














Apéndice^[5]

Max Ernst: Una semana de bondad

Mercedes Rivas

Hay que servirse de lo banal para crear lo fantástico.
Max Ernst

Después de recorrer los museos de otras ciudades europeas — el Albertina de Viena y el Kunsthalle de Hamburgo—, llega a Madrid, gracias a la fundación mapfre, una muestra excepcional procedente de la colección de Daniel Filipacchi y la Fundación Isidore Ducasse de Nueva York: la serie completa de *collages* originales de *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, realizados por Max Ernst en 1933, un año antes de que fuera publicada en París como la tercera y última de sus novelas-*collage*.

La presencia de estas piezas en el Madrid del siglo XXI nos permite, por otro lado, recordar la primera exhibición de estas obras a nivel mundial en el ambiente prebélico de marzo y abril de 1936. El Museo Nacional de Arte Moderno, situado en el edificio de la Biblioteca Nacional, mostró los 184 *collages* originales, de los que dos eran inéditos; se censuraron cinco láminas por «razones especiales», se anunció, y es que todas atentaban contra la ortodoxia católica, como la que presenta a una mujer crucificada — se excluyeron las numeradas 11, 12, 26 y 35 del primer cuaderno y la 16 del tercer cuaderno—. La exposición adquiría pleno sentido dentro de los objetivos del director del museo, Juan de la Encina, de marcar la visibilidad de España en el circuito internacional como emisora y receptora de las nuevas tendencias artísticas. El crítico Manuel Abril firmó el folleto que acompañó a la exposición. La recepción de crítica y público ante estas estampas rebosantes de surrealismo hace más de setenta años fue dispar pero no

indiferente, y causaba un gran impacto la visita a la que sería para muchos su primer contacto con una obra surrealista. La crónica de *ABC* los calificaba de edición superrealista de disparates, jugando con el título de la obra de Goya: «El 'arte' de Max Ernst es distinto; más que arte, es simple ingenio *pour épater*. Pero bueno es contemplar este nuevo artículo de exportación, que el ingenio gordo alemán lanza al ambiente internacional de los *snobs*». En cambio, sedujeron a Dionisio Ridruejo, como recrea en sus memorias, que coincidió con Pablo Neruda en la muestra: «Resbaló la atención de todos por todos, ante los interesantes e imantadores objetos surrealistas del pintor, que Neruda conocía ya sin que parecieran interesarle mucho. A mí me fascinaron. Era la primera exposición surrealista que veía en vivo».

De *dadamax* al surrealismo

La formación pictórica de Ernst fue variopinta y poco dada a ser encauzada por ninguna disciplina, se puede decir que desarrolló su talento de una forma natural, espontánea, y gracias a los sucesivos hallazgos que realiza a lo largo de su vida, la mayoría casuales, para poder expresar su impulso creador. Los primeros pasos artísticos los daría dentro de la familia, junto a su padre, pintor vocacional que le enseñó nociones básicas y algo más. Cuenta en sus *Notas para una biografía* que Philip Ernst ejercitaba sus dotes pintando «con mucha aplicación y alguna ingenuidad» y que solía copiar obras clásicas de tema religioso tomándose algunas libertades: «Daba a los paganos y los réprobos las facciones de filósofos ateos, como Nietzsche o Schopenhauer, o protestantes notorios, como Lutero y Calvino, y el rostro de los miembros de su familia o de sus amigos personales a los santos y a los ángeles». Es decir, el artista sin pretensiones que era su padre iba más allá del calco fiel al sustituir los rostros de los originales de forma simbólica

o anecdótica por personajes conocidos o familiares, y creaba una suerte de pastiche que, sin proponérselo, auguraba procedimientos que serían habituales a partir del surrealismo o de la trayectoria artística de su propio hijo. En una entrevista de 1969 todavía recordaba la libertad que le brindó este aprendizaje paterno: «Probablemente el alegre lápiz salido del bolsillo de mi padre se ha animado a tomar la decisión de evadirme de los conventos del surrealismo ortodoxo».

Esta libertad para manipular realidades —objetos y materiales— previas para conferirles un sentido y una nueva identidad —siempre frágil y oscilante— y la euforia que siente en el trance de la creación están en la base de toda su obra, y su paso por los distintos movimientos de vanguardia —expresionismo, dadaísmo o surrealismo— los realiza con ese bagaje y ese principio creador que no se dejaría dominar por ninguna disciplina, contrario, como solía afirmar, a someterse a ninguna.

Tras su paso por la Facultad de Letras de la Universidad de Bonn, donde estudió las asignaturas que le atraían sin propósito de obtener un título o capacitarse para una profesión —Filología Clásica, Filosofía, Psicología e Historia del Arte—, Ernst comienza su acercamiento al mundo del arte a través de Auguste Macke (1887-1914) y su círculo de amigos de «la joven Renania», unidos por el ansia de saber, de libertad y de absoluto. En estos primeros años Jean (Hans) Arp (1886-1966) sería una de las presencias más influyentes en su carrera; movidos por una agitación común en busca de un concepto nuevo de arte que no habría de llegar del expresionismo que representaba Macke y el Jinete Azul. Juntos recorrerían el estallido dadaísta en Alemania y la transgresión surrealista en Francia. Pero antes tendrían que afrontar la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, que les llevó por caminos totalmente separados: mientras Arp escapó a Francia, Max Ernst fue llamado a filas al principio de la contienda. Tiempo después confesaba que fueron cuatro años sin vida, de los que volvería «como un joven decidido a descubrir el mito de su época».

Su fuerte sentimiento antibelicista hizo que se uniera a otros jóvenes que, como él, compartían su pacifismo y percibían la estupidez del nacionalismo, su necesidad de un cambio radical, de hacer tabla rasa con todo y romper todas las reglas y no someterse a las leyes, de acabar con los prejuicios y las censuras, de empezar de nuevo, desde el principio. Son estos los motivos que hacen surgir, hacia 1916, el movimiento Dadá en Zúrich con el impulso del poeta y ensayista rumano Tristan Tzara (1896-1963) y otros artistas que se habían refugiado en la ciudad suiza huyendo de la guerra, como el propio Arp, y que se reunían en torno al Cabaret Voltaire. Acabada la guerra, el dadaísmo llega a Colonia gracias a la amistad de Arp y Ernst, instalado entonces en la ciudad renana, y del malogrado artista Johannes-Theodor Baargeld. Los tres fueron los promotores de una de las muestras más desafiantes y revolucionarias del grupo en 1920: *Dada Ausstellung. Dada Vorfrühling (Exposición Dadá. Temprana primavera Dadá)*, toda una *performance* precursora en la que nuestro autor firmaba como «dadatex maximus» y «dadamax ernst» y a la que califica como «un relámpago en un cielo despejado». Es en esta época cuando Max Ernst crea sus primeros *collages*, son obras que parten de catálogos y enciclopedias, manuales de ciencia popular, escenas de viajes, láminas de anatomía o paleontológicas; separadas las piezas del conjunto, se decía que hallaba un «placer maligno» en eliminar de su memoria el conjunto para armar uno nuevo con las piezas pegadas: «Lo absurdo de su acumulación confundía la mirada y todos los sentidos, provocaba alucinaciones, daba a los objetos representados significaciones nuevas y en rápida metamorfosis». Es también entonces cuando realiza su primera exposición en París, *Exposición Dadá. Max Ernst (1921)*; en su presentación André Breton comentaba que en los *collages* del artista el objeto exterior rompía con su campo habitual, sus partes constituyentes se emancipaban de él mismo, a fin de establecer relaciones totalmente nuevas con otros elementos, escapando del principio de realidad. Sacado de contexto, el objeto recibe una carga semántica inédita

que lo sitúa ante una nueva vida o, como se ha dicho, «se sirve del mundo circundante para minar el mundo circundante».

Como presagiando su propia realidad, Ernst comprende que debe salir de su contexto para emprender esa tarea de socavar lo establecido, de disolver los lenguajes monológicos, y se marcha a París, donde vivirá con una identidad falsa —Jean Paris— durante el periodo de entreguerras. Con pocos medios de subsistencia, sin embargo pudo presenciar con asiento preferente el nacimiento del surrealismo —el *Manifiesto del surrealismo* de Breton se publica en 1924— e ir fraguando su personalísima obra con criterios originales que terminarían siendo asumidos como surrealistas por la proximidad de sus planteamientos. Su situación cambia en 1925: un contrato temporal con el coleccionista y escritor Jacques Viot le permite centrarse en su carrera. Ese año hace un hallazgo que cambiará por completo su forma de trabajo: el *frottage* —*grattage* después, cuando lo aplica a la pintura—, una técnica casi escolar (frotar un papel con un lápiz blando o carboncillo contra una superficie con relieve) que el autor había entrevisto en su infancia, y que sería el medio para explorar sus facultades visionarias y conjurar ese complejo de virginidad ante el lienzo en blanco, que reconocía haber sentido durante toda su vida. Desde siempre había intentado evitar ese vértigo por dibujar el primer trazo trabajando con un material preexistente, como los *collages* sobre pintura, pero con el *frottage* daría con una fórmula propia.

De este descubrimiento habla largamente en *Más allá de la pintura* (1936), uno de sus textos teóricos más intensos y reveladores: «El procedimiento del *frottage*, al no basarse sino en la intensificación de la excitabilidad de las facultades del espíritu a través de medios técnicos apropiados, excluir toda guía mental consciente (de razón, de gusto o de moral) y reducir al mínimo la participación activa de quien anteriormente era llamado ‘el autor’ de la obra, no tardó en revelarse como el verdadero equivalente de lo que conocía ya con la denominación de *escritura automática*. Como un espectador, el autor asiste, indiferente o apasionado, al

nacimiento de su obra». Es decir, el *frottage* supondría su contribución formal al movimiento liderado por André Breton, quien había proclamado al automatismo la esencia de todo surrealismo: «Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento», donde la imagen más potente era la que poseía el más alto grado de arbitrariedad. El método exigía rapidez, Ernst se dejaba llevar por las imágenes que quedaban grabadas, superponiéndose entre sí, al frotar el lápiz sobre maderas y otras materias en distintas posiciones. Las figuras que veía eran «cabezas humanas, animales diversos, una batalla que termina en amor [...], rocas, el mar y la noche, terremotos...»; compone de esta forma una serie de piezas que reúne en *Histoire naturelle*, cuya publicación en 1926 le pone por primera vez en contacto con la galerista y editora Jeanne Bucher.

Si las plumas hacen el plumaje, la cola no hace el *collage*

Su obra va llenándose de motivos, como las flores y los pájaros, mientras sigue indagando en los lenguajes artísticos. Entre 1929 y 1933 produce óleos de gran formato pintados con las técnicas del *frottage*, del *grattage* y del *collage*, pero éstos ahora van a concretarse en un formato diferente. Aunque la creación de *collages* se encuentra desde su paso por el dadaísmo, a finales de la década del veinte los aborda con nuevos planteamientos, más encaminados a una producción a mayor escala. Llegamos al momento de las novelas-*collage*, un género absolutamente original de Max Ernst con el que sistematiza su actividad creativa al darle continuidad a los *collages*, y que se presta a desarrollar la narratividad visual y textual de una historia, además de poder ofrecer su obra a un sector de público más amplio.

En varios de sus textos teóricos el propio autor atribuye al *collage* varias interpretaciones: «Es algo parecido a la alquimia de la imagen visual. El milagro de la transfiguración TOTAL DE LOS SERES Y OBJETOS CON O SIN CODIFICACIÓN DE SU ASPECTO FÍSICO O ANATÓMICO», dice en *Más allá de la pintura*. Y más adelante insiste en la misma idea: «Podría definirse como un compuesto alquímico de dos o más elementos heterogéneos, resultantes de su aproximación inesperada, debida a una voluntad orientada —por amor a la clarividencia— hacia la confusión sistemática y la alteración de todos los sentidos o al azar, una voluntad que favorezca el azar». Para adornar su visión del *collage*, Ernst recurre a la repetida cita de Lautréamont que tanto se ha asociado al surrealismo y a los *cadáveres exquisitos*; dice ser «hermoso como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas». Efectivamente, el *collage* de Ernst guarda una íntima relación con las tesis de André Breton y así los mecanismos del *collage* producirían un «extrañamiento sistemático» que podrían profetizar el fin del principio de identidad o su disolución.

Según comenta Werner Spies, amigo del artista y gran especialista en su obra, el autor trabajaba con tijeras pequeñas para perfilar con precisión los contornos de los fragmentos recortados, que a veces eran de tamaño diminuto, porque una de las cosas que más le importaba era lograr la uniformidad de los elementos; por eso a veces introducía pequeñas correcciones a lápiz o pluma o añadía líneas y algunas vistas en perspectiva para aumentar la sensación de profundidad. Cuenta Spies que Max Ernst le invitaba a tocar los *collages* con la punta de los dedos, para descifrarlos, como si fuera escritura braille, pues sólo de esa forma podían notarse los desniveles y superposiciones del material. Le interesaba obtener una imagen acabada en sí misma e inteligible: «Comparable al crimen perfecto, el *collage* intenta dificultar el hallazgo de indicios y hasta pretende que se descarte la idea de la actuación de tijeras y cuchillas. Para alcanzar este objetivo, se borran todas las huellas que permitan inferir la conclusión de que se trata realmente de un

collage». De esta forma, gracias a un trabajo meticuloso, artesanal y profundamente selectivo, la ilusión óptica final es un trampantojo visual de una nueva realidad, se ha forjado un mundo paralelo y enigmático.

Las novelas-collage de Max Ernst

La unión de texto y *collage* para una publicación tenía en su trayectoria precedentes en las dos colaboraciones de 1922 con su amigo Paul Éluard: *Répétitions* y *Les malheurs des immortels*. En *Répétitions*, Éluard había elegido diez *collages* de Ernst para un libro de poemas; en el segundo, en cambio, los veinte textos habían sido compuestos por ambos inspirándose en sendos *collages* del artista. Estos libros gozaron de una gran aceptación en el grupo surrealista como, entre otros, Luis Buñuel y Salvador Dalí. Max Ernst retoma esta idea en 1929 y concibe su elaboración como un todo donde texto e imagen se integran en la misma dimensión; existe ahora un propósito de ficción a través de secuencias de viñetas y una idea motriz que va articulando palabras e imágenes. Nos encontraríamos ante *collages* narrativos.

En los tres trabajos editados entre 1929 y 1934 el material gráfico de partida es siempre el mismo: láminas procedentes de novelas ilustradas, en distintos formatos, que utilizaban el grabado en madera o xilografía para reproducir las imágenes. Este antiguo procedimiento se había recuperado en el siglo XIX y mejorado gracias a la elección de maderas más duras que permitían una mejor definición de las líneas del dibujo. Se convirtió en una herramienta fundamental para la impresión en un momento de efervescencia de publicaciones periódicas de todo tipo: literarias, científicas, revistas de moda y variedades, enciclopedias, folletos políticos, o novelas por entregas y novelas ilustradas. La xilografía fue el medio de acercar al gran público imágenes elocuentes de

hábilmente dibujantes, como Gustave Doré, en ediciones de grandes tiradas. Pero cuando Ernst compone sus novelas-*collage*, el grabado en madera era una técnica en desuso que había sido desplazada por nuevas formas de impresión, como el *offset*, actividad en la que el propio autor había trabajado al acabar la Primera Guerra Mundial.

Frente al proceso compositivo de la novela ilustrada, en la que el dibujante se inspira en el texto para dar una idea generalizada de lo que se lee, Ernst nos enfrenta ante una asociación incoherente entre imágenes y texto —reducido a lemas y leyendas ilustrativas—, cuando no a una ausencia total de palabras depositando la responsabilidad narrativa en el *collage*. La semántica de los *collages* está determinada por la lámina que utiliza como base y los fragmentos superpuestos. El sentido de cada elemento, al ser aislado, se conserva sólo parcialmente y se suma o amalgama a los otros elementos añadidos. El parecido físico entre los diversos recortes era un requisito básico para dar una idea de fusión; por eso, el número de novelas ilustradas que surten de grabados a Max Ernst no es muy elevado, en su mayoría datan de finales del siglo XIX. La sintaxis visual consigue ofrecer un significado simultáneo —sea o no comprensible bajo la lógica de la razón— y salva así una de las barreras del lenguaje verbal que sólo podemos descifrar de una forma consecutiva.

La primera novela-*collage* de Max Ernst en ser publicada fue *La femme 100 tetes (La mujer 100 cabezas)* a cargo de Éditions du Carrefour en 1929; contenía 148 *collages* con leyendas de ilustraciones y un aviso al lector de André Breton que hablaba de «un alegato romántico a favor del sueño y la sobrerrealidad». Refería el milagroso nacimiento de un hombre completo que atraviesa distintas etapas —la infancia, el descubrimiento del sexo— y afronta aventuras funestas —motines, naufragios— hasta que en el último capítulo se reproduce el nacimiento. Dicho así podría tratarse de una novela de aventuras o una novela bizantina donde el protagonista es sometido a infinitud de pruebas, pero los saltos de

escenas, las imágenes chocantes o las elipsis exigen de un lector activo que pueda suplir lo que no ve. A finales de 1930 aparecía en la misma editorial *Reve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (*Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo*); se trataba de 79 *collages* con sus leyendas y una introducción que resume la historia de una muchacha de dieciséis años, violada en la infancia, que acepta sufrir toda clase de humillaciones en su deseo de entregarse a Dios.

Mediante estas obras Ernst desafía al lector-observador del momento, habituado a narraciones trilladas y convencionales, por medio de unas historias que acaecen en entornos semejantes pero alterados y con un ritmo sincopado que incumple las reglas del relato tradicional. En un estudio reciente, Juan Antonio Ramírez indica que el autor utiliza críticamente el material de partida: sus novelas visuales «son un eco de cosas aparentemente muy conocidas que parecen escucharse en un espacio donde sólo cabe la subversión». Pero al presenciar estas obras, se siente también un desasosiego y una inquietud por el proceso de extrañamiento que está bajo las costuras invisibles del *collage*. La crítica, la subversión o la parodia, que han sido determinantes en tantas revoluciones artísticas, están y van más allá, como un arco que apuntara en dos direcciones hacia el arte y hacia la misma sociedad de la que mana para desestabilizarla.

Una semana de bondad o los siete elementos capitales

La publicación de *Une semaine de bonté* (*Una semana de bondad*) se realiza gracias al interés de la galerista Jeanne Bucher y a la mediación de Roland Penrose, pintor y amigo de Max Ernst que contribuyó económicamente en la última fase de la edición. Bucher había publicado en 1926 las 34 fototipias de *Histoire naturelle*, una

carpeta de dibujos realizados con la técnica del *frottage* y firmados por el artista; era un tipo de edición especial, propio de galerista, mientras que con *Una semana de bondad* se pretendía llegar a un sector de público más amplio.

Fueron 182 las láminas publicadas en 1934 y existían dos *collages* originales más para llegar a los 184 que componen esta muestra. El formato de los *collages*, como se puede observar, era variable pero fue unificado para la edición, por lo que desaparecían las firmas del grabador que sí se ven en los originales. Las láminas no llevaban leyendas de ilustraciones y se reprodujeron a doble página. Se imprimieron 800 ejemplares —más dieciséis ediciones de lujo en papel especial para grabado—, en tamaño holandesa (280 × 225 mm), entre el 15 de abril y el 1 de diciembre. Estaba previsto que aparecieran siete cuadernos, pero ante el escaso número de ventas de los cuatro primeros, Bucher le propone al autor reunir en un quinto volumen los cuadernos restantes y Ernst acepta. Cada entrega se encuadernó en un color diferente —púrpura, verde, rojo, azul y amarillo—, que se guardaban en un estuche de cartoné gris. La portada contenía el título general de la obra y el de cada cuaderno, que se organiza en torno a un modelo fijo con leves alteraciones en la entrega final: el día de la semana, un elemento esencial y un ejemplo.

Primer cuaderno. Púrpura. Domingo. Elemento: El barro. Ejemplo: El león de Belfort.

Segundo cuaderno. Verde. Lunes. Elemento: El agua. Ejemplo: El agua.

Tercer cuaderno. Rojo. Martes. Elemento: El fuego. Ejemplo: La corte del dragón.

Cuarto cuaderno. Azul. Miércoles. Elemento: La sangre. Ejemplo: Edipo.

Quinto cuaderno. Amarillo. Jueves. Elemento: El negro. Ejemplos: La risa del gallo y la isla de Pascua.

Quinto cuaderno. Amarillo. Viernes. Elemento: La vista. Ejemplo: El interior de la vista.

Quinto cuaderno. Amarillo. Sábado. Elemento: Desconocido. Ejemplo: La llave de los cantos.

Esta distribución en siete secciones es la que orienta el recorrido de nuestra exposición. El nivel referencial de la novela es perceptible ya en el título: *Una semana de bondad o los siete elementos capitales* induce a pensar en los siete días de la Creación y en los siete pecados capitales, una identificación altamente irónica que excluiría el paraíso por la presencia inicial del pecado. Aun antes, la organización de la novela en cuadernos con portadas de diferentes colores está inspirada en el famoso poema de las vocales de Rimbaud: «¡Yo inventé el color de las vocales! A negro, E blanco, I rojo, O azul, U verde». Las alusiones literarias, a diferenciar de la base gráfica sobre la que trabaja, son constantes y una mirada fugaz a las imágenes nos llevaría a recordar a autores de novelas góticas como Maturin y su personaje de Melmoth *el errabundo*, a escritores románticos como Eugene Sue o Edgar Allan Poe, a postrománticos y decadentistas como el marqués de Sade y Octave Mirbeau, entre otros. Esto convierte a *Una semana de bondad* en una red de intertextos, pese al limitado uso que hace de las palabras, de sentido paródico, por cuanto desvía el sentido original para expresar algo distinto, calificable incluso de pastiche satírico.

El número de libros que utilizó Max Ernst para los *collages* se reduce a unos cuantos títulos, se conjetura que tenía ejemplares únicos hallados de manera fortuita en librerías de viejo, como sucedió con el *Paradise Lost* de Milton en la versión ilustrada por Gustave Doré, que compró en Milán, cerca del castillo medieval de Vigoleno, adonde había sido invitado a veranear y donde compuso el cuaderno tercero de *Una semana de bondad*. Se trataba de novelas que se habían publicado como libros ilustrados en las últimas décadas del siglo XIX: *Martyre* de Alphonse D'Ennery; *Mam'zelle Misere* de Pierre Decourcelles; *Les trois majors* de Lucien Huard; *La femme du mort*, *La grande Iza*, *Iza*, *Lolotte et compagnie* de Alexis Bouvier; *Drácula* de Bram Stoker; *Les damnées de Paris* de Jules Mary; también usó algunos folletines publicados en *Le Petit*

Journal o en el semanario *L'Ouvrier*; y recabó muchas tramas de las *Mémoires de Monsieur Claude*, redactadas por Antoine Claude, jefe de policía de la Sureté a mediados del XIX, mezcla de historia policíaca y novela de aventuras. Puede decirse que esta clase de libros eran materiales raros, de escasa distribución, en contraste con la enorme popularidad de la que gozaron en el momento de salir al mercado por haber sido impresos con una técnica anticuada. Ernst efectúa una nueva selección al preferir relatos folletinescos de naturaleza truculenta y rocambolesca, novelas góticas y de misterio llenas de crímenes y asesinatos, mujeres fatales, ajusticiamientos, autopsias, dramas pasionales, imágenes de torturas, apariciones fantasmales, textos que son, como menciona Spies, compilaciones de atrocidades: «Algunas novelas recapitulaban el repertorio completo del espanto. Los lugares comunes dramáticos se correspondían con expresiones faciales codificadas, una fisonomía establecida de la maldad y de lo repulsivo, y la constante repetición de gestos estereotipados. Se podría hablar de un itinerario temático del horror».

La existencia de un mundo objetivo es uno de los principales nexos de unión entre las series de *collages*. El espacio físico se lo proporcionan sobre todo los grabados procedentes de los dibujantes con menos pretensiones artísticas; funcionan como el escenario y el decorado para que Max Ernst ejecute sobre ellos su teatro de variedades. A veces su intervención en la lámina se limita a la inclusión de figuras que suspende en la escena, los hace rotar o los coloca del revés e incluso modifica la posición de los brazos; hay piezas que revisten a los personajes de una nueva personalidad, como cabezas de animales —sobre todo pájaros—, moluscos, plumajes o alas, insectos; otras veces son fuego, nubes de humo o agua en forma de olas o cascadas; en otras ocasiones, su labor quirúrgica se expande y llega a infiltrar recortes en los elementos que constituyen el decorado, como cuadros o ventanas, llegando a perfilar los marcos o unos barrotes para encajar a una figura en ese encuadre. En realidad, el número de elementos originales insertados

en cada *collage* varía entre dos y cinco piezas, prefiriendo los de tres y cuatro fragmentos, y sólo en dos ocasiones llega a emplear quince y dieciséis elementos.

Esta unidad de conjunto es palpable en el tercer cuaderno, correspondiente al martes, donde el ejemplo es «La corte del dragón». Max Ernst compuso esta parte durante el veraneo de 1933 en Vigoleno. Se pasaba horas recluido en su habitación donde recortaba la novela que llevaba en su equipaje —*Martyre*, de Alphonse d'Ennery— y partes de la encontrada en Milán; Valentine Hugo, presente aquel verano, recordaba el ruido incesante que procedía de la habitación del autor: «A través de la puerta cerrada sonaba un duro clic metálico. No comprendí lo que ocurría hasta el día en que tomé un libro grande y deteriorado de la estantería, y lo hojeé. Se trataba de un *Paradis perdu* con grandes ilustraciones de Gustave Doré. Observé que todos los grabados habían sido arrancados y cortados en grandes trozos. Así que Max recortaba todo lo que le gustaba de las ilustraciones para componer con ellas sus *colla— ges*. Y, por supuesto, el ruido lo había producido Max con sus tijeras, cada vez que las dejaba sobre la mesa». El resultado final fue que *Martyre* es la base de cuarenta y dos de los cuarenta y cuatro *collages* de «La corte del dragón», distribuidos en una sucesión aleatoria respecto a la novela de Ennery. Las láminas de este cuaderno muestran un interior burgués profusamente decorado con papeles tapizados, cortinas, alfombras y almohadones, toda clase de muebles, cuadros y espejos. Son habitaciones dominadas por el barroquismo exacerbado del *horror vacui* que favorece la actividad invasora de Max Ernst para difuminar sus injertos. Así, por ejemplo, sustituye los cuadros originales por nuevas imágenes (*collages* 23 y 42) o aprovecha los recargados vestidos de las protagonistas para añadirles alas tomadas de Doré.

Seguidas una a una, la capacidad evocadora de las láminas y las pistas que se deslizan en los títulos de los cuadernos nos podría guiar a través de una posible historia, aunque no existe tal concepto

y más bien se diría que muchos de los *collages* constituyen unidades de sentido autónomo que tienen como nexos el elemento y el ejemplo. No obstante, se podría intentar captar algunos de los temas que guían las secuencias. El primer cuaderno es uno de los más atroces, su protagonista es el león de Belfort, alusión a una estatua gigantesca esculpida sobre las rocas en Belfort que conmemoraba la resistencia de la ciudad en la guerra franco-prusiana; existía una versión de bronce más pequeña en París, que era uno de los lugares de referencia del grupo surrealista. En el cuaderno púrpura, color de la jerarquía eclesiástica católica, y del domingo, el día del señor, el león de Belfort encarna un símbolo de poder político y religioso, es el hombre con cabeza de león que ejerce la autoridad con violencia y lujuria. Ernst muestra escenas de persecuciones, robos, asesinatos y ejecuciones junto a otras llenas de tensión textual entre el león y los personajes femeninos, que suelen estar semidesnudos, amordazados o atados; las mujeres son torturadas y apaleadas o frivolizan con el ente leonino. La serie concluye con el *collage* de unos leones sobre un pedestal con la inscripción «Laudate pueri dominum», pieza de música sacra de alabanza al Señor. La sección primera viene a ser una revelación de la cara oculta de los poderes establecidos, la suya es una postura política, como considera Juan Antonio Ramírez, «con una gran carga satírica antiburguesa y una visión muy lacerante de la Iglesia y de su sistema de valores», que cabría relacionar con la deriva de Europa hacia una época de violencia que ya se percibía en la retórica agresiva de Hitler, cuyo ascenso al poder se produce en 1933, el mismo año de elaboración de *Una semana de bondad*.

En el cuaderno del lunes, el agua predomina las escenas en distintas manifestaciones: como inundación, en las calles y en el interior de las casas, hace que los puentes se rompan, hay personajes que se ahogan o que flotan. En algunas de las láminas hay mujeres como náyades que dominan las aguas y otras que duermen ajenas a la película acuática que sucede a su alrededor, como si se tratara de una pesadilla onírica con sueños de agua.

El tercero es el cuaderno de escenarios más equilibrados debido a su gran dependencia de una misma fuente, *Martyre*, para la mayoría de los *collages*. La secuencia se inicia con la aparición de un gran dragón que va a introducirse en hogares y espacios urbanos; sus emblemas son alas, reptiles y criaturas; se manifiesta a través de seres híbridos y se inmiscuye en la vida de personas aladas, sean alas de ángel o de murciélagos. Todo parece apuntar que el ámbito doméstico que prevalece está subyugado por la tragedia. A su vez, Ernst da una nueva vida a los cuadros y a los biombos de las estancias para evidenciar los miedos y pesadillas de la burguesía, como en las láminas 38, con un desprendimiento de rocas, o en la 42, donde las llamas atacan a una de las mujeres.

El miércoles, cuaderno cuarto, está protagonizado por los hombres-pájaro que suplantán la figura mítica de Edipo para evocar los hitos de la tragedia griega: su peregrinar, el parricidio, incluso aparece la esfinge del acertijo en forma de pirámide de Gizeh; en su busca de la amada la encuentra encerrada tras unas rejas, la seduce y la secuestra con distintos resultados: la maltrata, la apuñala en un pie o la asesina para concluir en un paraje lleno de calaveras en su primera versión. Pero la lámina que se añade muestra al hombre-pájaro transportando un fardo que parece un cadáver, del que empezara a desprenderse el alma de la mujer.

En el quinto cuaderno, el amarillo, «La risa del gallo» y «La isla de Pascua» se agrupan en el jueves. El gallo nos devuelve al reino de violencia del león de Belfort, con nuevos raptos, torturas, duelos entre mujeres y asesinatos que llegan a una apoteosis en la lámina 11 e incluso se podría hablar de un suicidio en las láminas 14 y 15. Antecede a «La isla de Pascua» una frase de Jean Arp: «Las piedras se llenan de entrañas. Bravo, bravo»; así se inicia con el interior de un cuerpo humano invadido por otros seres, como si anunciara la duplicidad que vivirán los personajes movidos por máscaras tribales, como en la lámina 4, donde una mujer abraza a un hombre escindido entre su yo y el de la máscara, cuyo cuerpo está rodeado por una serpiente.

Las atmósferas densas y abigarradas de los anteriores cuadernos se tranquilizan el viernes en «El interior de la vista», dividido en tres poemas visibles. Ernst retoma el estilo del *collage* emblemático del periodo dadaísta con una economía y claridad de recursos que ofrecen imágenes netas pero mucho más enigmáticas, como en el «Tercer poema visible 1», con la imaginería de siete de las catorce manos que se estrechan, quizá llegando a un acuerdo, y los huevos que evocaban la actividad del artista, de lo que se burlaba en *¿Qué es el surrealismo?*: «Se acabó, naturalmente, la vieja concepción del ‘talento’, se acabó la glorificación de los héroes y con la leyenda, tan cara a los que codician la admiración, de la ‘fertilidad’ del artista, que hoy pone tres huevos, y mañana uno, y ninguno el domingo».

Pone fin a la obra una procesión de mujeres que gravitan en «La llave de los cantos» del cuaderno del sábado. Son figuras que flotan en las habitaciones y en el espacio interior, tal vez dejando fluir sus instintos o viviendo un momento de éxtasis o de extravío, con troncos que se arquean como llevados por una fuerza irreprimible. Abre la portada del cuaderno una cita llena de puntos suspensivos de Petrus Borel y la frase, en alemán, «Qué es esto»; llamado el Lycanthrope, el escritor fue uno de los poetas románticos malditos recuperado por los surrealistas. Es posible que el vacío de palabras sea el anticipo del vacío que envuelve a estas mujeres, que proceden de publicaciones sobre la histeria del neurólogo Jean Martin Charcot. Recordemos que para el surrealismo la histeria no era un fenómeno patológico, sino un medio supremo de expresión, como André Breton y Louis Aragon celebraban en «El cincuentenario de la histeria»; en otro momento proclamaban: «Honremos, dijimos Aragon y yo, a la histeria y a su séquito de mujeres jóvenes y desnudas que se deslizan sobre los tejados. El problema de la mujer es el más maravilloso e inquietante de este mundo. Y esto en tanto en cuanto nos guía la creencia de que un ser humano auténtico debería de ser capaz de creer no sólo en la revolución, sino también en el amor».

La desbordante imaginación que Max Ernst pone en juego ha llevado a crítica y espectadores a preguntarse por el sentido último de *Una semana de bondad*, que para unos y otros continúa siendo fuente inagotable de interpretaciones por la intriga y la magia que desencadena ante nuestros ojos.

Cronología Max Ernst [1891-1976]

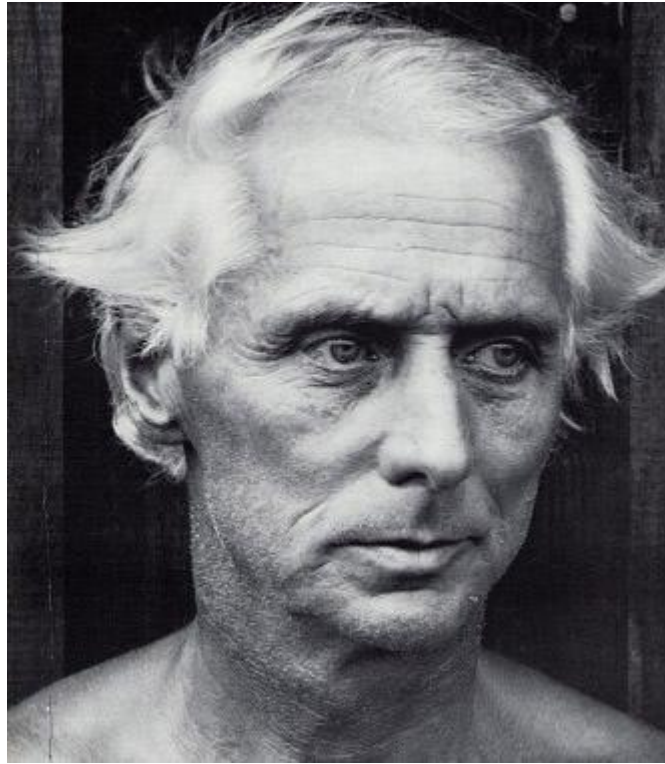
- 1891. Max Ernst nace en Brühl, cerca de Colonia. De familia católica, su padre, Philipp, es maestro de sordomudos y pintor aficionado.
- 1910. Se matricula en la Universidad de Bonn, estudia Filología Clásica, Filosofía, Psicología e Historia del Arte.
- 1912. Comienza su acercamiento al pintor expresionista August Macke y al grupo de la Joven Renania.
- 1913. Conoce a Robert Delaunay y a Guillaume Apollinaire. Participa en las exposiciones de expresionistas renanos y en el *Primer Salón de Otoño* alemán, organizado por Macke y Kandinsky para Der Sturm (La tormenta) en Berlín. Sus trabajos acusan influencias del cubismo, futurismo y expresionismo.
- 1914. Conoce a Jean (Hans) Arp. Es alistado para el ejército al iniciarse la Primera Guerra Mundial. Sufrió una herida en la cabeza y fue condecorado con la Cruz de Hierro.
- 1916. Expone en la Galería Der Sturm junto a Georg Muche.
- 1918. Contrae matrimonio con Luise Straus, compañera de estudios e historiadora del Arte. Se instalan en Colonia. Tristan Tzara publica *Dadá manifiesto*.
- 1919. Durante un viaje de la pareja a Múnich con Johannes-Theodor Baargeld visita a Paul Klee. Gracias a la revista *Valori Plastici* queda fascinado con la obra de Giorgio de Chirico. Empieza a trabajar en impresión *offset* en Colonia. Se cartea con Tzara. Produce sus primeros *collages*.
- 1920. Presenta el álbum de litografías *Fiat modes pereat ars (Hágase la moda, muera el arte)*. Max Ernst y Theodor Baargeld editan *Die Schammade (El colmo de la vergüenza)* y organizan la primera exposición Dadá de Colonia. Nace Jimmy Ernst.

-)}21. Invitado por André Breton inaugura su primera exposición en París en la librería Au Sans Pareil. Veranea en el Tirol con Tzara y Breton; Gala y Paul Éluard le visitan en Colonia. Se estrecha su relación con Gala, que se mantiene, con altibajos, hasta 1927.
-)}22. Se publica *Répétitions*, poemas de Éluard con una selección de *collages* de Ernst y vuelven a colaborar en *Les malheurs des immortels*. Llega a París con el pasaporte de Éluard. Trabaja en una fábrica de artículos de *souvenirs*.
-)}24. Éluard hace un viaje alrededor del mundo, Gala y Ernst se reúnen con él en Saigón (actual Ho Chi Minh). André Breton publica el *Manifeste du Surréalisme*.
-)}25. Su situación ilegal le obliga a refugiarse en Bretaña, donde concibe la técnica del *frottage*. Firma un contrato con Jacques Viot —promotor de Joan Miró y de Hans Arp— que le permite instalarse en Montmartre y trabajar con sosiego. Aunque el contrato duró poco tiempo —Viot se va de Francia inesperadamente—, su dedicación al arte es plena desde entonces. Conoce a Roland Penrose, pintor surrealista influido por Ernst, que sería un gran apoyo para su carrera.
-)}26. La galerista Jeanne Bucher edita *Histoire naturelle*: 34 fototipias realizadas a partir de *frottages* con prólogo de Hans Arp. Junto a Miró diseñan el escenario y vestuario para los *ballets* rusos de Diaghilev. La difícil relación con Luise Straus termina en divorcio.
-)}27. Se casa con Marie-Berthe Aurenche y se instalan en Meudon. Conoce a Yves Tanguy. Su gran amigo Baargeld fallece en los Alpes.
-)}28. Expone en la Galería Bernheim de París.
-)}29. Éditions du Carrefour publica su primera *novela-collage*, *La mujer de 100 cabezas*.

1930. Actúa en *La edad de oro* de Luis Buñuel. Se publica en Zúrich *Weisst du schwarz du (Blanco tú negro tú)* con diez poemas de Hans Arp y cinco *collages* de Ernst. A final de año aparece *Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo*, segunda de las novelas-collage.
1931. Reúne 39 *collages* para el libro *A l'intérieur de la vue*, publicado en 1947 junto a ocho poemas de Éluard. Comienza la serie de *collages* en torno a Loplop, una suerte de *alter ego* de Ernst que ya aparecía en *La mujer 100 cabezas*.
1933. Compone *Una semana de bondad*.
1934. Jeanne Bucher publica en París la tercera novela-collage, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*. Escribe el texto del catálogo de la exposición *¿Qué es el surrealismo?*, celebrada en Zúrich.
1936. La exposición de los *collages* originales de *Una semana de bondad* se inaugura en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. Participa con 48 obras en la exposición itinerante *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, iniciada en el MoMA de Nueva York. Se separa de su segunda esposa.
1937. Publica uno de sus textos teóricos fundamentales, «Audela de la peinture» («Más allá de la pintura»). Se celebra en Londres su segunda exposición individual. Conoce a Leonora Carrington y se van a vivir a Saint-Martin d'Ardeche en 1938.
1939. Al estallar la Segunda Guerra Mundial es recluido como extranjero enemigo por las autoridades francesas. Éluard logra liberarlo en esta ocasión.
1940. Carrington huye a España y Ernst sale del campo de Les Milles, donde había vuelto a ser recluido. Espera permiso cerca de Marsella para viajar a Estados Unidos. Conoce a Peggy Guggenheim. Primeras decalcomanías.

- ‡41. Desde Lisboa, vuela con Peggy Guggenheim y su familia a Nueva York. Se casan el año siguiente. Se reúne con su hijo, que había llegado en 1938 huyendo del nazismo.
- ‡42. Participa en la exhibición *First Papers of Surrealism*, organizada por Breton, con una instalación de Duchamp. Conoce a la pintora Dorothea Tanning.
- ‡43. Tras un nuevo divorcio, empieza a vivir con Dorothea Tanning.
- ‡45. Colabora como guionista y actor en la película *Dreams That Money Can Buy (Sueños que puede comprar el dinero)* de Hans Richter, inspirándose en *Una semana de bondad*.
- ‡46. Se instala con Dorothea Tanning en Sedona, Arizona, donde recibirá la visita de numerosos amigos. Se casan ese año en Beverly Hills.
- ‡47. La Galería Maeght celebra la última exposición surrealista.
- ‡48. Obtiene la nacionalidad estadounidense.
- ‡49. Exposición panorámica en la Galería Copley de Beverly Hills que incluye los originales de *Una semana de bondad*.
- ‡51. Para conmemorar su 60 cumpleaños, Brühl acoge una gran retrospectiva de su obra que se pasará por ocho ciudades alemanas.
- ‡53. Regreso definitivo a Francia. Exposición de la Galería Spiegel de Colonia.
- ‡54. Gana el Gran Premio de la XXVII Bienal de Venecia.
- ‡55. Se muda a Huismes, en la Turena.
- ‡57. Recibe el Gran Premio de Pintura del Estado Renania del Norte-Westfalia, en la República Federal Alemana.
- ‡58. Se le concede la ciudadanía francesa.
- ‡59. Exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de París.

1960. En el catálogo de la exposición *Hans Arp, Max Ernst*, de la Galería Spiegel, se incluyen ocho *collages* con ángeles, leones, gallos y espejos. La serie completa de once piezas se editará en 1962 con el título *Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen (La desnudez de la mujer es más sabia que la doctrina de los filósofos)*.
1961. Retrospectiva en el MoMA, escribe para el catálogo «An Informal Life of M. E.», tercera versión de su autobiografía. Jean Desvilles rueda un corto de animación a partir de *Una semana de bondad*.
1963. Para la primera edición alemana de *Una semana de bondad* — publicada como *Die weisse Woche. Ein Bilderbuch von Güte, Liebe und Menschlichkeit (La semana blanca. Un libro ilustrado de bondad, amor y humanidad)*— compone nuevos lemas y un *collage* para la cubierta. Se edita en Nueva York, Milán y Tokio.
1964. Se traslada al sur de Francia. 1966. Nombrado oficial de la Legión de honor.
1970. El volumen *Écritures (Escrituras)* recopila sus textos de teoría artística, su autobiografía y una amplia selección de *frottages* y novelas-*collage*.
1971. En Milán se imprime *Lieux communs*, con diez poemas y once *collages*. Utiliza recortables de Épinal para elaborar por primera vez *collages* en color.
1972. La Universidad de Bonn le nombra doctor honoris causa.
1975. El Grand Palais de París celebra la última retrospectiva en vida del artista.
1976. Fallece en París el 1 de abril, en la noche de su 85 cumpleaños.



MAX ERNST (Brühl, Alemania, el 2 de abril de 1891 - París, Francia, el 1 de abril de 1976) fue un artista alemán nacionalizado francés considerado figura fundamental tanto en el movimiento dadá como en el surrealismo. A lo largo de su variada carrera artística, Ernst se caracterizó por ser un experimentador infatigable, utilizando una extraordinaria diversidad de técnicas, estilos y materiales. En todas sus obras buscaba los medios ideales para expresar, en dos o tres dimensiones, el mundo extradimensional de los sueños y la imaginación.

Notas

[1] Wescher, Herta, *Die Getchichte der Collage*. Dumom, Colonia, 1968 (versión castellana: *La Historia del collage*, Editorial Gustavo Gili. S.A., Barcelona. 1977). <<

[2] Argan, Giulio Carlo. *L'arte moderna (1770/1970)*. Sansoni, Florencia, 1970, pág. 440 [versión castellana: *El arte moderno: 1770-1970*, 2 vols. Fernando Torres Editor, Valencia 1978². <<

[3] Este autor ha escrito numerosos trabajos de investigación sobre M.E. Se le debe, sobre todo, el catálogo razonado de la obra completa: Max Ernst, *Oeuvre Katalog*. Dumont. Colonia, 1975-19..., cinco volúmenes programados, de los cuales han sido publicados cuatro hasta el momento. Es autor, además, entre otros, de un volumen exhaustivo sobre los *collages*: *Max Ernst, Collaten. Inventar und Widerspruch*. Oumont, Colonia, 1974, libro al que se refiere la presente cita. <<

[4] «Comment on force l'inspiration» en *Le Surréalisme au service de la révolution*, dirigida por André Breton, número 6 (último publicado). Edición *reprint* de la colección completa (julio 1930 a mayo 1933), publicada por Jean Michel, éditeur, París, 1976. <<

[5] Tanto el texto que viene a continuación como la cronología no aparece en la edición en papel. Ha sido extraído del Cuaderno n.º 38 de la Fundación Mapfre (2009), editado para la exposición «Max Ernst, Une semaine de bonté. Los *collages* originales» (Nota del Editor digital). <<