



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

WOLFGANG PAALLEN Y LA NOCIÓN DE TOTEMISMO

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
IRVIN PAYAN ESCALANTE

TUTOR PRINCIPAL
MARIANA GEORGINA AGUIRRE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
RITA EDER ROZENCWAJG
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ENRIQUE ALBERTO FLORES ESQUIVEL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD DE MEXICO, SEPTIEMBRE, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Agradecimientos | 3 |
| <i>Introducción</i> | 4 |
| Sobre el totemismo | 7 |
| Los estudios sobre el totemismo en Paalen | 8 |
| I. El <i>fumage</i> y el estilo totémico (1936-1938) | 13 |
| a) El <i>fumage</i> como ritual y el tótem como ancestro | 16 |
| b) El tótem como figura patriarcal y lo siniestro | 20 |
| II. El encuentro con los tótems del pacífico (1939) | 26 |
| III. La revista <i>Dyn</i> y el tótem (1940-1944) | 33 |
| a) El tótem como “La nueva imagen” | 34 |
| b) El tótem como elemento colectivo en <i>Dyn</i> | 40 |
| c) Lo femenino y el verdadero tótem | 44 |
| Conclusiones: el tótem del futuro (1943-1944) | 47 |
| Imágenes | 51 |

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el tiempo, dedicación y esfuerzo que mis tres tutores dedicaron a la supervisión de este ensayo. Gracias por la generosa compañía intelectual que me brindaron en el desarrollo mi investigación.

Agradezco al programa de becas del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), con el apoyo del cual pude realizar este ensayo. Al finalizar ese programa, mi Investigación fue realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT IN400718 “Primitivismo y locura: poéticas de las vanguardias”.

INTRODUCCIÓN

El artista Wolfgang Paalen (1905-1959) desarrolló una obra muy diversa y amplia que va de la pintura, al diseño de objetos, pasando por la literatura, los tratados etnográficos, proyectos editoriales y la teoría del arte.

Mi propósito es centrarme en una noción que atraviesa su producción artística: el totemismo. El periodo que va de 1936 a 1944 es crucial para entender cómo opera dicha idea en la obra del pintor y cómo se va manifestando en sus propuestas plásticas y en su teoría estética. El interés de Paalen por el arte de las culturas nativas de Canadá y Alaska, en especial los llamados *totem poles* ('postes totémicos' o simplemente 'tótems'), resulta central para abordar esta cuestión.

La figura del tótem ha sido discutida por los estudiosos de Paalen: Andreas Neufert, Amy Winter, Daniel Garza Usabiaga, Anette Ledy, Kent L. Dickson, Marie Mauzé e Isaac Magaña Gcantón.¹ Para todos ellos, el tótem resulta central en la obra de este artista; no obstante, se centran en temas distintos y tocan este punto de manera tangencial, mientras que mi investigación rastrea el totemismo de Paalen a través de varias de sus etapas. Winter se centra en la influencia de Paalen en la escuela norteamericana; Garza, en la influencia de Franz Boas en su obra, así como en su papel de coleccionista de arte nativo; Ledy, en el

¹ Amy Winter, *Wolfgang Paalen. Artist and Theorist of the Avant-Garde* (Coneticut: Praeger Publishers, 2003); Andreas Neufert, "The totem as Sphinx", en Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza, *Surrealism in Latin America Vivísimo-muerto* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2012); *Auf Liebe und Tod. Das Leben des Surrealisten Wolfgang Paalen* (Berlin: Partas, 2015); Daniel Garza Usabiaga, *El gran malentendido. Wolfgang Paalen en México y surrealismo disidente de la revista Dyn* (México: Secretaría de Cultura, 2018); Anette Ledy, *Farewell to Surrealism*, (Londres: Tate Publishing, 2012); Kent L. Dickson, "Surrealist Views, American Landscapes. Notes on Wolfgang Paalen's Ruins Gazing", *Journal of Surrealism and the Americas* 8, núm. 1 (2014): 51-73; Marie Mauzé, "Totemic Landscapes and Vanishing Cultures: Through the Eyes of Wolfgang Paalen and Kurt Seligman", *Journal of Surrealism and the Americas* 2 (2008): 1-24; Isaac Magaña Gcantón, "En torno a los textos totémicos de Wolfgang Paalen" en Wolfgang Paalen, *Arte totémico seguido de Paisaje totémico* (México: Instituto de Investigaciones Filológicas / Lanmo, 2017): 11-39.

contexto en el que se editó la revista *Dyn*; Dickson y Mauzé en la fotografía y el papel de los objetos y, finalmente Magaña da una visión panorámica e introductoria al totemismo en su presentación de la edición de dos textos fundamentales de Paalen.

Lo anterior deja ver que el tótem se ha abordado de manera fragmentaria y no como un elemento vertebral en las obras de Paalen creadas entre 1936 y 1944. Aquí aporto una visión transversal de lo que usualmente se consideran tres estilos bien delimitados en su obra: el cicládico, el totémico y el cósmico. Para ello, examino diversas obras que pertenecen a estos tres momentos, comenzando por el óleo *Tête* (Cabeza, 1936) (fig. 1), una máscara o busto abstracto inspirado en las estatuillas cicládicas que Paalen coleccionaba, y lo comparo con una obra de índole surrealista pintada el año siguiente, *La toison d'or* (El toisón de oro, 1937) (fig. 2), que emula una escultura con un antifaz transmutado en una mariposa. Esta comparación analiza la transición de Paalen hacia el surrealismo y a la vez resalta la permanencia de la figura femenina. También analizo algunos cuadros de su etapa totémica (1937-1938) a la luz de dos textos de Freud: *Totem y tabú* (1913) y “Lo siniestro” (1919). Esto también implica examinar el significado de la técnica del *fumage*, pues durante este periodo, el tótem aparece como un elemento patriarcal que usurpa el lugar del “verdadero” tótem femenino y el acto de pintar es equiparable a una escena chamánica o ritual.

Después, recorro a algunos materiales, hasta ahora sólo exhibidos en exposiciones temporales y pertenecientes a archivos privados, como los fotogramas de las filmaciones hechas por Paalen durante su viaje por la Columbia Británica (1939) (figs. 5 y 6) y su diario *Voyage Nord-Ouest* (1939), un cuaderno con apuntes tomados al vuelo sobre su experiencia en estas regiones.

Finalmente, retomo textos clave de 1942 como “Totem art”² y “The New Image”,³ publicados en la revista *Dyn* (1942-1944), donde Paalen deja claro el camino que debe seguir el arte, pues para él, el valor de una imagen está en sus propiedades *prefigurativas* más que en sus cualidades *representativas*. Según el artista: “La imagen prefigurativa no *representa* lo que existe, pero *potencialmente* anticipa ciertas características de lo que será. Ésta es su principal característica, una característica a la cual se une la imaginación ligándola con ello al futuro”.⁴ Esta idea la vinculo con su noción de totemismo propia de la antropología y asociada a la física cuántica, disciplinas que a Paalen le interesaban, con lo cual establezco el diálogo de tales ideas con óleos como *Figure pandinamyque* (1940) y *What the Sailor Will Say* (1942) (figs. 8 y 10) del estilo cósmico reproducidos y montados en la revista *Dyn*.

Con todo ello, discuto la transversalidad de la figura del tótem en los diferentes medios que Paalen usaba (la pintura, la fotografía, el cine y otros medios de masa, la revista, así como en los textos, poemas y artículos de investigación) para observar su continuidad y transformación. En este sentido, me centro en el tránsito de la magia a la ciencia y del surrealismo a un proyecto independiente. Durante este proceso de evolución, el tótem permanece, aunque desplazado a otros soportes; por ello podemos hablar de una *supervivencia* del tótem más allá del estilo totémico. Así, esto implica ver a Paalen no sólo como un pintor de caballete, sino como un hombre que se desempeñaba en múltiples labores, y trazar una línea que una tanto sus actividades en Europa como en América.

² Wolfgang Paalen, “Totem art”, *Dyn* 4-5, 1943: 7-37. Siempre que cito la revista *Dyn*, utilizo la edición facsimilar a cargo de Christian Kloyber que compila los seis números, *Wolfgang Paalen’s Dyn Complete Reprint* (Viena / Nueva York: Springer-Verlag, 2000).

³ Paalen, “The New Image”, *Dyn*, núm. 1 (1942): 6-15

⁴ Paalen “La nueva imagen” en *Wolfgang Paalen retrospectiva*, 32-33.

Sobre el totemismo

Antes de continuar la exposición, es necesario clarificar el concepto de totemismo, pues proviene de la antropología y es modificado por Paalen. Si bien en el campo antropológico es una idea problemática y cada estudioso le ha dado su propia definición, dicha noción es una reapropiación por parte de Paalen. Además, aunque Paalen no es el único pintor que incorpora el tótem, aparece como una figura descollante en su obra. Es decir, no se limita a la representación, sino que y le da un peso muy grande a dicho concepto, teorizando sobre éste.⁵

La palabra tótem aparece hacia finales del siglo XVIII. Proveniente de la literatura etnográfica, fue introducida por John Long en 1791 para definir los rasgos de parentesco no sanguíneos entre los indios nativos de Norteamérica; proviene de la cultura objiwa y signifique 'él es mi pariente'.⁶ El cause de los estudios antropológicos y sociológicos no ha cesado de adoptar dicha noción para redefinirla a lo largo de las teorías que van desde John Ferguson McLennan en 1841 hasta los más actuales como Philippe Descola en 2005 y entre todas ellas se encuentra, por supuesto, la de Wolfgang Paalen.⁷

⁵ Nuevamente el espacio es muy poco aquí para abordar o comparar cómo otros pintores adoptan la figura del tótem en su estética y qué significados va adquiriendo. Entre los artistas más destacados que usan la figura del tótem está la pintora canadiense Emily Carr (1871-1945), quien pinta las reigones de la Columbia Británica, mostrando especial interés por el paisaje y el tótem, vale la pena decir que Paalen la conoció e intercambiaron puntos de vista. Max Ernst (1891-1976), compañero surrealista del pintor, incorpora el tótem a su arte, pues si bien Paalen se valía de su técnica del *fumage*, Ernst se servía de manera análoga de la técnica del *grattage* y de la decalcomanía para representar estos objetos. Colaborador de Paalen en *Dyn*, Jackson Pollock (1912-1956) incorpora el tótem en algunos de sus cuadros tras la exposición de arte amerindio en 1945, a la que asistió y en la cual Paalen prestó figuras de su colección particular para exhibirlas. Entre otros artistas que adoptan el tótem cabe resaltar al pintor chileno Roberto Matta (1911-2002) (quien conoció a Paalen durante su estancia en México al lado de Robert Motherwell) y las esculturas verticales de Alberto Giacometti (1901-1966).

⁶ Thomas Barfield, *Diccionario de antropología* (México: Siglo XXI, 1997): 644-645.

⁷ Entre los estudios que cabe resaltar respecto al totemismo están la monumental obra de James Frazer *Totemismo y exogamia* (1910). De Emile Durkheim, el padre de la sociología, tenemos *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912). De Sigmund Freud, su célebre *Tótem y tabú* (1913). A estos debates se sumó el antropólogo Bronislaw Malinowsky y la escuela norteamericana de antropología de Franz Boas. Más cercano a nuestra época, contamos con el libro *El totemismo en la actualidad* (1962) de Claude Lévi-

De manera general, un tótem es un elemento de la naturaleza, es decir, una planta o una fuerza natural, como el viento, el fuego o la lluvia. En la mayoría de los casos, suele ser un animal que es adoptado por una tribu como un emblema o un símbolo. En este sentido, el tótem funciona como el antepasado primordial, protector y guía espiritual del clan. Así, y es en lo que más divergen los especialistas, el totemismo es cualquier sistema de creencias que se desprende de la noción del animal o planta como ancestro. La organización social, los modos de ejercer la religión, las mitologías, las prácticas rituales como el chamanismo, los sacrificios o el mundo de los sueños están sujetos al tótem, lo mismo que el ejercicio de la sexualidad y el establecimiento de las leyes y las prohibiciones. De ahí que el incesto o el hecho de consumir un animal o una planta totémica se castiguen. Según Freud y la escuela funcionalista, el totemismo ha sido la religión elemental, aunque en algunos casos carezca de dios. A esta religión se subsumen otros sistemas como el animismo y el naturalismo, es decir, para ellos supone ser la cosmovisión (*Weltanschauung*) más “primitiva” de la que tenemos noción.

Los estudios sobre el totemismo en Paalen

Hasta ahora, las investigaciones dedicadas a Wolfgang Paalen suelen seguir la clasificación de los estilos que estableció el primer estudio monográfico dedicado al artista austromexicano: el de Gustav Regler.⁸ El autor establece los estilos denominados

Strauss y, del sucesor de su cátedra en la Sorbona, Phillippe Descola que restableció el debate en torno a esta noción con su obra *Más allá de naturaleza y cultura* (2005).

⁸ Gustav Regler, *Wolfgang Paalen* (Nueva York: Nierendorf, 1943). Christian Kloyber y Daniel Garza Usabiaga refieren que este libro es el primer estudio monográfico sobre el pintor, una especie de monografía de la que se sospecha el mismo Paalen escribió. Según testimonios, participó activamente en la redacción del documento. Por ello, muchos de las declaraciones vertidas en este libro pueden ser tomados como escritos por el pintor.

“cicládico”, “totémico”, “cósmico”, “mosaico”, “telúrico” y “florido”, cada uno desarrollado de manera sucesiva y relacionado a intereses muy particulares. Por ejemplo, el primero está ligado a la escultura griega de la Edad de Bronce; el segundo, al arte de los indios haida y tlingit; y el tercero a los descubrimientos de la física cuántica.⁹ Mis observaciones se centran en los tres primeros estilos y ven en ellos que la figura del tótem es central.

Amy Winter reflexiona sobre los *fumages* como pinturas macabras y siniestras que advierten el colapso de una civilización. Sin embargo, no analiza su implicación ritual y la función del tótem como ancestro, un hecho muy importante para entender la noción de totemismo en Paalen durante 1937 y los años inmediatos a su exilio. Winter utiliza las clasificaciones estilísticas de Regler sin cuestionar los límites borrosos de estos periodos. Por ejemplo, ella refiere que el periodo totémico se relaciona sólo con el surrealismo (1937-939); no obstante, el tótem no deja de aparecer en la obra de Paalen y se manifiesta en otros soportes como la fotografía y la revista *Dyn*. Esto extiende al totemismo hasta el desarrollo de su pintura cósmica, la cual Winter ubica entre los años 1940 y 1944.¹⁰ Así, el periodo totémico se extiende hasta 1944, cuando se publica el último número de *Dyn*, mismo año en que el tótem deja de tener relevancia central para Paalen. Desde mi punto de vista, esto no ha dejado ver el tótem como una continuidad en la obra de Paalen, sólo como una figura fragmentada.

En relación con el totemismo, Andreas Neufert aborda la participación del artista en la “Exposición internacional del surrealismo” de 1938 en París. El autor apunta que:

⁹ Para una revisión más detallada de los estilos véase Dieter Schrage, “Wolfgang Paalen, tras las huellas de los circunnavegantes. Su primera producción pictórica”, en *Wolfgang Paalen retrospectiva*. (México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1994): 35-45 y Andreas Neufert, “Los pintores aún no han podido hacer hablar a la vieja esfinge”, en *Wolfgang Paalen retrospectiva*, 47-83.

¹⁰ Winter, “Cosmic creation”, en *Wolfgang Paalen. Artist*, 181-191.

Las analogías con el arte indígena de la Costa del Pacífico norteamericano y con el totemismo no son perceptibles para referencias directas, sino por la unidad del acto estético y la aparición de imágenes que cambian su contenido al enfocarlas desde otro ángulo, sin que se altere el figurismo de las líneas sueltas ni la personificación y la producción.¹¹

Aunque Neufert argumenta que el totemismo es un concepto importante para Paalen, yo considero existen importantes referencias directas. Esto es evidente si exploramos el contexto y la vida de Paalen, pues estuvo en contacto con el arte amerindio cuando vivía en Europa a través de Serge Brignoni (pintor suizo que impresionó a Paalen por su conocimiento del arte primitivo) o la “Exposición de objetos surrealistas” de 1936, en la cual, al lado de los objetos diseñados por los artistas, se exponía el arte etnográfico de Alaska y la Columbia Británica.

El mismo Neufert, cambia de opinión pues explora minuciosamente la correspondencia de Paalen durante su viaje por la Columbia Británica, así como los motivos que lo empujaron a hacer tal recorrido.¹² Neufert resalta la importancia del paisaje, lo salvaje y lo indómito en la producción de esta época y su latente desencanto con Breton. Acertadamente, y en este punto se acerca mucho a mi planteamiento, retoma el libro de Freud *Tótem y tabú* para observar cómo la visión de Paalen estaba condicionada por esta lectura. Esta aproximación también rastrea la presencia de lo femenino desde el periodo cicládico de Paalen hasta bien entrados los años cuarenta.¹³ Este análisis es fundamental para el desarrollo de mi tema, pues en Paalen la figura del tótem como simbolismo del padre cambia para adoptar el de la madre.

¹¹ Andreas Neufert, “Los pintores”, 77.

¹² Neufert, “The totem as Sphinx”, 111-117.

¹³ Andreas Neufert, “The totem”, 115.

Garza Usabiaga ha estudiado detenidamente la influencia de la antropología de Franz Boas en el *Número amerindio* de *Dyn*, viendo las implicaciones de las teorías relativistas en contra del evolucionismo, así como sus dimensiones contra el fascismo. Retoma el texto “Totem art” de Paalen comparándolo con las teorías difusionistas de Boas, pero no desentraña lo que Paalen entiende por totemismo o ve la figura del tótem como un elemento central dentro de su producción. Por ello, considero fundamental complementar su análisis al ver lo que Paalen llama totemismo “en su dimensión panhumana”.¹⁴

Annette Ledy, por su parte, ha estudiado cómo Paalen se desempeñó en México y su postura en relación con los artistas mexicanos. También analiza la nueva estética que buscaba más allá del surrealismo y lo que de éste conservó. Menciona el tótem, pero lo relaciona con el periodo “cósmico”, en el cual aparecen los *cosmogones* como personajes. Según Ledy, estos seres “comparten elementos con las figuras totémicas de las antiguas culturas que intentan detener la autodestrucción de la Tierra”.¹⁵ Ella mantiene que el artista sigue desarrollando el totemismo después de 1944, pero los escritos y la pintura de Paalen brindan pocas pruebas de esto. Por ello, no pretendo extenderme más allá del año 1944, cuando publica el último número de *Dyn*.

Magaña inserta a Paalen en las discusiones sobre el totemismo que van de James Frazer a Claude Levi-Strauss. Su texto, lleno de intuiciones, no desarrolla estos problemas a fondo, pero concluye que, en su dimensión etnológica, Paalen desarrolla una teoría “animista” en el sentido del antropólogo Philippe Descola.¹⁶ Mi tesis comparte esta idea,

¹⁴ Wolfgang Paalen, *Arte totémico seguido de Paisaje totémico*, trad. Enrique Flores e Isaac Magaña Gcantón (México: Instituto de Investigaciones Filológicas / Lanmo, 2017): 90.

¹⁵ Anette Ledy, *Farewell to Surrealism*, 33.

¹⁶ Magaña Gcantón, “En torno”, 11-39.

pues Paalen le da una importancia muy particular a la vivificación de la naturaleza en sus pinturas y en su poema en prosa *Paisaje totémico* (1942-1944).

I. EL *FUMAGE* Y EL ESTILO TOTÉMICO (1936-1938)

Wolfgang Paalen se interesó por la figura del tótem y por el arte ‘primitivo’ varios años antes de viajar a América. Sabemos que el encuentro en 1924 con Serge Brignoni¹⁷ le dejó sorprendido debido su conocimiento sobre el arte oceánico, así como la gran cantidad de piezas etnográficas que conformaban su colección.¹⁸ También estaba interesado en la pintura rupestre de Altamira, lugar que visitó con su esposa, la pintora Alice Rahon en 1933. No obstante, el arte que lo cautivaría y dejaría huellas definitivas en su pintura fue el de la cultura cicládica, cuya escultura se considera la manifestación más antigua del arte griego. Como señalé anteriormente, Regler llamó “cicládica”¹⁹ a la pintura de Paalen desarrollada entre 1933 y 1936. En este periodo existen elementos totémicos que se asoman en su pintura, como en el cuadro *Tête* (fig. 1), el cual representa una figura femenina relacionada al gran mito de la diosa y a las organizaciones totémicas matriarcales.

El interés de Paalen no se limitó a explorar este arte en términos formales. Al artista vienés le interesaba el lugar del arte cicládico dentro de la historia del arte occidental, así su exclusión de los discursos académicos y de los museos. Así, la integración de dichos elementos en su producción plástica creaba un lazo entre la vanguardia europea y el arte prehistórico. En su diario, Paalen se refiere en diferentes ocasiones a su colección de esculturas como “mis reinas cicládicas,”²⁰ y actualmente, tanto antropólogos como

¹⁷ Neufert, *Auf Liebe und Tod*, 154-157 y Kloyber, “Wolfgang Paalen. La aventura de una biografía”, en *Wolfgang Paalen retrospectiva*, 161-196.

¹⁸ Su vasta colección se exhibe actualmente en el Museo delle Culture Lugano en Suiza. Véase “Espone”, MUSEC, Consultado 20 de junio de 2020, musec.ch/espone.html.

¹⁹ Regler, *Wolfgang Paalen*, 32.

²⁰ Wolfgang Paalen, “Voyage Nord-Ouest” citado en Kloyber, “Wolfgang Paalen. La aventura”, en *Wolfgang Paalen retrospectiva*, 177.

arqueólogos aseguran que estas figuras denotan organizaciones matrilineales que simbolizan la fertilidad, la procreación y el desarrollo de la vida.²¹

El óleo *Tête* (fig. 1) muestra la relación formal que Paalen estableció entre su pintura y las esculturas que coleccionó y vendió durante su estadía en París. Además, esta obra sigue la línea que exploraría arduamente en experimentos formales, geométricos.

Su predilección por la pintura abstracta data de su militancia en el grupo Abstracción-creación, al cual Paalen se unió, en 1934, por medio de su amigo Jean Helión. Aquí, encontró un terreno fértil para desarrollar sus ideas sobre el espacio y las formas originarias en su pintura (*Urformen*). La admiración de Paalen por Wassily Kandinsky, uno de los líderes del grupo, data de estos años, y el pintor ruso visitó su taller en París como muestra de apoyo.²² A lo largo de su trayectoria, Paalen siguió las ideas de éste, pues buscó lograr un arte universal y devolverle a la pintura sus cualidades sensoriales. A pesar de esta admiración, Paalen se mantuvo crítico ante el purismo formal y la geometrización, pues pensaba que suponía una ausencia de contenido, evitando caer en los experimentos formales y estériles del “circulo abstracto”, como a menudo se refiere Paalen a Abstracción-creación, con cierta ironía.

Las reminiscencias propias de este grupo aparecen en *Tête*. Esto es evidente en la presencia de la forma ovalada, los triángulos, las líneas elípticas, así como los colores aislados, pálidos y planos, más contrastantes que cromáticos. Estos elementos muestran la preocupación por un distanciamiento de la realidad, una búsqueda por liberarse de la mimesis, acercándose a una pintura que busca ser arcaica y, más que primitiva, primigenia. Sabemos por sus cartas que Paalen estaba interesado en nociones que remiten estados

²¹ Véase Marija Gimbutas, *Diosas y dioses de la Vieja Europa* (7000-3500 a. C.) (Madrid: Siruela, 2014).

²² Winter, *Wolfgang Paalen. Artist*, 42.

anteriores a la razón humana, pues le interesaba la prehistoria, el pensamiento prelógico y la comunicación anterior al desarrollo del lenguaje, lo prelingüístico.

Podemos afirmar que *Tête* es, sin lugar a duda, una entidad femenina. Aquí es fundamental el estudio *Das Mutterrecht* (El matriarcado, 1861), una obra cumbre de la antropología del siglo XIX publicada por Johan Jakob Bachofen. Dicho libro fue conocido y leído indudablemente por Paalen, pues años más tarde, reivindicará a este autor por rescatar las organizaciones totémicas de índole matriarcal de la antigua Grecia.²³

Esta idea totémica de la madre y la diosa como asentamiento primordial de la cultura y el arte irá cobrando más protagonismo y desarrollándose en la obra de Paalen. En este apartado quiero limitarme a señalar su presencia latente en su periodo cicládico. En esta línea, otra obra importante es *La toison d'or* (fig. 2), pues Neufert apunta que Paalen retrata “a su primer esposa Alice Rahon, retomando el mito de Medea, la sacerdotisa matriarcal que logró revivir el toisón de oro en el jardín sagrado de su esposo, el argonauta Jasón”.²⁴ A esto agregaría que la sacerdotisa Medea está conectada con otra figura imprescindible: la hechicera Circe, pues algunas versiones mitológicas sostienen que adquirió sus dotes mágicos de su tía.

La toison d'or refleja el acercamiento de Paalen al surrealismo después de un periodo en el cual fue cercano a Abstraction-création. Aquí, se hace presente el *fumage* como técnica automática, sobre todo en la parte inferior del cuadro, donde la tierra está pintada con el humo del candil para representar el humus de donde surge la vida más elemental. A esto se suma una atmósfera onírica y la inquietante forma de representar a la matriarca como una composición vertical que nos remite a los postes totémicos de la Costa

²³ Paalen, *Arte totémico*, 67.

²⁴ Neufert, *Auf Liebe und Tod*, 290.

Noroeste del Pacífico. La presencia de la mariposa, tal vez un animal totémico, y la referencia a la tragedia griega de Medea nos lleva a observar que el acercamiento de Paalen al círculo bretoniano consistió en una aproximación al mito. Este último no sólo es entendido como fábula, sino también como una potencia que imbuía el curso del surrealismo en los años treinta, pues lejos de que el surrealismo siguiera explorando los terrenos del automatismo se acercó al mito.

a) El *fumage* como ritual y el tótem como ancestro

La toison d'or muestra la transición entre el estilo cicládico y su militancia en el surrealismo. Formalmente, las ideas sobre la percepción del espacio, los colores planos, la abstracción, la concepción geométrica y la reducción a formas elementales de *Tête* toman un giro hacia la representación figurativa. En *La toison d'or* se exhibe un sentido de profundidad, perspectiva y volumen. La mariposa está bien definida, casi pintada con el mismo detalle de algunas imágenes de algún libro de historia natural; también hay un busto blanco y unas manos saliendo de un pedestal cuyo material podemos identificar como mármol negro sobre el cual se extienden los rastros del humo. No obstante, en ninguna figura hay un referente exactamente individual, el primero remite a la figura femenina cicládica; el segundo, al mito de Medea. Ambos individuos son anónimos, lo cual hace pensar que Paalen está trabajando con arquetipos femeninos.

Eventualmente, Paalen abandonó la pintura figurativa surrealista para acercarse a la idea de Kandisky sobre la búsqueda de las formas elementales y puras, vinculadas a la vida interior y espiritual. Será la técnica del *fumage* la que le regrese a su terreno predilecto: la abstracción. El *fumage* fue una de sus aportaciones más significativas al surrealismo, pues

adaptó el automatismo para pintar sobre las formas inducidas por el humo,²⁵y el resultado más importante fue el grupo de pinturas conocido como *Paisajes totémicos* (1938). Esta serie tiene como tema el paisaje, y las figuras centrales son seres de aspecto irregular e impreciso que oscilan entre lo animal, lo arquitectónico y lo vegetal. Su composición vertical y los rasgos que se distinguen en el paisaje (pequeñas islas con abundantes árboles, la costa, el mar) remiten a los postes de madera tallados por los indios haida, tlingit y tsimshian, culturas nativas de Canadá y Alaska.

En estas pinturas, Paalen incorporó ciertos elementos ligados a los postes totémicos, lo cual deja manifiesto el interés cada vez mayor que tenía en el arte de las culturas “primitivas”. Paalen encontró en el arte de la Columbia Británica el elemento más adecuado para introducir en su pintura el totemismo que ya había explorado en su serie cicládica. El tótem sería para el artista el recurso más adecuado para incorporar el pasado, es decir, los elementos arcaicos de la conciencia en el arte de la vanguardia.

Este creciente interés por los tótems del pacífico coincide con el perfeccionamiento del *fumage*, técnica que desarrolló a partir de 1935, año en que se unió al grupo bretoniano. En la Galería Ronout et Colle, tres meses después del cierre de la *Exposition Internationale du Surréalisme* de 1938, se exhibieron todos sus *fumages* como una serie independiente, dotada de un estilo personal, bien configurado y una concreción e ilación entre las obras.

²⁵ Esta técnica era uno de los medios puestos en acción por surrealismo para activar la inspiración por medio del automatismo. Con frecuencia, ellos se refirieron al descubrimiento o aparición de formas en las superficies de los objetos (en este caso el humo sobre el lienzo) como “La lección de Leonardo”, quien en su *Tratado de pintura* explicaba que la observación fija de una pared manchada hacía fluir la imaginación produciendo en la mente la aparición de imágenes como animales, países, batallas, bosques, naves o nubes. Véase *Tratado de pintura* (Murcia: Colegio de Aparejadores y arquitectos, 1980): 6. En “El mensaje automático”, Breton escribe “con frecuencia se repite que Leonardo da Vinci recomendaba a sus alumnos, en la búsqueda de un tema original que les agradara, que miraran durante largo rato un viejo muro desconchado, por mucho que se continúen haciendo alusiones puede decirse que esta lección se perdió”, obviamente refiriéndose a la recuperación de dicha “lección” por parte de los surrealistas. Al comentar la *decalcomanie* de Oscar Domínguez, Breton dice “lo que tenés delante vuestro no es quizás sino el viejo muro paranóico de Vinci, pero llevado a su perfección”, Andre Bretón citado en Victoria Cirlot, *La visión abierta* (Madrid: Siruela, 2010): 35-36.

Esta serie consiste en la exploración de un tema que puede ser visto en secuencia. Para el catalogo de esta exposición, Breton escribió:

La gran avenida poblada de álamos de su interior se abisma en la infancia de temores *visionarios* y a cada lado acechan luminosas piedras miliares con forma de triángulo que a cada kilómetro castañean sus mandíbulas²⁶

La alusión a la experiencia visionaria no es casual en este texto.

La técnica de “pintura de humo” implica trabajar con el fuego como pincel, pero si éste se aplica demasiado cerca, la obra terminará por ser destruida. En cambio, si se aplica demasiado lejos, el humo terminará por esparcirse sin dejar rastros en el lienzo. Esta técnica “suicida” supone una enorme dificultad; debido a esto, Paalen consiguió aplicarla a obras de gran tamaño (mayores a 1.50 metros de alto), sólo hasta 1937. Esta aproximación a la pintura remite a un acto casi performático, un hecho ceremonial o ritual donde el pintor entra en un estado de trance y, atravesado por el humo, se convierte en un *medium* cuya función es la de transcribir un dictado automático. Así, Paalen transcribe un mensaje de las profundidades del inconsciente o de los ancestros espirituales, es decir, del tótem. El sentido ritual de esta técnica resulta de vital importancia, más aún si la vemos con relación al tótem como ancestro que transmite un mensaje al el pintor, quien puede entrar en éxtasis como un chamán poseído por un espíritu para transmitir, por medio de signos, un mensaje.

La serie totémica pintada por Paalen es una pintura visionaria, pues el tótem representa un ancestro que le revela al hombre presagios, además de que le aconseja o incluso le protege. En este sentido, los postes tallados de los haida y los tlingit representan

²⁶ André Breton, “No más el diamante en el sombrero...”, en *Wolfgang Paalen retrospectiva*, 245. El subrayado es mío.

un linaje espiritual del cual proviene un clan determinado; en varios casos, simbolizan al ancestro original de la una tribu. Paalen interpreta sus pinturas de 1937 y 1938 como una revelación o visión, pues afirma que:

Uno cree ver una visión creciendo como hongos después de una tormenta de truenos, de una tormenta de recuerdos. Los postes totémicos son seres diversos estrechados entre sí por una compulsión de generaciones. Crecen dentro de un cielo vacío y repentinamente uno de ellos extiende su mano esquelética como si cubriera la primavera de su todavía brotante fuerza. Estas pinturas [la serie totémica] aún tienen una quietud comparable al resto del poste.²⁷

Para Paalen, la figura del ancestro está íntimamente ligada con el tótem, con el sueño, con la revelación y con el mundo mágico.²⁸ En este sentido, ve en el tótem a un ser que comunica, en sueños o visiones, situaciones futuras, premonitorias. Por ende, pintar con el *fumage* es equivalente al acto ritual de contactar al ancestro para que se revele a través de los óleos. De aquí que la serie totémica tenga un aspecto misterioso cuyos seres nunca terminan de ser revelados al ojo del espectador, pues sólo se percibe una forma evanescente como en *Los extranjeros* (fig. 4), donde el humo se combina con la técnica del óleo formando una figura fantasmal. De esta manera, el tótem y el *fumage* no son hechos separados sino componentes de un mismo ritual en cuyo centro yace el acto de la ejecución pictórica.

²⁷ Regler, *Wolfgang Paalen*, 32.

²⁸ Winter, aunque sin citar su fuente, refiere que Paalen creó un personaje de dimensiones míticas, al cual solía referirse como el “Conde Wolfgang von Paalen” quién refería a un ancestro primigenio de su linaje. Véase Winter, *Wolfgang Paalen. Artist*, 55.

b) El tótem como figura patriarcal y lo siniestro

En las figuras cicládicas coleccionadas por Paalen y en sus obras de 1936 podemos advertir su preocupación por la presencia de lo femenino en el mundo primitivo, particularmente en la prehistoria europea o era cicládica. Según el artista, la cultura griega, cuna de la civilización occidental, habría desplazado o sometido los elementos femeninos en aras de imponer un orden masculino. Además, Paalen concibe el totemismo como la visión de mundo (*Weltanschauung*) más primitiva a la que podemos tener acceso y, siguiendo la obra de Bachofen, encuentra los elementos femeninos en la Edad de Bronce de la cultura griega. Entonces, el orden totémico femenino que parte de la figura de la diosa o de la madre sobreviviría en los mitos y objetos del arte cicládico.²⁹ El “estilo totémico” que desarrolló durante 1938 le dará un giro gótico, siniestro y expresionista a esta idea, desplazando a la figura materna por la del padre, una presencia autoritaria, violenta y destructiva.

Las figuras totémicas que aparecen tanto en *Paysage totémique* (Paisaje totémico) (fig. 3) como en *Les Étrangers* (Los extranjeros) (fig. 4) no están relacionadas con el totemismo femenino, sino con la figura del padre. Para entender esta operación, es fundamental la lectura que Paalen hizo de Freud. En los registros de la biblioteca personal de Paalen, encontramos diferentes libros sobre psicoanálisis. Entre ellos clásicos como *La Interpretación de los sueños* o *Psicopatología de la vida cotidiana* que Paalen pudo leer en alemán, sin depender de traducciones.³⁰ Paalen leyó *Tótem y tabú* pues tiempo después, en 1942, lo citaría en su ensayo “Arte totémico” para rebatir las ideas acerca de las sociedades

²⁹ Paalen, *Arte totémico*, 76.

³⁰ A diferencia de otros surrealistas que estaban interesados en el psicoanálisis y sólo leían traducciones al francés, como era el caso de Breton. Paalen –coterrano austriaco de Freud– pudo acceder, dada su lengua materna, desde muy temprano a estos estudios y conocerlos con anticipación. Los textos en francés empezaron a circular hasta 1922 y las obras más importantes hasta 1932. Véase Hal Foster, *Belleza compulsiva* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008): 28.

patriarcales y la organización social de los “salvajes”. Veamos cómo entiende Freud el tema:

¿Qué es un tótem? Por lo general un animal comestible, ora inofensivo, ora peligroso y temido, y más raramente una planta o una fuerza natural (lluvia, agua) que se halla en relación particular con la totalidad del grupo. El tótem es, en primer lugar, el antepasado del clan, y en segundo, su espíritu protector y bienhechor, que envía oráculos a sus hijos y les conoce y protege aun en aquellos casos en los que resulta peligroso.³¹

A partir de aquí, Freud desarrolla su tesis central, la cual gira en torno a la organización social según las prohibiciones y relaciones de parentesco. Las formas constantes de disolución de la organización social tienen que ver con el acto de dar muerte al padre y devorarlo, instaurando un régimen de poder que se acaba cuando el padre se debilita. El parricidio se repite cíclicamente hasta que se instaura el tótem como ancestro o símbolo que marca una serie de prohibiciones. Ahora bien, el tótem necesariamente está más allá de lo humano, por ello su dimensión animal tiene mucho peso en estas esculturas. En los postes tallados suele haber representaciones de animales, usualmente son aves, peces, osos o alguna otra figura zoomórfica que alude a los ancestros de los cuales provienen la tribu.

Esta teoría se manifiesta en el cuadro *Paysage totémique* (fig. 3). Que Paalen haya escogido el paisaje para plasmar sus “visiones” remite a la tradición del paisaje romántico, especialmente a aquellos cuadros en los que se pintan ruinas de castillos o de monumentos representados dentro de una atmósfera nocturna. No obstante, esta nostalgia no es asumida por Paalen como un tiempo anterior, pues la visión de las ruinas es una premonición. *Paysage totémique* presenta un acantilado que colinda con el mar; los elementos figurativos

³¹ Sigmund Freud, *Tótem y tabú* (Madrid: Alianza, 2011): 11.

permiten ubicar la tierra, el cielo y el mar, pero estamos ante una pintura con muchos rasgos no definibles. Aquí, la tierra no es una fuerza de vida, pues es una superficie llena de escombros, una ciudad después de un bombardeo, de la que sólo puede surgir la muerte. La desolación del paisaje y los colores lúgubres y opacos reflejan un mundo en ruinas, destruido por la violencia de aquello que se avecina. Al mismo tiempo, lo que reina en el paisaje son las figuras totémicas que aparecen en primer plano: son seres indefinidos que pueden asociarse a los murciélagos o incluso a las gárgolas góticas o a una planta marchita que consume hasta el último gramo de vida a su alrededor. El mundo totémico animal o vegetal que aparece aquí está sumergido en una oscuridad gótica, pues las figuras totémicas al fondo del cuadro sugieren esas elevadas torres puntiagudas de las grandes catedrales.

Los tótems, según su representación surrealista, simbolizarían las fuerzas irracionales, oscuras y macabras de la conducta humana, las cuales están asociadas a las pulsiones de muerte. *Les Étrangers*, por ejemplo, son figuras que no terminan de adquirir una forma determinada. Lo “animal” adquiere una connotación diferente que, más allá de detener el parricidio cíclico, lo intensificaría reafirmando la fuerza y la violencia ejercida por el padre, comparable a la violencia de líderes patriarcales y fascistas como Mussolini o Hitler. El tótem es una visión corrompida del ancestro, pues refleja la violencia y dominación del padre que usurpa el lugar del tótem femenino. En este sentido, ambos cuadros protestan contra los fascismos que estaban en ascenso, pues su apropiación del mito totémico no era sino una manipulación de los símbolos nacionales que terminaban estableciendo un mito racial pervertido y contrario a las potencias totémicas (femeninas) de la vida. Como veremos, Paalen establecerá una crítica de carácter antropológico dirigida a desmitificar los fascismos desde América.

Les Étrangers (fig. 4) refleja la violencia patriarcal que asola todo el paisaje, de ahí su atmósfera yerma, estéril, dominada por estas grandes figuras totémicas que se alzan al frente del cuadro. Aquí, los tótems corrompidos, o la figura del padre, se erigen y devoran toda la vida que hay a su alrededor, dejando todo en ruinas, escombros, cascajo. Lo totémico advierte –de manera profética, visionaria– el cataclismo de la Segunda Guerra Mundial y la alusión a la muerte. Evoca una visión social vertical que advierte el ascenso de los líderes fascistas, pues recordemos que, durante 1938, Paalen planea su exilio. En este sentido, los cuadros de Paalen se emparentan con la interpretación de Freud en el *Malestar en la cultura* (1930), donde plantea la existencia de una pulsión de destrucción y muerte.

Un halo siniestro permea estas imágenes donde la ambigüedad aparece como elemento fundamental. En 1919, Freud publicó “Lo siniestro”³², en el cual aborda, desde la estética, las impresiones que pertenecen al orden de lo terrorífico, de la angustia y del horror. Este texto fue escrito después de la Primera Guerra Mundial, época en la que Freud volcó sus investigaciones hacia el terreno del inconsciente ya no en relación como lo había hecho con la histeria, sino con fenómenos más oscuros de la psique humana, a lo que él denominó pulsión de muerte. Freud define lo siniestro como “lo familiar que se ha vuelto extraño” y “Todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado”.³³ Siguiendo estas ideas, los cuadros de Paalen muestran un escenario con seres terroríficos que no terminan de formarse gracias al *fumage*. Su materialidad de estos seres, como la del humo, es ambigua y cambiante. Freud dirá que esa ambigüedad provoca el sentimiento de lo siniestro, pues introduce una desfamiliarización con el objeto observado, dando lugar a una duda que no termina por ser resuelta. Además, esto es propia de los objetos mágicos,

³² Sigmund Freud, “Lo siniestro” en *Obras completas 18* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013), 2848-2505.

³³ Freud, “Lo siniestro”, 2487.

sagrados y ocultos a los ojos de un modernista europeo. En este sentido, el tótem tiene para Paalen potencias mágicas, que a los surrealistas les fascinaban, pues su poder se hace visible en la vida anímica y psíquica del hombre. Además, Paalen pinta un paisaje interno que anticipa su viaje a la Costa Noroeste del Pacífico y, simultáneamente, hace referencia a las atrocidades de la guerra.³⁴

Para Paalen el tótem tiene una carga mágica que se hace patente en la premonición. Además está ligado a Freud, pues el capítulo “Animismo, magia y omnipotencia de las ideas”, de *Tótem y tabú*, le da una importancia muy singular a las creencias en los espíritus, a la hechicería y a las maldiciones. Estos actos están ligados al animismo, es decir, a la vivificación de la naturaleza y de los seres espirituales. Tales elementos tienen una importancia fundamental en la obra de Paalen, sobre todo durante su exilio. Hal Foster señala que muchas de estas creencias eran “sostenidas por los surrealistas. Algunos de ellos asumieron dobles, (por ejemplo, el personaje ‘Loplop’ de Max Ernst), mientras que otros indagaron con respecto al mal de ojo, ya fuera específicamente en términos antropológicos o generalmente en términos psicoanalíticos.”³⁵ Foster se refiere a André Breton, Max Ernst, Georges Bataille, Kurt Seligman y Robert Desnos, yo agregaría a Paalen.

Todo lo anterior muestra el lugar que ocupa el tótem en la obra de Paalen y la dimensión que él le da. En la serie totémica, hay ecos Freud en la concepción del

³⁴ Finalmente, no quiero dejar de señalar el carácter gótico del romanticismo que subyace en Paalen y que precisamente está en relación con el análisis de Freud en su artículo “lo siniestro”, pues aquí retoma el caso de los autómatas partiendo del celebre cuento de E. T. A. Hoffman “El hombre de la arena”, obra cumbre de la narrativa de terror. Hay una serie de elementos románticos provenientes de la tradición alemana que resuenan, los cuales aún no han sido estudiados con detenimiento y valdría la pena observar. Por ejemplo, entre sus lecturas predilectas se encontraba Arthur Schopenhauer (el objeto surrealista, *El genio de la especie*, una pistola hecha con huesos, toma el título de este célebre autor) y Goethe resuena en distintos lugares de su obra, sobre todo su texto *Sobre la visión de los colores*, detractora de la óptica newtoniana. En relación con el romanticismo está su ímpetu por el viaje, su predilección por el paisaje y la asimilación del estilo gótico de las catedrales en sus pinturas, las visiones de la muerte y el amor, incluso su lectura de los griegos viene permeada por el espíritu romántico.

³⁵ Foster, *Belleza compulsiva*, 40.

totemismo que Paalen reinterpreta en su pintura al poner al padre como un ser de características fascistas. Así el padre establece el orden social, un orden que anuncia la decadencia de occidente. Esto reemplaza las figuras femeninas que pintó en su época cicládica.

En suma, la noción de totemismo de Paalen está en consonancia con la visión surrealista, una visión mágica, a la que Paalen incorpora el totemismo como el elemento más primitivo de la conciencia humana. Esta operación le permite hacer del “automatismo psíquico puro” un ritual chamánico y de su pintura, una imagen “visionaria”, profética, apocalíptica. En sus cuadros, el tótem emerge como un elemento masculino que ha desplazado lo femenino imponiendo un régimen patriarcal y siniestro. Por ello podemos decir que estas imágenes son lo que el llamará más adelante “imágenes anticipatorias”.³⁶

³⁶ Paalen utilizaría esta terminología en un texto publicado en *Dyn*, “La nueva imagen”, texto que abre el número uno de su nueva revista, donde explica que más que valorar una imagen por su capacidad de representación, hay que valorar su potencialidad para anticipar “un orden nuevo de cosas”. Wolfgang Paalen, “The New Image”, *Dyn*, núm. 1 (1942): 9.

II. EL ENCUENTRO CON LOS TÓTEMES DEL PACÍFICO (1939)

En 1939, Paalen realizó una estancia de investigación de casi tres meses en la Columbia Británica. Al lado de Alice Rahon y la fotógrafa Eva Sulzer, recopiló información referente a a las culturas de estas regiones. La documentación de este viaje incluye un gran número de fotografías, grabaciones en 8 mm que el mismo Paalen realizó, su diario *Voyage Nord-Ouest* y el largo poema en prosa “Paisaje totémico”. Además, recolectó y adquirió máscaras, tapetes, figurillas, esculturas, tejidos, entre otros objetos.

Estos materiales operan como una constelación alrededor del tótem, son el hilo conductor en la investigación de Paalen. Además de inspirarse en el surrealismo, su trabajo está emparentado con los métodos etnográficos desarrollados por el antropólogo alemán Franz Boas y sus alumnos de la escuela norteamericana, quienes privilegiaban el trabajo de campo.³⁷ Aquí se vuelve central el concepto de *experiencia*³⁸ para entender la necesidad de Paalen de sumergirse en una cultura *otra* para comprender en términos vivenciales, experienciales, la existencia simultánea y a la vez lejana de un mundo muy distinto del occidental. Coincido con Christian Kloyber, quien ha visto este viaje como “una peregrinación artística, una búsqueda, no una ‘emigración’ y mucho menos un exilio”,³⁹ pues Paalen intentaba *experimentar* la última dimensión del totemismo.

³⁷ Véase Daniel Garza Usabiaga, “Objetos subversivos. La antropología de inspiración surrealista de *DYN*” en *El gran malentendido*, 64-100 que es una versión revisada y ampliada de “Anthropology as Science, Anthropology as Politics: The Lessons of Franz Boas in Wolfgang Paalens *Amerindian Number of DYN*”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, núm. 98, 2011: 175-200.

³⁸ La noción de experiencia aquí es completamente afín a algunos pensadores muy relevantes como Carl Einstein o Georges Bataille. El primero definía la historia del arte como “La lucha de todas nuestras *experiencias* ópticas”; el segundo dedicó todo un libro al fenómeno del éxtasis titulado *La experiencia interior*. Véase Georges Didi-Huberman, “La imagen-combate. Inactualidad, experiencia crítica, modernidad”, en *Ante el tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011) 241-344, especialmente el subapartado “Experiencia del espacio, experiencia interior”.

³⁹ Kloyber, “Wolfgang Paalen. La aventura”, 174.

Aquí examino este momento como un periodo de cambios y de investigación en proceso (*work in progress*), lo cual arroja luz al desarrollo que hay en la obra de Paalen al pasar del terreno de la magia y mística surrealistas al de la antropología y la ciencia a través de una constante: el tótem. Observar un corte abrupto en el decurso de su obra puede llevarnos a establecer que hay un Paalen surrealista y otro “científico”. No obstante, en esta transformación hay que asumir que hay una continuidad sin interrupción en la cual se manifiesta el tótem. Por ello, hay que tener en cuenta tanto ruptura como continuidad, cambio y permanencia. Este periodo es ambivalente en las concepciones estéticas de Paalen, de oscilación y de búsqueda.

La transición de Paalen se puede apreciar en una grabación en 8 mm. Estos filmes nunca llegaron a exhibirse públicamente, pues el artista los mantuvo guardados como parte de su documentación personal y ahora son propiedad de Christian Kloyber.⁴⁰ Esta cinta filma el trayecto que recorren Paalen, Rahon y Sulzer para llegar a la Isla de Gilford. El trío recorre en barco una amplia bahía, y las tomas dejan ver a la distancia una gran variedad de islas, seguramente el Archipiélago Broughton. En la isla, Paalen filma a los nativos, el bosque, la costa, los pájaros que se atraviesan por el lente del observador, los muelles y por supuesto, una gran variedad de tótems. La cinta no tiene sonido, no es un plano-secuencia, sino que está editada por la técnica de montaje que al observar detenidamente recuerda al cine sensorial de nuestros días.

Paalen dedica al menos un minuto a una secuencia de un árbol muy viejo (fig. 5) con las ramas torcidas en posición vertical, el cual da la impresión de tener una corteza deformada que resalta sus ramas entrelazadas. Al mismo tiempo parece ser una escultura

⁴⁰ Christian Kloyber fue uno de los principales investigadores y biógrafos del pintor austro-mexicano, quien rescató gran parte del archivo que actualmente se encuentra en el Museo Franz Mayer. Las imágenes inéditas proceden de su archivo personal.

corroída por la intemperie. No es casual que Paalen se fijara en este tronco como un objeto integrado al paisaje, “aparecido” de la nada como un *objet trouvé*. El árbol se alza hacia arriba como una escultura involuntaria que, sin duda, recuerda a sus *fumages*; así lo revela la toma, pues es editada en dos segmentos uno más cerca del árbol y otro más lejos. En ambas tomas, la cámara recorre el árbol de abajo hacia arriba para mostrar el detalle de este objeto. Lo aparecido, lo encontrado, lo involuntario, son términos que los surrealistas desarrollaron, y éstos se reafirman cuando Paalen escribe en su diario que ha encontrado “algunos árboles tan misteriosamente deformados que parecen tótems naturales (*ready-made*)”.⁴¹

En este viaje, el tótem también es entendido a partir de otra idea surrealista, el *azar objetivo*. Esto se confirma en su diario *Voyage Nord-ouest*, un texto inédito, fragmentario y lleno de impresiones e ideas espontáneas. Aquí, Paalen invierte los términos convencionales de la representación: en vez de que la pintura se asemeje a la realidad, la realidad coincide con los cuadros:

La luna en su verde más hermoso. Un verde-gris como en mis pinturas ... el paisaje se asemeja cada vez más a mis cuadros. Aquí están realmente los grandes bosques de mi infancia.⁴²

Esta descripción remite a una obra importante, uno de sus cuadros titulados *Paysage totémique de mon enfance* (Paisaje totémico de mi infancia) (fig. 7). El texto y el cuadro aluden a la infancia, es decir, al pasado, el cual sugiere, no el recuerdo ni la imaginación, sino el mundo que está experimentando el artista en ese momento. Así, los bosques de

⁴¹ Paalen, “Voyage Nord-Ouest”, 176.

⁴² Paalen, “Voyage Nord-Ouest”, 176.

Viena en los que solía jugar y el inmenso bosque de la Columbia Británica son uno mismo. Esta transposición es muy surrealista, pues Paalen se refiere a la convivencia de dos realidades lejanas que se superponen una a la otra.

Paysage totémique de mon enfance también propone que la pintura puede anticiparse a la realidad, por ello los tótems de la Columbia se emparentan con los de la pintura. Además, este cuadro anuncia las visiones *prefigurativas* que Paalen había representado en Europa. Estas imágenes nuevas confirman una realidad que preexistía en el artista y que se limita a confirmar.

El sueño, para Paalen, sigue teniendo un sentido de premonición, de tal manera que el pasado se conjuga en el presente. Como vimos en el capítulo anterior, el tótem permitió que las pinturas de Paalen prefiguraran el paisaje de la Columbia Británica, y esto puede ser interpretado como un hecho surrealista si lo observamos desde el azar objetivo. Paalen lo reafirmará después: “Dos años más tarde [de pintar *Paisaje totémico de mi infancia*], cuando se abrió como por encantamiento la puerta de esa gran ‘casa comunitaria’ vi que no había nada arbitrario en lo que había [pintado]”.⁴³

Las *experiencias* visuales de Paalen se ven atravesadas por nociones surrealistas, y a la vez por ideas provenientes de la matemática y de la física cuántica. En este periodo, el mundo del sueño y la magia, se ve atravesado por la potencia de la razón y la ciencia. Por ejemplo, su idea de premonición, que hace coincidir una superposición de tiempos y lugares, está presente en cuadros como *Paisaje totémico de mi infancia*. Esta premonición se ve atravesada por nociones como la teoría de la relatividad, pues en su diario escribe:

⁴³ Paalen, *Arte totémico*, 177.

“Hoy es posible pensar que el pasado y el futuro se tocan, como las paralelas (en el cálculo infinitesimal) hecho posible gracias a la física y la matemática”.⁴⁴

En el pensamiento de Paalen irrumpen no sólo la física y la matemática, sino también la antropología más innovadora de su momento. Esta proponía el trabajo de campo para estudiar a las culturas. Esto sucede en el relativismo de Franz Boas y Alfred Kroeber, el cual se había separado radicalmente de la línea evolucionista y del trabajo especulativo de la antropología de escritorio. En esta misma línea, Paalen dedicó parte de su viaje a la recolección de objetos; el hecho de fotografiarlos, estudiarlos y observar su contenido más allá de sus propiedades “mágicas” se hace patente en ciertas fotografías y grabaciones. Por ejemplo, en un segmento de filmación aparece un tótem derribado y consumido por la maleza (fig. 6) que es filmado detalladamente para conservarlo no sólo como obra artística, sino como un documento etnográfico, como quien realiza una recolección de datos. Esta imagen advierte nuevas preocupaciones en Paalen, ya que da cuenta de los objetos y del arte indígena en su contexto para comprender sus funciones sociales, rituales y el papel que desempeñan en la vida de los diferentes pueblos nativos, incluso cómo se diferencia estilísticamente el arte entre los tlingit, los haida y los kwakiutl.

Las fotografías más detalladas fueron realizadas por Eva Sulzer, quien colaboró de cerca en *Dyn*. (fig. 8) En éstas se puede ver un águila que se alza frente a la estructura de una cabaña en ruinas y sobresale entre la maleza. Ésta es la representación más difundida de los tótems, es decir, el poste esculpido, y tanto las fotografías como el video están tomados para poder apreciar las características formales y las soluciones espaciales de estas esculturas. Por ello, resalta la manera en que son aprovechadas las formas cilíndricas y curvas de los árboles dejando expuestos los recursos para realizar una continuidad entre los

⁴⁴ Paalen, “Voyage Nord-Ouest”, 179.

lados y el frente de los postes. Se muestra la naturaleza indómita que consume un arte abandonado del cual ya sólo quedan vestigios, documentando su desaparición. Paalen exclamará en su diario “¡Qué pena que descuiden sus tótems!”⁴⁵ y sentirá profundamente la falta de cuidado y conservación en que se encuentran, pues ya han perdido sus colores originales. La visión de Paalen está permeada por el colonialismo, pues ignora la prohibición de rituales y la persecuciones indígenas del siglo XVIII y XIX. Además, las fotografías y las cintas son un trabajo artístico, no sólo documentos, pues tanto Sulzer como Paalen están preocupados por la perspectiva y por una selección detallada de los tótems según ciertos criterios estéticos, pues se centran en los que están inmersos en el paisaje y destacan por su monumentalidad. Aunque las fotos de los tótems parecen ser más objetivas por ser capturadas por la cámara, siguen ligadas a ciertos estereotipos de la ruina y de su desintegración, cargadas de una nostalgia impuesta a partir del eurocentrismo.

Paalen ya no pinta los tótems, pues ya no es necesario debido a los registros fotográficos. Su pintura no puede dar cuenta de este arte que exige la *experiencia* directa. Por ello, se servirá, como más adelante veremos, de la reproducción de imágenes en *Dyn*, plataforma en donde la fotografía y el trabajo de montaje son fundamentales para crear sentido al yuxtaponer las imágenes, creando efectos sensibles.

El tótem mágico de Paalen se verá modificado por su interés en la física y en las formas de percibir el tiempo. Como hemos visto, el tótem supone una interacción con el pasado remoto, mítico; pero este espíritu también prefigura hechos futuros. Paalen supone una noción de lo totémico como figura mágica que escapa el pensamiento racional. En su diario intenta desligarse, acaso inconscientemente, de esta visión, asentando sus principios en la física cuántica y en la filosofía. Él lo describe de esta manera:

⁴⁵ Paalen, “Voyage Nord-Ouest”, 178.

Tengo el problema de la intersección del pasado con el futuro, siempre permanece en una perspectiva viéndolo geoméricamente, el tiempo debe dibujarse mucho más curvado ... como una manera de explicarse la posibilidad de lo simultaneo.⁴⁶

Con ello, Paalen intenta solventar lo totémico en el arte no desde la concepción mítica, sino desde las posibilidades que la física cuántica y la teoría de la relatividad proporcionan, pues permiten la intersección del pasado con el futuro.

En esta etapa, el totemismo oscila entre la ciencia y la magia. Las visiones de lo siniestro y los paisajes sumidos en un mundo de tinieblas pasan a ser los bosques encantados que conviven con la percepción del pasado y el futuro como una simultaneidad. Las mitificaciones del surrealismo todavía permean su viaje, pues hay dos tipos de producción durante esta época: una de índole surrealista como los objetos encontrados, los tótems *ready-made*, el sueño y el regreso a los lugares de la infancia; y otro, que resuena con las fotografías de tipo etnográfico y el objeto ya no sólo en términos surrealistas, sino en términos de piezas antropológicas, elementos que portan información cultural, visiones de un mundo.

⁴⁶ Paalen, "Voyage Nord-Ouest", 180.

III. LA REVISTA *DYN* Y EL TÓTEM (1940-1944)

La última actividad de Paalen dentro del grupo surrealista fue la organización de la “Exposición Internacional del Surrealismo” en 1940 en la Galería de Arte Mexicano. Para esa fecha, el artista estaba volcado hacia nuevos experimentos plásticos y propuestas teóricas. No obstante, el tótem continúa ocupando un lugar central dentro de su producción, al menos hasta 1944, pero no a través de la pintura al óleo ni de fotografías aisladas o textos fragmentarios como habíamos visto hasta ahora, sino a través de una nueva plataforma: la revista *Dyn*.

En la primavera de 1942, el primer número de la revista se imprimió en México y se distribuyó en Nueva York. Coordinada por Paalen, esta empresa estaba articulada por tres líneas principales: la antropología, la ciencia y las artes plásticas más recientes. Además, el material que Paalen recopiló durante su viaje a la Columbia Británica fue vertido, seleccionado, editado y montado a lo largo de sus seis números. Muestra de ello son las fotografías de los tótems tomadas por Sulzer, el poema en prosa “Paisaje totémico”, sus artículos teóricos como “La nueva imagen” y “Arte y ciencia” (que pueden ser vistos como el desarrollo sistemático de fragmentos pertenecientes a su diario *Voyage Nord-Ouest*) así como su investigación titulada “Arte totémico”. Al examinar estos materiales podemos constatar que forman una constelación alrededor del tótem. La revista también publicó textos literarios de Anaïs Nin,⁴⁷ Henry Miller,⁴⁸ Alice Paalen (como firmaba Alice Rahon)⁴⁹ y Cesar Moro,⁵⁰ así como reseñas de libros, sobre todo de ciencia, y reproducciones de

⁴⁷ Anaïs Nin, “Through the Streets of my own labyrinth” *Dyn* 3, 1942: 40.

⁴⁸ Henry Miller, “A preface to Parker Tyler’s ‘America’s Hallucination’”, *Dyn* 3, 1942: 32-38.

⁴⁹ Alice Paalen, “The Sleeping Woman”, *Dyn* 1, 1942: 24.

⁵⁰ Cesar Moro, “Pierre-Mère”, *Dyn* 2, 1942: 34.

obras de Henry Moore, Carlos Mérida, Jackson Pollock y Roberth Motherwell, además de los textos de carácter antropológico y estético como los de Edouard Renouf⁵¹ y Miguel Covarrubias.⁵²

a) El tótem como “La nueva imagen”

El primer número de *Dyn* abre con el texto teórico “The New Image” (fig. 9), donde Paalen propone la dirección que debe tomar el arte para producir nuevas imágenes y superar la oposición binaria entre lo abstracto y lo figurativo. El artista plantea una imagen que vaya más allá, pues todo arte verdadero es siempre *prefigurativo*:

el verdadero valor de una imagen, a través del arte plástico, como se puede comprobar, no depende de su capacidad de *representar* sino de su capacidad *prefigurativa*, es decir de experimentar la posibilidad de un *nuevo orden* de las cosas.⁵³

En un mismo movimiento, Paalen intenta ir más allá de la representación y del orden mimético para romper con las divisiones entre lo abstracto y lo concreto.

Paalen acompaña el texto de uno de sus cuadros, *Figure pandynamique* (1940) como ejemplo de esta nueva imagen. (fig. 9) Esta pintura representa el dinamismo de las ondas de luz en movimiento que sugieren las velocidades que ocurren en el espacio y remite a la dualidad onda-partícula. Según la física clásica, la partícula tiene propiedades bien definidas que la distinguen de las ondas; no obstante, para la mecánica cuántica existe

⁵¹ “Regionalism in Painting”, *Dyn* 1, 1942: 21-24. “On Certain Functions of Modern Paintin”, *Dyn* 2, 1942: 19-25.

⁵² “Tlatilco, Arcaic Mexican Art and Culture”, *Dyn* 4-5, 1943: 40-46. “La Venta- Colossal Heads and Jaguar Gods”, *Dyn* 6, 1944: 24-33.

⁵³ Paalen “La nueva imagen”, en *Wolfgang Paalen retrospectiva*, 27.

el fenómeno de la *interferencia*, en el cual es posible que una partícula muestre el comportamiento de una onda y viceversa. Según esta teoría, los límites entre un estado y otro son borrosos y un mismo fenómeno tiene dos percepciones distintas. Para que el arte pueda plasmar estos fenómenos, es necesaria una representación abstracta. Las partículas y las ondas, los colores y la vibración de *Figure pandynamique* muestran un espacio cambiante, atravesado por la aceleración, como si la concepción lineal del tiempo estuviera atravesada por la rapidez y el dinamismo. Así, la delgada piel de la realidad aparece rota por un número infinito de posibilidades cuyo origen es incierto, pues *Dynaton* significa ‘lo posible’. En este sentido, la pintura de Paalen recuerda la frase de Walter Benjamin: “El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis”.⁵⁴

La vibración presente en *Figure pandynamique* recuerda a una pintura de Emily Carr, *Dancing Sunlight (Luz solar danzante)* (fig. 10). En su pintura, Carr buscaba captar la luz del sol que atraviesa el follaje de los árboles, pero no a la manera impresionista. Esta obra es cercana a lo que Paalen buscaba, es decir, al dinamismo de la luz en el espacio como una transformación de la realidad a través de planteamientos científicos. Colin Brown, estudiosa de Carr, ha llamado la atención sobre el encuentro de estos dos artistas en la Columbia Británica,⁵⁵ y al comparar ambas pinturas, podemos ver la gran similitud que guardan entre sí, pudiendo afirmar que Paalen tomó de aquí el sentido de la vibración del espacio.

⁵⁴ Walter Benjamin, “El origen del Trauerspiel alemán”, en *Obras completas Libro 1, Volumen 1*. (Madrid: Abada, 2007), 243.

⁵⁵ Colin Brown, “Wolfgang Paalen’s *Voyage Nord-Ouest*” en Stella Rollig, Andreas Neufert, Franz Smola, ed., *The Austrian Surrealist in Paris and Mexico*, (Viena: Koenig Books, 2019): 69-75.

Los tótems no aparecerán más en la pintura de caballete de Paalen, sin embargo esta figura parece desplazada a otros soportes, principalmente la fotografía y la revista ¿Cómo se explica, pues, este desplazamiento y qué significa? Para responder, es necesario recordar que, durante su viaje, la posición de Paalen respecto al tótem oscilaba entre el misticismo y la ciencia, entre la magia y la comprensión antropológica de los hechos. Como lo demuestra la pintura de Paalen, perteneciente al estilo cósmico, su inclinación terminará por darle preferencia a la ciencia, lo cual le llevará a criticar duramente la “mistificación” o “poetización” de la realidad

Las nuevas direcciones de la física, lo mismo que las nuevas direcciones del arte, me han llevado a un concepto potencial de la realidad, opuesto a cualquier concepto determinista de finalidad [...] el concepto potencial que denomino pensamiento dinámico (de la palabra griega *Dynaton*: lo posible), o filosofía de lo posible, excluye todo tipo de misticismo. [...] es igualmente falso querer poetizar la ciencia como querer hacer arte científico, tan a menudo propuesto por gentes que no han comprendido ni lo uno ni lo otro. Es necesario comprender que arte y ciencia son complementarios, indispensables, que solamente de su actividad recíproca podrá resultar una nueva ética capaz de remplazar los oscurantismos metafísicos y religiosos en curso.⁵⁶

Hay que leer esta posición a la luz del surrealismo, pues su visión conciliadora del sueño y la vigilia era idealista. Paalen también criticó el automatismo surrealista, tildándolo de excesivo, aunque reconoce que permitió al arte separarse de la *mimesis* dominante y

⁵⁶ Wolfgang Paalen citado por Leonor Morales, *Wolfgang Paalen. Introdutor de la pintura surrealista en México* (México: UNAM, 1984): 43.

petrificada.⁵⁷ Estas críticas también deben ser consideradas como una autocrítica, ya que buscan erigir una nueva filosofía y concepción del arte que derive en una imagen nueva. Tal imagen ya no será la inspirada por el ancestro, ni relacionada con la revelación ni con la técnica ritual del *fumage*, sino que será motivada por las posibilidades de anticipar un nuevo orden. En otras palabras, la noción mágica del tótem como revelación se ve desplazada por una noción teórica relacionada con la física moderna y Paalen la verá como una anticipación o prefiguración, pensando en las teorías de la relatividad del tiempo.

El tótem no funcionará más como una entidad espiritual reveladora y premonitoria de los acontecimientos, pues Paalen lo sustituirá por una imagen anticipatoria. Según el artista:

el verdadero valor de una imagen, a través del arte plástico, como se puede comprobar, no depende de su capacidad de *representar* sino de su capacidad *prefigurativa*, es decir de experimentar la posibilidad de un *nuevo orden*.⁵⁸

En este sentido, Paalen ya no atribuirá las propiedades mágicas del tótem, como la revelación, la adivinación y la premonición, al acto de pintar. Estas nociones mágicas estaban unidas por la idea de simultaneidad temporal, es decir, buscaban percibir hechos o cosas de un tiempo posterior en el presente. En su lugar, Paalen replanteará esta idea en términos científicos inspirados en la teoría de la relatividad. Además, acuñará el término *memoria del futuro*, una idea que se conecta con el arte indígena y el arte prehistórico, pues

⁵⁷ En “La nueva imagen” Paalen escribe: “A pesar de las dimensiones válidas que sobre el automatismo ofrecieron André Breton y Max Ernst por desgracia aún persiste entre los escritores más devotos del surrealismo una gran confusión acerca de lo que debe considerarse como expresión verdaderamente automática ... el automatismo que nos interesa es una técnica adivinatoria destinada a producir, a partir de un material estéticamente amorfo, una imagen imprevisible”. Paalen “La nueva imagen”, 26.

⁵⁸ Paalen “La nueva imagen”, 27.

éste debe de ser incorporado a la conciencia moderna. Según Paalen, el pasado debe actualizarse en el presente para proyectarse hacia el futuro, y el arte totémico nos habla de las posibilidades que tiene la imagen hacia el futuro.

La teoría de Paalen sobre “La nueva imagen” sigue vinculada al totemismo, pues los elementos totémicos enterrados en la conciencia de la humanidad deben ser actualizados y potenciados para transformar la vida. Según el artista, la conciencia preindividual o colectiva, característica de las sociedades totémicas, es clave, pues mantenía la comunión entre el hombre y la naturaleza, en la que el mundo objetivo y subjetivo aún se encuentran integrados a la vida. Por ejemplo, Paalen declara que quería “pintar cuadros que resuenen como un gong, cuyo eco resuena en todos nuestros niveles de conciencia y así ligar nuestra conciencia secreta del pasado con nuestra memoria oculta del futuro”.⁵⁹ En este sentido, intenta darle al arte moderno el significado más profundo del totemismo, pero, insisto, no pensado desde la premonición y los postes sino desde la ciencia. Además, según él: “La *memoria del futuro*, la idea de nuestro tiempo. Hoy es posible pensar que el pasado y el futuro se tocan, como las paralelas en el cálculo infinitesimal, hecho posible gracias a la física y la matemática del siglo pasado”.⁶⁰ La visión de Paalen conjuga la estética con la ciencia y la antropología, y a la vez establece un diálogo entre el arte del pasado y el del futuro, creando así “la nueva imagen”.

Paalen incluyó su último tótem pintado al óleo en el primer número de *Dyn* para mostrar a qué se refiere con imagen anticipatoria y para aludir a las soluciones formales que le inspiró el arte nativo de Canadá. En *What the Saylor Will Say* (fig. 11), las líneas onduladas, las figuras ovaladas y los trazos circulares, que dan forma a la figura animal,

⁵⁹ Paalen citado por Leonor Morales, *Wolfgang Paalen*, 46.

⁶⁰ Paalen, “Voyage Nord-Ouest” 179.

remiten a los motivos que aparecen no sólo en los tótems, sino también en otros objetos nativos como las mantas bordadas. Las líneas gruesas de color negro y el contraste entre los colores rechazan la profundidad y el volumen del arte académico occidental; aunque la imagen resulta plana no carece de dinamismo, pues el movimiento que le dan las líneas curvas remite a las parábolas, a las partículas y a las ondas descritas en las teorías atómicas. En suma, esta pintura anuncia la unión de la ciencia moderna con las soluciones formales del arte amerindio, pues Paalen une las ideas más avanzadas de la especulación científica – las ondas y las partículas– con elementos arcaicos y totémicos, conjugándolos en una misma imagen y aboliendo las fronteras espaciales y temporales.

Si comparamos esta pintura con los *fumages*, la diferencia es radical, pues el aspecto gótico y siniestro del surrealismo ha desaparecido por completo. Estamos ante una imagen que no está basada en el *deseo*, sino en la inmersión profunda de la imagen en la vida, en la conciencia del mundo. También es evidente esa constante aspiración de Paalen de borrar los límites de todo tipo –el pasado y el futuro, la onda y la partícula, el arte y la poesía– inspirado por el arte indígena. Así, el totemismo es vivido ya no sólo en la dimensión del objeto, sino también en su aspecto social y organizativo que va desde la estética a sus manifestaciones psíquicas de las culturas tlingit o haida. Esto muestra que el pintor ha dejado atrás la poetización mágica surrealista para entender la realidad, pues Paalen ve en el misticismo exagerado una barrera que aleja al hombre y al artista de la comunión con el mundo.

En suma, podemos decir que las nociones surrealistas son desplazadas por la antropología y la ciencia; el tótem permanece, pero visto desde la perspectiva de “la nueva imagen”.

b) El tótem como elemento colectivo en *Dyn*

Volvamos a *Tótem y tabú*. Freud insiste en la organización social a través de jerarquías y en leyes que exigen: “Respetar al animal tótem y evitar las relaciones sexuales con los individuos del sexo contrario pertenecientes al mismo tótem”.⁶¹ Según él, la organización social de los “primitivos” está basada en la autoridad del padre, un sistema jerárquico y vertical.

Paalen rechaza esta idea en su texto “Arte totémico”, publicado en *Dyn*, y explica que Freud comete diversos errores al no contemplar al ancestro como elemento femenino. El artista argumenta que:

se equivoca desde el principio: primero al tomar en consideración solamente al animal ancestro en el linaje totémico, y después, al atribuirle al linaje la significación de un vínculo sanguíneo. Eso lo lleva a identificar al tótem con el padre, al animal totémico como un sustituto del padre ancestro.⁶²

Según la lectura de Freud, en el totemismo el asesinato del padre es crucial, pues el crimen de sangre establece prohibiciones y leyes inamovibles. Para Paalen, el parricidio es un acto de comunión entre los hombres y el *banquete totémico*,⁶³ el acto antropofágico de ingerir el cuerpo del padre, sería “la comunión en su forma más elemental pues se realiza a través de la boca y los órganos sexuales, el hombre primitivo expresa a través de la acción directa, lo

⁶¹ Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, 49.

⁶² Wolfgang Paalen, *Arte totémico*, 71.

⁶³ Paalen ocupa este término para referirse al acto caníbal de devorar al padre. El término lo utiliza Freud en diversas ocasiones en *Tótem y tabú* y él a la vez lo había tomado del estudioso de la religión de los semitas William Robertson Smith.

que ahora expresamos a través de simbolizaciones”.⁶⁴ Más adelante, Paalen elogiará la organización colectiva de grupos étnicos como los objiwas.

Unir al párrafo anterior. Estudiar y visitar los totems llevó a Paalen a reformular el totemismo freudiano para ir más allá de los sistemas patriarcales, de la creación artística individualista y del orden jerárquico. Por ello, el artista reivindica la organización totémica matrilineal de los indios haida, la conciencia pre-individual de los objiwa y la organización colectiva de los tlingit.

La oposición de Paalen a la jerarquía patriarcal también es evidente en la formulación de *Dyn* como un proyecto colectivo.⁶⁵ La revista acogió textos de diversos escritores interesados en las expresiones indígenas de América en su sentido plástico y estético, y también se renovó la representación de las imágenes y la teoría estética de la pintura. Paalen fungió como un coordinador, pues estaba a cargo del montaje, de la recolección de trabajos y del diseño editorial. Lejos de imitar el espíritu de Breton como líder de un movimiento, optó por una horizontalidad que es posible equiparar con su estudio del totemismo, pues se hace patente en el diseño editorial de *Dyn*.

Cabe destacar que la revista funciona como un soporte integral en el que se reproducen cuadros, fotografías y textos de carácter científico, artístico, antropológico y literario. Al igual que en la revista *Documents* (1929-1931), empresa de raíz surrealista dirigida por Carl Einstein y Georges Bataille, el montaje y la yuxtaposición de imágenes

⁶⁴ Wolfgang Paalen, *Arte totémico*, 72.

⁶⁵ Ver la revista como un grupo colectivo e independiente sumado a la abolición de las fronteras territoriales y la condena del fascismo hace pensar en un proyecto de índole anarquista. La conexión más inmediata es la que se establece con León Trotsky y el manifiesto firmado por Bretón y Rivera *Por un arte revolucionario e independiente*. Paalen estaba fascinado por la idea de la revolución permanente del pensador ruso y en varios lugares vindica el poder subversivo y revolucionario de la imaginación. Véase Garza Usabiaga, “Prefacio” en *El gran malentendido*, 14-21, si bien en este libro se da un esbozo, cabe profundizar más en las afinidades políticas de Paalen con Trotsky.

son centrales para entenderla. Ambas plantean un mecanismo que genera sentido, un *collage* cultural en el cual varias realidades lejanas se encuentran.⁶⁶

Como ejemplo de esta colectividad, podemos tomar el “Número amerindio” (fig. 12) que de principio a fin funciona como una columna totémica antipatriarcal.⁶⁷ En este número, cada integrante y colaborador era parte esencial de la columna, pero no operaban como figuras dictatoriales. Esta representación totémica va más allá del arte o, mejor dicho, permea un proyecto editorial integral en el cual imagen, texto, teoría, polémica, fotografía, reproducción técnica, diseño, montaje, estudio antropológico, estética y literatura conviven a un mismo nivel, funcionando como un *Gesamtkunstwerk*. Cabe recordar que el primer número de la revista advierte que: “DYN se mantendrá independiente de todo compromiso comercial o político. No pertenece ni pretende establecer ningún ‘ismo’, grupo o escuela”.⁶⁸ En este sentido, el tótem se erige como un símbolo heterogéneo de lo colectivo, de reunión, como el mismo Paalen propone, más allá del parricidio. También propone una posición política independiente que resalta la imaginación como fuerza revolucionaria.

El número doble de *Dyn* anuncia desde su portada el animal totémico y su importancia, pues es reproduce una ballena kwakiutl diseñada por James Speck, un nativo de la costa Noroeste del Pacífico. El tótem atraviesa toda la revista pues el texto central de Paalen, “Arte totémico”, abarca 36 páginas profusamente ilustradas con las fotografías de

⁶⁶ Dawn Ades y Simon Baker hacen hincapié en las formas en que opera el montaje en la revista *Documents* a partir de la yuxtaposición de elementos que muestran una realidad completa, es decir, integral al espectador. En esta línea, aunque con intenciones muy diferentes, *Dyn* utiliza el montaje a la manera surrealista y, en este sentido, continúa la línea de las revistas del surrealismo. Sobre la técnica del montaje y la yuxtaposición, véase Dawn Ades y Simon Baker, *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents* (Londres / Massachusetts: The MIT Press / South Bank Centre, 2006).

⁶⁷ Phillip Rolland, “La revista *Dyn* (1942-1944) y sus principales contenidos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 84, 2004: 70.

⁶⁸ Paalen, “Sin título”, *Dyn* 4-5, 1943: s/n.

Sulzer.⁶⁹ Además, incluye el famoso artículo de Miguel Covarrubias sobre Tlatilco.⁷⁰ Después, viene un extenso texto sobre la astronomía maya⁷¹, al cual se suma uno de Cesar Moro sobre los incas.⁷² El número también abarca el arte de las Américas desde Alaska hasta Perú, y en la visión continental de Paalen resuenan ideas difusionistas que conectan entre sí al arte amerindio. Estas ideas estéticas y políticas reflejan la abolición de las fronteras espaciales así como un arte independiente y revolucionario que se contrapone al fascismo en cuanto a su política eugenésica y su arte de estado.

En este número Paalen establece una integración total intermedial en un soporte impreso, método que busca un arte integrado a la vida. Esto también permite abolir las fronteras políticas y pensar en una visión continental. La estructura de la revista se corresponde con la del continente americano y a la vez el *Número amerindio* representa una columna totémica, de tal manera que América sería el gran tótem que aspira a eliminar “las fronteras que separan al hombre de sus mejores cualidades, la abolición de las fronteras interiores sin las cuales ninguna frontera exterior puede ser definitivamente abolida”.⁷³ En este sentido, Paalen esta pensando el totemismo en un sentido universal y “panhumano”,⁷⁴ pues hay que rastrearlo y reintegrarlo a la conciencia humana. El arte que Paalen busca, tendrá en un futuro las cualidades de lo totémico.

En conclusión, Paalen ve en el tótem elementos de cooperación y organización no jerárquica, modos de hacer independientes que desarrolla en *Dyn* para ir contra las fuerzas

⁶⁹ Wolfgang Paalen, “Totem art”, *Dyn* 4-5, 1943: 7-37

⁷⁰ Miguel Covarrubias “Tlatilco. Archaic Mexican Art and Culture”, *Dyn* 4-5, 1943: 40-46.

⁷¹ Maud Worcester Makemson, “The Enigma of Maya Astronomy”, *Dyn* 4-5, 1943: 47-52.

⁷² Cesar Moro, “Coricancha. The Golden Quarter of the City”, *Dyn* 4-5, 1943: 73-77.

⁷³ Paalen, “Página de presentación”, *Dyn* 4-5: s/n.

⁷⁴ Paalen, *Arte totémico seguido*, 90.

dominantes que someten la vida. En otras palabras, la revista *Dyn* rechaza la tiranía y toma las fuerzas de “la imaginación como un arma invaluable en la lucha por la libertad”.⁷⁵

c) Lo femenino y el verdadero tótem

El interés de Paalen por el tótem como elemento colectivo y científico depende de su asociación a elementos femeninos como el mito de la diosa, el orden matrilineal y la figura de la madre. Éstos se contraponen al totemismo freudiano y a la interpretación de varios miembros del grupo surrealista de este fenómeno.⁷⁶ Neufert ha señalado la recurrencia de la madre como un elemento clave en la obra del pintor, añadiendo que ésta se remonta a su periodo cicládico, en el cual las estatuillas que el pintor coleccionaba remitían a las antiguas figuras prehistóricas relacionadas con lo femenino, la fertilidad y lo divino.⁷⁷ Además, como vimos al principio de este trabajo, Paalen se refería a ellas como “mis reinas cicládicas”.⁷⁸ Neufert remarca otras representaciones de la figura femenina, como su maniquí intervenido *La housse* (La funda) (fig. 13) el cual se presentó en la “Exposición Internacional del Surrealismo” de 1938, y lo describe como “una diosa extraña del bosque nocturno, una reina de las hadas”.⁷⁹ Así, durante su viaje por la Columbia Británica la figura totémica se vuelca hacia lo femenino.

⁷⁵ *Dyn* 1: s/n.

⁷⁶ Los cuadros *Totems I* (1936), *Totem and Taboo* (1941) y *Totem fantastique* (1945) de Kurt Seligmann, Max Ernst y Roberto Matta, respectivamente, parten de las nociones expuestas por Freud en su libro y se combinan con una interpretación mágica de estos objetos como elementos espirituales o fantásticos de naturaleza espiritual, lo cual en esta época difiere radicalmente de la visión de Paalen. Aquí el lugar es demasiado pequeño para desglosar esta problemática, por ahora vasta advertirla.

⁷⁷ Neufert, “The Totem”, 111-129.

⁷⁸ Paalen, “Voyage Nord-Ouest”, 177.

⁷⁹ Neufert, “The Totem”, 119.

Paalen adquirió un tótem tlingit durante su estancia en Canadá, pieza que mandó a México y montó en su estudio de San Ángel y que se remite al mito de la diosa (fig 14). Esta misma pieza sería representada por Covarrubias para el “número amerindio” como ilustración del texto “Arte totémico” (fig. 15) y es muy diferente a los postes. No resalta por su verticalidad, sino por la agrupación de distintas figuras en bajo relieve distribuidas a lo largo del cuerpo de la efigie central. Hoy sabemos que este tótem representa a la gran madre osa, cuyo agujero en medio de las piernas se usaba para pasar de un lugar a otro y simbolizaba el renacimiento. La carga mitológica de la figura rememora el tiempo mítico en que los hombres solían contraer matrimonio con los animales; el animal con el que se contraían nupcias se adoptaba como tótem, en este caso un ancestro femenino.

Todo lo anterior prueba la fascinación por el mito de la diosa del cual Paalen se apropió para proponer una organización social distinta a la descrita por Freud. A lo largo del tratado “Arte totémico”, el artista insiste en incorporar las formas totémicas dentro de la vida moderna, pues el vehículo ideal para esta integración de arte y vida es el tótem femenino. Paalen también reivindica las figuras matriarcales de la mitología griega, ligando así sus pinturas cicládicas a su proyecto americano:

Estas reminiscencias totémicas se relacionan especialmente con las aventuras de dioses y diosas. Pero como estos mitos han llegado sólo a nosotros en versiones patriarcales, no fue sino hasta que Bachofen descubrió los fundamentos matriarcales de la Grecia arcaica y su sentido original se volvió claro.⁸⁰

⁸⁰ Paalen, *Arte totémico*, 76.

Los fundamentos antropológicos y la vuelta al origen que propone Paalen no lleva al ancestro padre, sino a las fuentes matriarcales como antecesoras de lo patriarcal y como base de la cultura. Además, plantea un matriarcado intercontinental.

Estas interpretaciones fueron revolucionarias en su momento, pues Paalen establece su crítica a Freud, al surrealismo y a las nociones de totemismo a través de la antropología. Cabe recordar que las lecturas de algunos miembros del grupo surrealista, incluido Breton, estaban muy marcadas por el pensamiento de Freud. En este sentido, la crítica de Paalen desde la antropología, y en especial a partir del trabajo de campo, es muy importante. Para el artista, la antropología es una ciencia capaz de subvertir el dogmatismo de las agendas mágicas, políticas, estéticas y filosóficas. En suma, esta disciplina permite la comprensión del terreno de lo humano, pero sin un afán racionalista o productivista que oprima a las fuerzas míticas de la naturaleza, pues busca integrar el arte a la vida en un afán de conciliación.

Al final, varios antropólogos confirman la postura Paalen, pues encontraron testimonios de organizaciones matrilineales en las culturas de la Columbia Británica. Paalen advierte que existía un “gran malentendido” entre ciencia y arte en su texto titulado, precisamente, “Le Grand Malentendu”, en el cual describe al totemismo como un orden relacionado con el mito de la diosa a partir del vertiente científico de su exploración artística. En este sentido, la dimensión estética del tótem tlingit (figs. 14 y 15) contiene la dimensión mítica a la cual se llega a través de un estudio profundo; esto le permite rescatar esa figura femenina enterrada, la cual resurge, ni más ni menos, del totemismo.

Conclusiones: el tótem del futuro (1943-1944)

Para Paalen, el arte totémico está íntimamente ligado a la vida y es una producción integral a la que debe aspirar el arte moderno. Por ello, Paalen rescata de la conciencia arcaica la dimensión totémica del arte, lo cual lo llevó a concluir que para entender las expresiones indígenas “hay que acceder al mundo del tótem”⁸¹ y borrar las barreras que impiden la comunión entre vida y arte. Los límites a los que se enfrenta la vida humana son de diversa índole, entre ellos el pensamiento cristiano, al cual describe como una “religión anticósmica por excelencia, [pues] el cristianismo aísla al hombre y a su dios en el universo y no tolera sus supervivencias totémicas”.⁸² Para evitar esto, Paalen rescata las formas de pensamiento totémico en las religiones precristianas –la mitología egipcia, griega, romana y los cuentos de hadas–.

Lo anterior revela que el pintor intenta afrontar, como tantos modernistas de entreguerras, la nostalgia o melancolía provocada por la industrialización y el desencanto que ésta provocó. Las fuerzas subversivas del tótem están en el pasado y deben ser recuperadas para su implementación en la vida moderna como un elemento revolucionario que se asienta en la imaginación. Según Paalen, “[p]ara hacer una revolución primero es necesario imaginarla”⁸³, pues los elementos totémicos propios de la conciencia arcaica crearán una nueva realidad.

“Arte totémico”, el texto central del *Número amerindio*, propone lo “primitivo” como sofisticado y lo arcaico como revolucionario. Paalen comienza este texto con el arte de la costa Noroeste del Pacífico, pero conforme se adentra en la mentalidad del hombre

⁸¹ Paalen, *Arte totémico*, 67.

⁸² Paalen, *Arte totémico* 78.

⁸³ Paalen, “La nueva imagen”, 32.

primitivo, universaliza el totemismo al aludir al antiguo Egipto, a las mitologías celtas y a los escudos de armas. Esto le permite resaltar la importancia fundamental que tiene dicho fenómeno en la historia de la humanidad y darle al “concepto de tótem su importancia panhumana”.⁸⁴

En este sentido, Paalen se acerca a las propuestas de Wassily Kandinsky en el almanaque *Der Blaue Reiter (El jinete azul, 1912)*, pues este último pretendía concebir el arte desde una perspectiva universal y espiritual. Esta publicación abarcaba desde el arte asiático, hasta las pinturas medievales, pasando por el arte americano precolombino y las últimas tendencias de la pintura y la música, además de darle una importancia central a la abstracción y a la expresión individual. No hay que olvidar que Kandinsky fue etnógrafo y por ello hay una cantidad importante de imágenes de arte popular ruso y alemán, así como de ejemplos de arte “primitivo” extra europeo. Lo anterior centró las bases sobre las que se volcó Paalen para desarrollar la agenda de su revista, lo cual no se puede ignorar pues, entre sus pintores predilectos se encontraba Kandinsky.⁸⁵ En otras palabras, a partir de su interacción en París, Paalen rescate y reconfigura ciertos elementos del expresionismo etnográfico de Kandinsky.

El totemismo de Paalen es una tentativa de integración total, una idea que buscaba un arte integrado a la vida. También quería abolir las fronteras políticas y pensar en una visión continental americana. El *Número amerindio*, cuya estructura simula un tótem, es un reflejo del gran tótem que es el continente americano, en el cual se prefiguran “las fronteras que separan al hombre de sus mejores cualidades, la abolición de las fronteras interiores sin

⁸⁴ Paalen, *Arte totémico*, 79.

⁸⁵ Paalen, “La nueva imagen”, 33.

las cuales ninguna frontera exterior puede ser definitivamente abolida”.⁸⁶ En este sentido, Paalen esta pensando el totemismo en un sentido universal, y como él mismo refiere, panhumano, pues hay que rescatarlo y reintegrarlo a la conciencia humana. El arte que Paalen busca es totémico, y por ende era fundamental implementar la ciencia y la antropología como potencias de la imaginación, que moldeen al hombre del futuro; esto requiere una imagen anticipatoria que a la vez contenga las fuerzas arquetípicas propias del totemismo.

En un texto titulado “Actualidad del cubismo”, incluido en el último número de *Dyn* (1944), el pintor terminará por esbozar su teoría sobre las formas expresivas del arte que serán posibles en el futuro, cuando el artista por fin elimine las fronteras entre lo interior y lo exterior; entre el macrocosmos y el microcosmos; entre lo humano y lo animal. Según Paalen, “nada será mas conmovedor que la íntima conversación entre hombre y animal en el amanecer totémico”.⁸⁷

Hasta aquí he mostrado cómo se despliega la figura del tótem en la obra de Paalen que se remonta hasta su primera producción pictórica, cicládica, y atraviesa su militancia en el surrealismo para culminar en el último número de la revista *Dyn*. Con ello, he querido remarcar el cambio y permanencia en su actitud hacia el surrealismo y a la vez hacia el arte indígena poniendo atención en sus tránsitos, transformaciones, continuidades y secuencias.

La figura de Paalen no es la del pintor de caballete aislado en su estudio, sino la de un artista vinculado de cerca con otros importantes exponentes del arte americano como Miguel Covarrubias o Cesar Moro. El hecho de crear proyectos editoriales de gran alcance como la revista es fundamental para ver esto. Los cruces entre la etnografía, el surrealismo

⁸⁶ Paalen, “Página de presentación”, *Dyn* 4-5: s/n.

⁸⁷ Paalen, “Actualidad del cubismo”, en *Wolfgang Paalen retrospectiva* (México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1994): 243.

y la ciencia se dan como en ningún otro artista en la figura de Paalen y abren un espectro más amplio de lo que fueron las derivas del movimiento surrealista en México, mostrando una forma de crear independiente del estado y de los ismos.

A diferencia de la empresa surrealista de Einstein y Bataille en *Documents*, que pretendía desestabilizar los cánones occidentales a partir del bajo materialismo y las fuerzas heterogéneas de la psique, Paalen opta por un programa antropológico de índole humanista, a la vez conciliador de polos: el arte y la ciencia, la antropología y la política, lo primitivo y lo moderno, el pasado y el futuro.

La discusión que Paalen establece con Freud nos permite ver una veta distinta a la que usualmente se establece con el grupo bretoniano, por lo cual caemos en cuenta de que el surrealismo disidente aborda de una manera más crítica los textos freudianos, canónicos del surrealismo ortodoxo, lo cual nos habla de lo revolucionarias que fueron las ideas de Paalen sobre el totemismo.

La obra del artista austromexicano tiene otras vertientes que no he agotado aquí, más si se compara con el arte de sus contemporáneos que igualmente estaban interesados en la figura del tótem. He delimitado muy de cerca mi tema, una especie de *close reading*, para descubrir un horizonte en los detalles de la obra de Paalen.

Imágenes



1. Wolfgang Paalen. *Tête* (Cabeza), 1936.



2. Wolfgang Paalen. *La toison d'or* (El toisón de oro), 1937.



3. Wolfgang Paalen. *Paysage totémique* (Paisaje totémico), 1937.



4. Wolfgang Paalen. *Les Étrangers* (Los extranjeros), 1937.



5. Wolfgang Paalen. *Árbol en la costa*. Fotogramas de filmación en 8mm tomada en la Isla de Gilford, Columbia Británica. 1939. Cortesía de Christian Kloyber



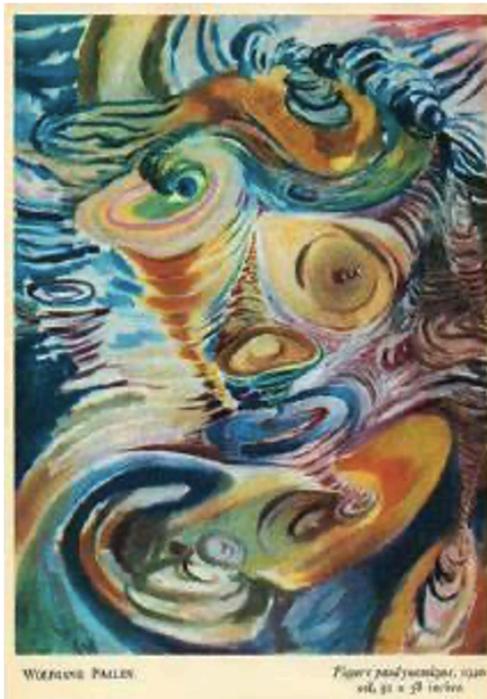
6. Wolfgang Paalen. Tótem sobre la hierba. Fotograma de filmación en 8mm tomado en la Isla de Gilford, Columbia Británica, 1939. Cortesía de Christian Kloyber



7. Wolfgang Paalen. *Paysage totémique de mon enfance* (Paisaje totémico de mi infancia), 1937



8. Eva Sulzer. Poste de una casa (águila). Mamalilacoola, Isla de Gilford, Columbia Británica, 1939.



WOLFGANG PAALLEN.

Figure pandynamique, 1940
oil, 31 x 39 inches.

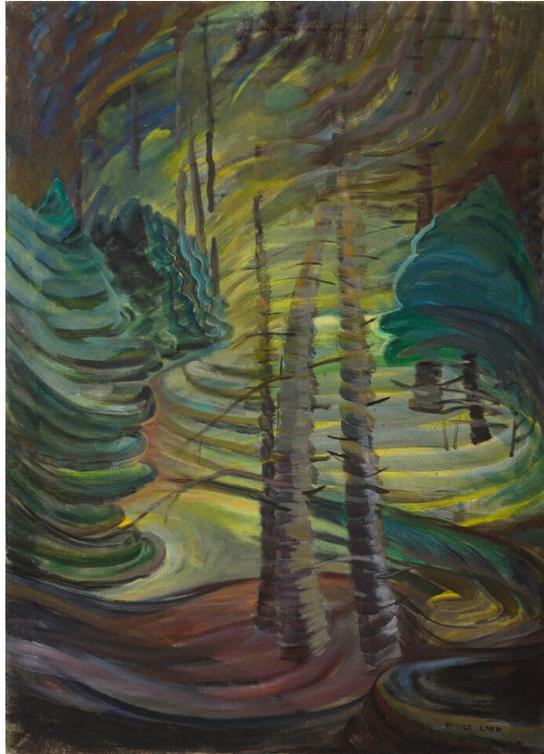
THE NEW IMAGE

When the intellectual habits of his culture become radically changed, the artist must concern himself with "theories" whether he wants to or not. The significant artists of any period have been more or less theoreticians, it is true; but it was not indispensable for them to go beyond the field of their immediate experience in a period which had a stable system of coordinated intellectual activity based on commonly accepted values. It is obvious that our period has no such system. In our time, society is divided by such antagonistic aims that its intellectual preoccupations become manifest in contradictory and diverse "movements". This conflict reveals itself in the realm of artistic creation by the general refusal to accept, even within a single nation or culture, standard meanings for such terms as "beauty" and "ugliness". The consequence is that these terms can no longer be employed in serious discussion, for their meanings are always interpreted by the particular ideology of a given "movement" or "ism". It must be conceded that of late remarkable efforts have been made to analyze the foundations of an esthetic science; but so long as even the possibility of such a science remains subject to discussion, the basic propositions are necessarily too controversial to serve the ends of an objective analysis. Moreover, our recent encyclopedic knowledge in the matter of art makes it evident that the usual notions of "beauty" and "ugliness" are by no means universal but characteristically limited to a certain part of occidental culture. It was only at a date which can be historically specified that the concepts of beauty and ugliness assumed such importance as to seem the *raison d'être* of artistic

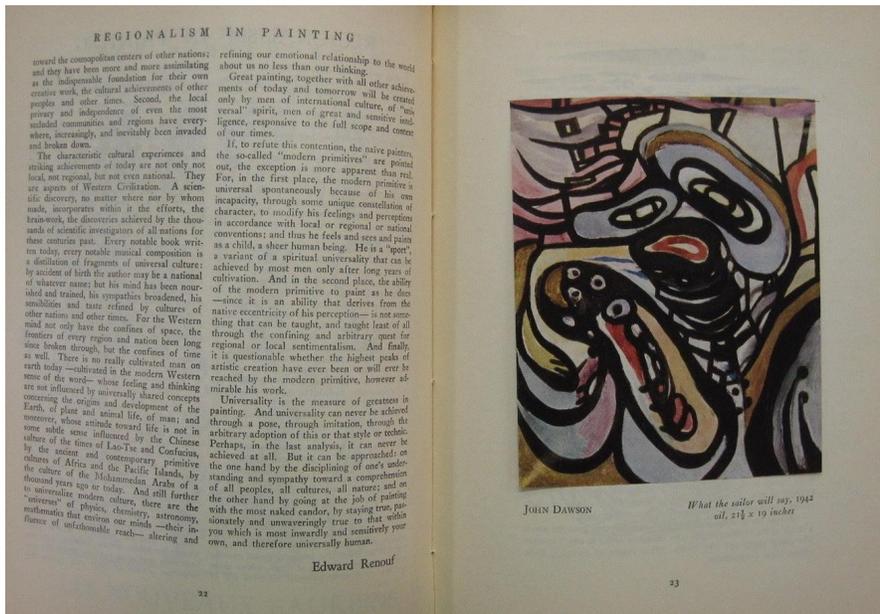
creation. Other cultures, such as the so-called "archaic" and "primitive", have had no need of the concepts. The great anonymous Indian sculptors of the Pacific Northwest, for instance, spoke of their work in terms of "right" or "wrong". This, and the very existence of "modern" art, in spite of universal disagreement in matters of art theory, would suffice to prove that the notions of "beauty" and "ugliness" are by no means necessary preconceptions for artistic creation. The possibility of conceiving of works of art in terms of "right" or "wrong" implies their perfect interrelation with the fundamental problems of the community which produces them. For the authentic work of art is no "superstructure" and never has been. Engels was in error when he wrote: "Men must eat, drink, be clothed and sheltered before they are able to concern themselves with politics, art, science or religion..." But, in their very beginnings politics, art, science, and religion, were among the chief means of acquiring food and clothing. Men who were still sheltered like bears in the prehistoric caves had an art the expressive force of which has never been surpassed. And the first tool of chipped flint was fashioned as much by "science" as by muscle. The irrefutable evidence of anthropology and psychology is, that art, science and religion are inseparable in their origins, in their original meanings as interpretations of the external world, as the beginnings of thought. Far from being a late superstructure they are from the earliest times inseparably interwoven with the growth and development of human intelligence. It is hard to understand why so many social theorists and art critics have over-

7

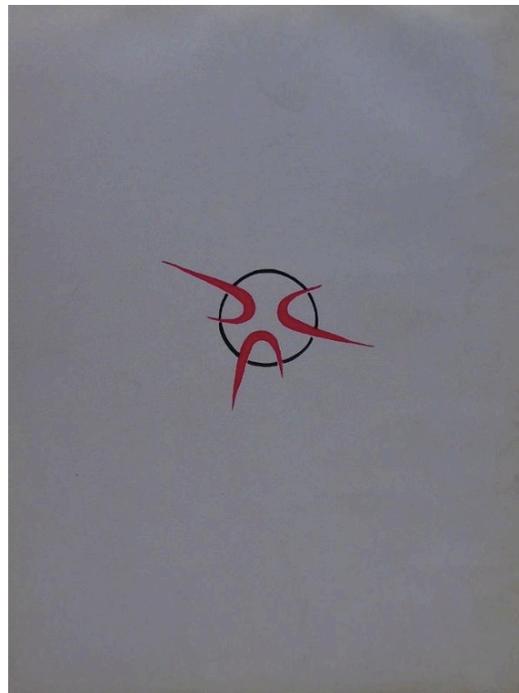
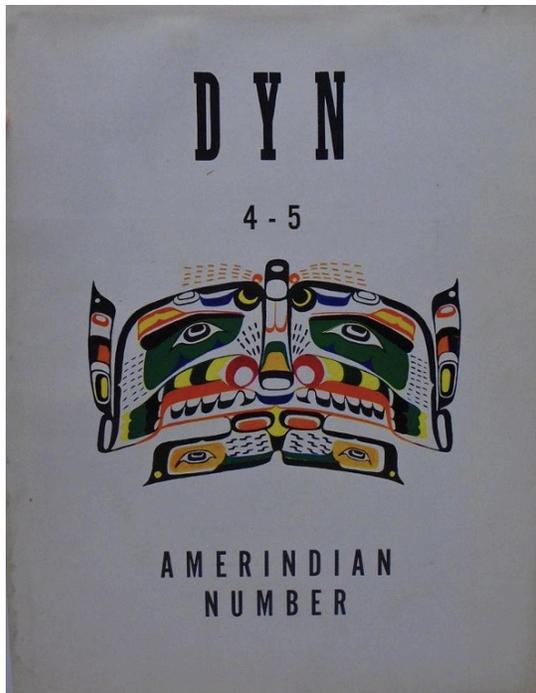
9. Wolfgang Paalen. Reproducción del óleo *Figure pandynamique* (Figura pandinámica), 1940, y la primera página del texto "The new Image" (La nueva imagen) en *Dyn* 1, pp. 6-7, 1942.



10. Emily Carr. *Dancing Sunlight (Luz solar danzante)*, 1937

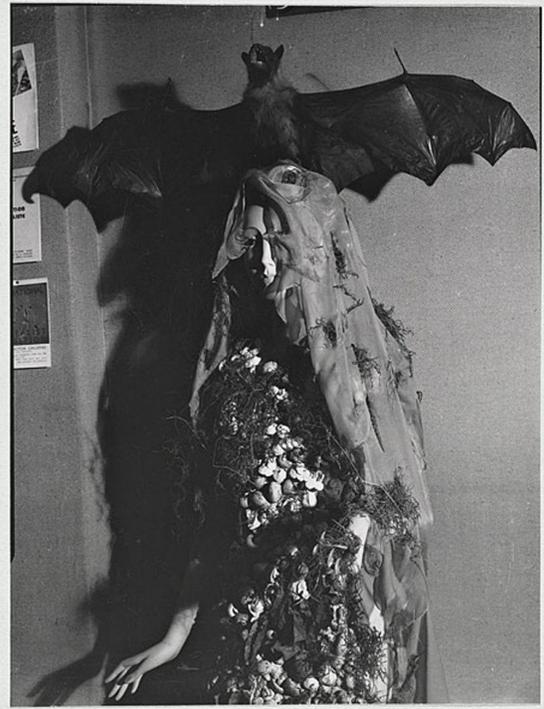


11. Última página del texto “Regionalism in Painting” (El regionalismo en la pintura) de Edward Renouf y reproducción del óleo “What the sailor will say” (Lo que dirá el marinero), 1942, en *Dyn* 1, pp. 22-23, 1942.



12. *Dyn* 4-5. “El diseño de la cubierta representa una ballena, acuarela de James Speck, un joven indio kwakiutl de Alert Bay, B. C.” y Contracubierta con el logotipo de Wolfgang Paalen, 1943.

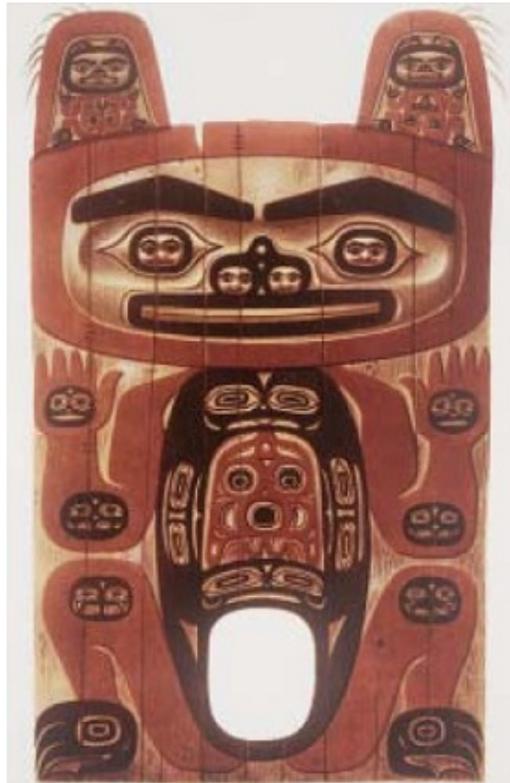




13. Wolfgang Paalen. *La housse (La funda)*, 1938.



14. Estudio de Wolfgang Paalen diseñado por el arquitecto Max Cetto, en San Angel, Ciudad de México, ca. 1940.



15. Miguel Covarrubias. Ilustración de tótem tlingit para "Totem art" de Wolfgang Paalen en *Dyn* 4-5, ca. 1943