

El simbólico vínculo entre el espacio doméstico y el rostro femenino

The symbolic connection between domestic space and the woman's face

Sobre la obra retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista Salvador Dalí, Gouache sobre papel periódico, 31 x 17 cms.

(A propósito del aniversario 25 de su muerte)¹

About the Masterpiece Portrait of Mae West, which can be used

as a Surrealist Habitation Salvador Dalí, Gouache on newspaper, 31 x 17 cms.

(regarding the 25th anniversary of his death)

Artículo recibido recibido 04/03/2015 aprobado 12/04/2015

ICONOFACTO VOL. 11 N° 16 / PÁGINAS 7 169 - 181

1 * Adaptación libre, analítica y aplicada de los conceptos desarrollados en tres trabajos investigativos previos: "Habitar. La mirada crítica desde el espacio escultórico contemporáneo hacia la arquitectura doméstica actual" realizado como tesis de Maestría en Historia del Arte en la Universidad de Antioquia, publicado con recursos de dicha institución y del Consejo Profesional Nacional de Arquitectura y sus Profesiones Auxiliares. "El péndulo del hogar. Historia crítica del espacio doméstico en Occidente" realizado de manera independiente sin financiación pero publicado con el respaldo de la Editorial de la Universidad Nacional de Colombia y los recursos financieros de la Facultad de Arquitectura de dicha universidad. Y "Casa, hogar y cielo. Las tres miradas debreyanas sobre el espacio doméstico en el valle de los aburráes" realizado como tesis doctoral en Artes de la Universidad de Antioquia con recursos y financiación del autor. En tal sentido, el texto corresponde a un ensayo académico en el que se presentan resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales (*Artículo de reflexión derivado de investigación*).

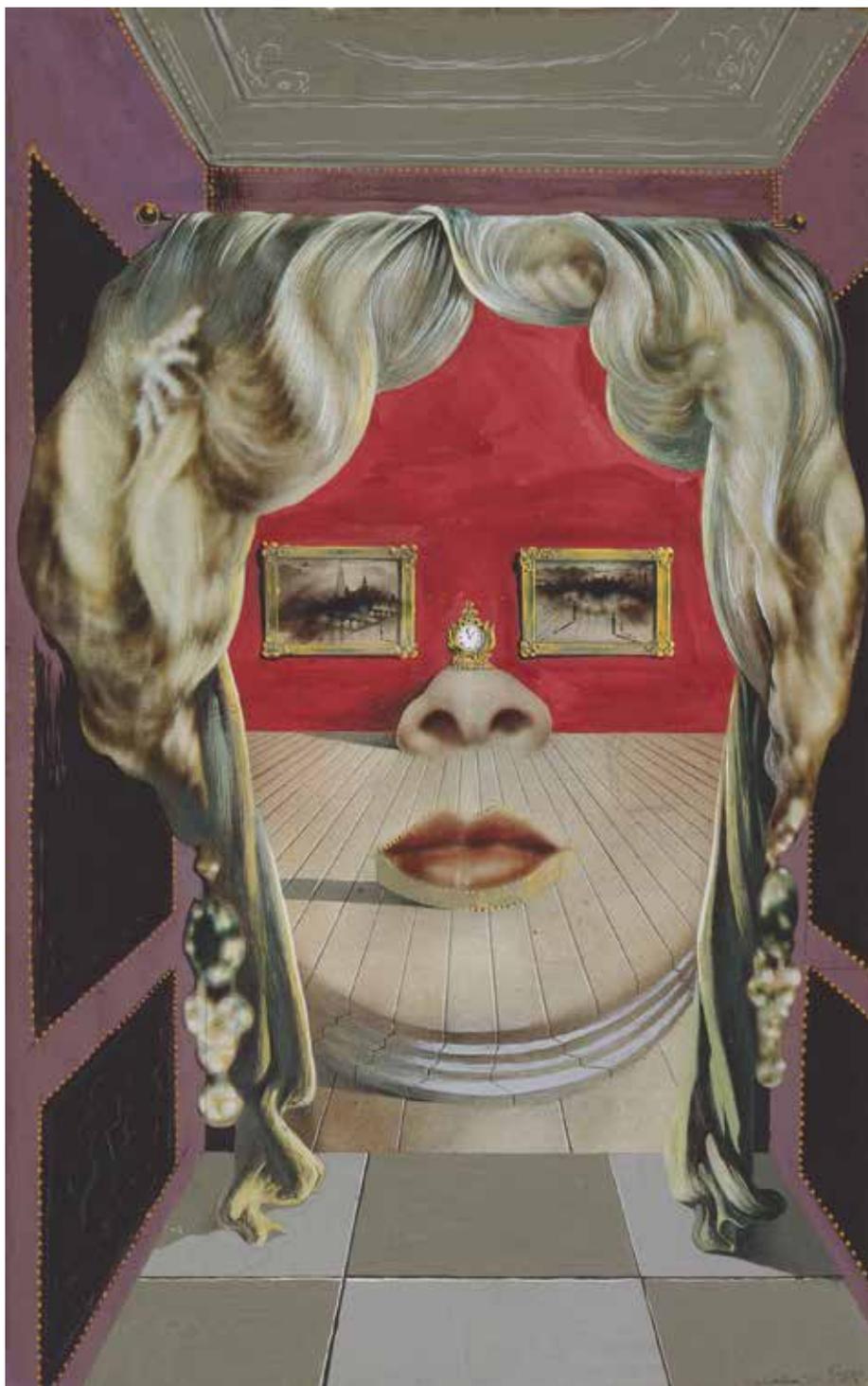


Imagen página opuesta: Salvador Dalí, Spanish, 1904-1989, *Mae West's Face which May be Used as a Surrealist Apartment*, 1934-35, Gouache with graphite, on commercially printed magazine page, 238 x 178 mm, Gift of Mrs. Charles B. Goodspeed, 1949.517, The Art Institute of Chicago. Permiso obtenido del Art Institute of Chicago para publicar la obra *Mae West's Face which May be Used as a Surrealist Apartment* para ilustrar el artículo *El simbólico vínculo entre el espacio doméstico y el rostro femenino*.

Autor: Juan David Chávez Giraldo

Arquitecto U.P.B., doctor en Artes de la Universidad de Antioquia (tesis cum laude) y magíster en Historia del Arte (tesis sobresaliente) de la misma universidad, diseñador en su estudio particular, Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia y Asociado de la U.P.B.; ha desempeñado varios cargos académico administrativos en ambas universidades. Acreedor de varios premios y menciones nacionales e internacionales y ganador de algunos concursos nacionales de arquitectura. Investigaciones sobre educación, arquitectura escolar, espacio público, arte, proyectación, historia y teoría de la arquitectura. Autor de múltiples artículos, varios capítulos de libro, y de los libros *Escuela 21* (2006), *Fundamentos teóricos para la proyectación arquitectónica* (2008), *Habitarte* (2009), *Medellín, 333 años, 333 arquitecturas* (2009), *El péndulo del hogar. Historia crítica del espacio doméstico en Occidente* (2011) y *La investigación en los campos de la arquitectura* (2015); director y coautor de la serie *OBRA* (desde 2008). Conferencista en eventos nacionales y profesor invitado en varias universidades. jdchavez@unal.edu.co

Resumen A manera de homenaje en la conmemoración del veinticinco aniversario de la muerte de Salvador Dalí, este artículo hace un análisis crítico sobre la obra *Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista*, haciendo una descripción de la composición plástica y acudiendo a la interpretación simbólica para encontrar algunos de los múltiples significados que se encierran tras la imagen, que al convertirse en espacio arquitectónico, adquiere conceptos metafóricos respecto a la intimidad doméstica y a su profundo sentido femenino.

Palabras clave Dalí, espacio doméstico, Mae West, rostro, retrato, surrealismo.

Abstract This article pays tribute to the 25th anniversary of Salvador Dalí's death, through a critical analysis of the masterpiece *Portrait of Mae West*. The masterpiece can be seen as a surrealist space by describing the plastic composition and using

symbolic interpretation in order to find some of the multiple meanings behind the image, which acquires metaphorical concepts related to domestic intimacy and its deeply feminine sense once it becomes an architectural space.

Key words Dalí, domestic space, Mae West, face, portrait, surrealism.

Se trata de saber quién es *Ella*. A pesar de mis fracasos sucesivos y las humillantes y ridículas situaciones en que me he encontrado, más que nunca pongo toda mi esperanza en el amor, y no espero mi *verdad* sino de la revelación carnal y psíquica de un ser que es y no sabría ser sino una *mujer*.

Pero, ¿quién es Ella? ¿Dónde está Ella?

(Genbach, 2004:84)

Conmemorar las efemérides del fallecimiento de un gran artista, es el pretexto perfecto para adentrarse en los misterios de la creación a través de una obra plástica, y para ello, en este trabajo se acude a la herméutica como herramienta de comprensión de los valores que engloba una pintura, específicamente un cuadro realizado por el maestro español Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domènech, quien el 23 de enero del pasado año cumplió 25 años de su muerte.

Salvador Dalí, o sencillamente Dalí, como se le conoce en los círculos del arte, fue el más célebre de los artistas surrealistas, quien desplegó su creatividad en la pintura, la escultura, el grabado, la escenografía, la literatura, la fotografía y el cine. Más allá de sus excentricidades y de su manera histérica y desaforada de comportarse, Dalí fue un revolucionario que rompió esquemas y se atrevió a crear un mundo onírico dentro del cual él mismo habitó como protagonista. Fuertemente influenciado por los escritos del francés André Breton (1896-1966), viajó a París en 1929 para unirse al grupo surrealista, y con una decidida inclinación hacia las teorías psicoanalíticas del médico austríaco Sigmund Freud (1856-1939), exploró la imaginación fantástica en la que incluyó las pulsaciones sexuales y paranoicas, y acudió a todo tipo de estrategias para manifestar sus intenciones filosóficas por medio de la materia plástica y de diversas acciones, dando continuidad a la ruptura de los límites entre el mundo del arte y el de la realidad cotidiana, fenómeno que había surgido a finales del siglo XIX con las denominadas vanguardias artísticas y que lograría su punto cúspide en los trabajos del francés Marcel Duchamp (1887-1968).

En el manifiesto surrealista de 1924 Breton propuso que "El surrealismo está basado sobre la creencia en una realidad superior de ciertas formas de asociación, subestimadas hasta hoy, y sobre la creencia del total poder del sueño y del juego desinteresado de las ideas" (Paniagua, 1981: 62-63), en consecuencia, Dalí utilizó lo que llamó un método paranoico-crítico para realizar obras delirantes que incluían la posibilidad de descubrir otras figuras mirando fijamente una serie de

objetos. Pues bien, la pintura que ocupa el centro de este texto, realizada con base en esta estrategia creativa, *Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista*, fue realizada por Dalí entre 1934 y 1935 en gouache sobre papel periódico con unas dimensiones de 31 centímetros de ancho por 17 de alto, y se conserva en la colección del Instituto de Arte de Chicago en los Estados Unidos.

Mae West era el seudónimo de la actriz, cantante, comedianta, guionista, escenógrafa y dramaturga estadounidense Mery Jane West (1893-1980), quien venía de descendencia irlandesa por parte de su padre, y que desde su infancia estuvo rodeada del mundo del glamour y del espectáculo, valga decir por ejemplo que su padre había sido boxeador y su madre modelo; además, recibió formación artística desde su infancia en canto y baile, lo que le permitió convertirse en una destacada artista en Broadway, Nueva York, EEUU, donde triunfó en la obra de teatro *Diamond Lil* en 1928, que le abrió las puertas de Hollywood, EEUU, para convertirse en diva del celuloide con más de una decena de obras cinematográficas en las que participó como actriz protagónica, logrando por ejemplo, en su primera película *Night After Night* de 1932, dirigida por Archie Mayo, cuantiosas ganancias para la compañía Paramount, que estaba al borde de la quiebra.

La celebridad, que apareció en múltiples portadas de revistas, posters publicitarios e incluso en el álbum de los Beatles *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, entre muchos otros, incursionó en diversas facetas del mundo del espectáculo, hasta tuvo su propio show en Las Vegas en el que aparecía junto con algunos fisicoculturistas en paños menores. Siempre desafiando los códigos establecidos y escandalizando al público de la época, esta singular actriz que exhibía sus voluptuosas formas en poses provocativas y se destacaba por su humor de doble sentido, fue objeto de deseo de muchos, y poseía todos los atributos de lo que se podría denominar un personaje surrealista "ya que esos que pretendían cambiar las condiciones de la existencia humana, no podían vivir obedeciendo a las leyes y a las costumbres de la mayoría" (Crastre, 2004: 9).

Dalí acudió a una fotografía de Mae West publicada en un diario para recrearla en su obra, en la cual el rostro de la mujer adopta, figurativa y simbólicamente, la espacialidad arquitectónica y el mobiliario de una habitación; y si se acepta que el espacio corresponde a una manera de ver, ella genera una imagen y "la imagen es benéfica porque es simbólica" (Debray, 1998:53), procede de un tiempo que es inmóvil, que es el tiempo de lo afectivo y desconoce la mecánica de la razón, por ende conecta con el universo de lo inconsciente, al cual pertenecen los símbolos, reafirmando la intencionalidad surrealista y por lo tanto "sin intermediario de ninguna clase [...] por su misma forma, tiene acceso directo a las emociones" (Giedion, 1985: 109), de ahí la conmoción sensible que produce la pintura.

Esta obra está ordenada axialmente y representa en forma bidimensional una realidad tridimensional compuesta por dos espacialidades, una anterior al rostro

propriamente dicho y otra ubicada tras el umbral constituido por el cabello de Mae West, que hace simultáneamente las veces de cortinas replegadas y permiten acceder a una interioridad alegórica; ahora, teniendo en cuenta que "las construcciones engendran [...] los *espacios* en los que se fragua mundo" (Duque, 2008:143), entre los que se halla el espacio doméstico, escenario para ser íntimos y para ser domésticos, la posibilidad interpretativa de la obra se amplifica.

Es así como el primer recinto de la obra, que pareciera una antesala a la habitación principal y que muestra de manera evidente la composición espacial rectangular de proporciones notablemente verticales se presenta como el lugar intermediario de una comunicación interpersonal entre el espectador y la diva. Aquí, los colores de los planos delimitantes son sencillos, de colores opacos y oscuros para contrastar con el cabello rubio de la mujer que además exhibe pendientes de joyas relucientes al final de los bucles reforzando de esta forma la verticalidad general de la gouache e imponiendo un toque de sofisticada elegancia propia del personaje retratado. Tanto el cielo de este espacio, como el piso, enfatizan la ilusión espacial estableciendo las superficies que cierran el recinto en los planos de conexión con lo superior celeste y con lo inferior terrenal. Los planos laterales en cambio, mucho más oscuros, en tonos púrpura y negro, ayudan a concentrar la composición en la figura del rostro.

Sin duda, este primer espacio es de carácter clásico y convencional, alude a la arquitectura recia y estable propia de la premodernidad que genera una imagen de solidez, seguridad, y protección propia de los ambientes burgueses de la oligarquía decimonónica heredera de la tradición, del linaje familiar y de las buenas costumbres; en tal sentido, se evoca un universo ideal de habitación inscrito en los parámetros de comodidad y buen gusto de una sociedad amante de la apariencia y lo epidérmico.

Pero tal y como sucedía con la actriz, el cuadro presenta una dualidad espacial en consonancia con la ambigüedad y el doble sentido que le ponía a su vida y a sus manifestaciones artísticas. De hecho, Mary Jane, se hizo famosa con algunas frases como *Is that a pistol in your pocket, or are you just happy to see me?* (¿Tienes una pistola en el bolsillo o es que te alegras de verme?), *Between two evils, I always pick the one I never tried before* (Cuando tengo que elegir entre dos vicios, siempre prefiero elegir aquel que aún no he probado), *When I'm good, I'm good, but when I'm bad I'm better* (Cuando soy buena, soy buena; pero cuando soy mala, soy mucho mejor) y *The best way to behave is to misbehave* (La mejor manera de comportarse es portarse mal). De tal manera, tanto el personaje que da pie a la obra, como la obra en sí, acogen los principios del movimiento surrealista al pretender manifestar un mundo otro, una realidad que supera la cotidiana, que está imbricada en la que pretendemos habitar, en la que creemos que dominamos. Una realidad que está más allá de los sentidos y que involucra el pensamiento, el símbolo, el deseo, las

pasiones, el inconsciente y toda la complejidad íntegra del ser humano, pues "el Hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico" (Cassirer, 1976: 47).

Con un único punto de fuga central en la configuración de la pintura, todas las líneas de los pisos y de las paredes convergen al centro geométrico enfocando la atención en la nariz de la cara, que en sentido figurado adopta la condición de chimenea del segundo espacio, en el que se destaca, por su color primario, la pared del fondo de la habitación principal de la pintura, cuyo mobiliario y disposición hablan de un lugar de carácter social. Recuérdese la importancia que tiene la chimenea en el concepto universal y simbólico de la casa, pues el fuego, remite a la noción de hogar, base fundadora del ámbito doméstico.

Ahora bien, el observador ubicado delante del primer recinto de la pintura, se sitúa por encima de la línea de horizonte, lo que le imprime una estática dominante a la percepción de la obra pues el piso tiene un papel fundamental en la pintura, su proporción respecto a los planos verticales es muy superior e incluso el plano de cubierta apenas se deja ver. Esta disposición y la presencia contundente del plano de base remite la pintura al mundo material, al universo terreo y tangible, a la corporeidad corruptible; aquella factible de ser poseída en todos los sentidos.

De alguna forma entonces, hay una insinuación a la posesión carnal del ídolo deseado, pues la invitación a la penetración es evidente mediante la incursión en el espacio, en el interior del personaje. No es casual que la misma Mae West dijera: *I speak two languages: body and english* (Yo hablo dos idiomas: el del cuerpo y el inglés); de tal manera, Dalí plasma la interpretación de las dos dimensiones en esta obra estampándole una delicada malicia y haciendo que el espectador adquiriera un papel activo en su imaginación al verse involucrado en la interioridad sensual de la provocativa mujer.

Incluso aquí puede también incluirse la noción que el filósofo y crítico español José Luis Pardo (1954-v) plantea en *Las formas de la exterioridad* (1992: 16) al aclarar que la definición de espacio es inherente al cuerpo ya que éste debe entenderse como un dispositivo que da consistencia al espacio, pues él mismo es espacio; así, debe entenderse "el cuerpo como transductor y productor de espacio. El cuerpo humano es el que abre espacios" (Duque, 2007); de manera que, como conductor de la movilidad y creador de realidades, el cuerpo permite a la manera del filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976), habitar poéticamente lo inpoético.

No obstante, el magistral juego que Dalí logra en los conceptos que hay tras la manifestación plástica, ponen en el escenario de la obra el mundo polar de la espiritualidad, pero no aquella referida a lo celeste o divino, sino a la que hay tras la apariencia de lo visible, de lo tangible y palpable; la realidad íntima del ser que se

esconde mediante el velo de la piel, la profunda, inconmensurable y compleja realidad síquica a la que se accede en la pintura cruzando la faz del rostro de Mae West, ídolo que representa ineludiblemente la limitada y fugaz existencia corpórea del ser humano; de tal manera esta creación expone, como lo manifiesta el filósofo francés Régis Debray (1940-v), "es pues, imposible comprender las imágenes sin mezclar los registros del alma y el cuerpo" (1998: 93).

Nótese que la referida interioridad síquica, enmarcada por la rubia cabellera del personaje, se asocia directamente con el ámbito de lo doméstico, donde tienen lugar los actos más íntimos del habitante de las arquitecturas para la vivencia cotidiana privada. Aquellos lugares resguardados de todo agente acechante, en los cuales el hombre se aísla para su regeneración, para su recreación y reproducción, se exponen aquí como una invitación discreta a traspasar los límites; de hecho la elocuente frase del título de la obra enfatiza la intención de la manifestación pictórica que entabla metafóricamente la exhortación a habitar a la mujer como un recinto interior apto para la vida.

En efecto, la pintura no tiene rasgos del mundo exterior, no hay alusión a ventanas o puertas de comunicación con el paisaje extramural del apartamento; la única referencia a ese ámbito del afuera son los dos cuadros que cuelgan en la pared roja del límite profundo del salón para dar la ilusión de ser los ojos. Es en ellos donde surgen, en términos de Pardo, las formas de la exterioridad, que abren desde adentro otras realidades de carácter fractal, como los juegos perspectivos del pintor holandés Maurits Cornelis Escher (1898-1972) o los lúdicos dibujos del ilustrador húngaro Istvan Banyai (1949-v), en los que hay infinitos mundos en la delicada inmensidad de la miniatura.

En los ojos, puertas del alma, se vislumbra esa infinita espacialidad cósmica, es allí donde radica la inconmensurable dimensión de lo externo; allí se concentran y convergen todos los mundos heterotópicos que la dama retratada posee en los abismos de su personalidad. Así entonces, se enfatiza el carácter intimista de la obra, y el maestro surrealista logra transmitir el sentido de las dualidades que se autocontienen y que al mismo tiempo se remiten la una a la otra. El mundo de las apariencias queda expuesto en la pintura, se logra establecer en ella la posibilidad hermenéutica e interpretativa de características ilimitadas, condición fundamental de toda obra maestra de arte: la inagotabilidad y atemporalidad.

En este orden de ideas, vale introducir la noción de arquetipo, que como idea de carácter universal incrustada en la memoria colectiva de la especie desde tiempos inmemoriales y "[...] como imagen del instinto, es psicológicamente una meta espiritual hacia la cual tiende la naturaleza del hombre [...]" (Jung, 1994: 157); en consecuencia, el retrato que se analiza, también posee una referencia directa a la imagen arquetípica de la casa ideal, aquella que todo niño, independiente de su cultura, dibuja cuando se remite a la noción de hogar mediante una rectángulo con

techado a dos aguas, una puerta en el centro y dos ventanas simétricas complementadas con una chimenea en el tejado, por donde sale el humo del hogar.

Es evidente la relación existente entre la composición de aquella imagen arquetípica de la casa y esta pintura, pues tal vez el origen de dicha casa idealizada esté precisamente en el cuerpo humano y especialmente en su rostro ya que el hombre trata de ordenar su entorno con base en la estructura de su propio cuerpo; de tal manera el individuo que habita aquella casa arquetípica se siente plenamente identificado con ella, ve en su materialidad una traducción simbólica de su corporeidad, que a su vez es el recinto protector por excelencia. Al respecto, ya Heidegger habló del espacio en términos relativos al sujeto, es decir, se refirió a categorías de cercanía, continuidad, lejanía, proximidad; siendo el individuo el referente espacial primordial y su casa, por extensión, el centro simbólico del cosmos, por eso "la casa llega a ser el centro concreto del mundo [...] la casa está en el centro de toda lejanía" (Bollnow, 1964: 461); y de ahí que "[...] todo lo que acontece al alma y a cada sustancia es una consecuencia de su noción, y por tanto, la idea misma o esencia del alma lleva consigo que todas sus apariencias o percepciones tengan que surgirle (*sponte*) de su propia naturaleza [...]" (Leibniz, 1994: 99).

Así la casa no es otra cosa que la extensión de su ser para su abrigo, para establecer un mundo propio, privado, al amparo de los agentes agresores, en compañía de sus próximos, de los seres afectivos, de los que tienen acceso a lo más íntimo, a las formas de la interioridad, como las denomina Pardo; a los tiempos e inscripciones que marcan la historia familiar e individual y que en última instancia le permiten al ser hacer mundo y ser en el mundo. Por esto es que el espacio doméstico determina las condiciones y características de los objetos y de los sujetos que pertenecen a él ya que "el sujeto humano es tanto la prolongación de sus objetos como lo contrario. Bucle decisivo y sorprendente" (Debray, 1998: 111).

Dentro de estas ideas, se puede afirmar que la casa no es otra cosa que el Yo materializado, ella adopta toda la cualidad efímera del ser pretendiendo ser la eternización de lo que está destinado a desaparecer. Por eso, la casa se parece a quien la habita, porque ella es su tenedor, porque contrario a lo que se cree, ella habita al ser, estrechamente referida a la imagen del rostro, encarna la materialización arquitectónica del orden humano en el mundo, la exteriorización de la esencia de la especie, el reflejo de "[...] un espacio ordenado, cuyos límites se pueden tocar en un tiempo compatible con la rotación de las operaciones cotidianas. Es también un espacio que responde a las necesidades estéticas fundamentales, que responde a la inserción de las superficies humanizadas en una proporción suficiente, de cielo y de naturaleza" (Leroi-Gourhan, 1971: 333). Por eso este apartamento surrealista es el rostro retratado de su habitada, la inolvidable Mary Jane West, que se convierte en escenario de su propia interioridad, de su domesticidad, de su experiencia profunda; ella es casa, apartamento, rostro, cuerpo, mundo, imagen paradigmática soñada y

anhelada, como la casa también soñada e idealizada, espacio poético inagotable ya que “[...] los espacios tienen mil sentidos, suponen un oleaje ilimitado y continuo de proliferación de sentidos, de producción de sentido [...]” (Pardo, 1991: 22).

En otro orden de cosas, sus labios son el asiento dispuesto, el sensual soporte de la estancia, la invitación sicalíptica al retozo placentero alejado de miradas indiscretas, es la sensualidad a flor de rostro que en contrapunto con el rojo del fondo ponen el toque de malicia sexual y picardía erótica que encarnaba la actriz, pero que está también presente en la noción universal que del recinto doméstico se tiene grabada en la mente como lugar sagrado de la lujuria amorosa trastocada en lícita por la condición conyugal.

Cabe anotar como anécdota, que en los años treinta y por solicitud del inglés Edward James (1907-1984), Dalí mandó a fabricar un sofá basado en el diseño del que ocupa el lugar de la seductora boca de la actriz en el cuadro; James, quien era poeta, escultor y un multimillonario mecenas escocés, estuvo fuertemente ligado al movimiento surrealista y fue patrocinador del pabellón surrealista en la Feria Mundial de 1939 en Nueva York, EEUU, incluso aparece en *Swans Reflecting Elephants* del mismo Dalí y en otras pinturas del también surrealista belga René Magritte (1898-1967).

Volviendo a la pintura, puede ahora hacerse una consideración especial sobre el reloj que se posa en el centro de la imagen encima de la nariz de la retratada y que a su vez representa una chimenea. Tanto el tiempo como el espacio, de acuerdo con el notable científico alemán Albert Einstein (1879-1955), son invenciones del ser humano para poder tener consciencia de su existencia en la tetradimensionalidad que lo acoge (Jammer, 1970: 11-17); y si a esta idea se suma la asociación filosófica que acoge Pardo (1992: 21-22) de Ernest Cassirer (1874-1945) quien cita en su *Antropología Filosófica* que “según Kant, el espacio es la forma de nuestra experiencia externa y el tiempo la de nuestra experiencia interna” (1976: 81), se puede afirmar que se asiste aquí a la confirmación plástica de tal teoría para admitir que ambas dimensiones son parte constitutiva y esencial del ser, determinando su posibilidad de existencia y su habitabilidad en la tierra, pues como polaridades, “[...] no se excluyen mutuamente, sino que son interdependientes: «armonía en la contrariedad como en el caso del arco y la lira»”(Cassirer, 1976: 334).

El reloj está en lo más profundo del contenedor arquitectónico, justo en el punto central de la geometría compositiva, alude a esa dimensión sobre la cual los mortales luchan debido a su propia condición efímera. Así, el tiempo, implacable verdugo que exige trascendencia y que hace presencia permanente, consciente o inconsciente, en el interior del individuo establece orden al ser centro confluyente. ¿Acaso Dalí acudió aquí a la parodia para recordar esa fugaz permanencia de lo aparente? Tal vez el artista manifestaba de esta manera no solo la presencia de aquella dimensión interior subrayándola con el reloj de mesa, sino también una

advertencia frente a lo superficial, propio del mundo del espectáculo, en donde la belleza física y lo visual se antepone a la profunda complejidad humana.

Es de recordar que para este maestro surrealista, nacido en la ciudad española de Figueras en mayo de 1904, hace ya 110 años, el tiempo también lo obsesionaba y fue tema de varias de sus obras, especialmente cabe traer *La persistencia de la memoria*, óleo muy conocido y también llamado *Los relojes blandos*, que en la actualidad hace parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, EEUU, pintado en 1931; en esta obra el tiempo se expresa como una ilusión que se desliza en el paisaje de la realidad; en el retrato de Mae West, en cambio, el reloj se mantiene firme y sólido en el paisaje de la interioridad.

Para finalizar la aproximación a esta obra de mediano formato y cuyo tema central gira en torno al retrato de la famosa y polifacética neoyorquina, de quien el pasado 17 de agosto se conmemoraron 120 años de su nacimiento, se acude a la relación simbólica y ancestral entre el espacio doméstico y la figura femenina, pues si bien ya se analizó el vínculo que la imagen arquetípica de la casa tiene con el rostro humano y por lo tanto la manifestación de tal cercanía en esta pintura, es de suma importancia completar el texto con una perspectiva antropológica en la cual se puede observar que desde los más remotos ancestros de la especie humana, el hogar ha estado relacionado directamente con la madre y con el género femenino.

En tal sentido, es indiscutible el hecho de que en la memoria del ser humano, la casa está ligada a los conceptos de subsistencia, reproducción, cuidado y protección; aspectos que a su vez posan su significado simbólico en los objetos y elementos relativos al perfeccionamiento del ámbito construido en términos estéticos, puesto que “la organización del espacio habitado no es solamente una comodidad técnica; es, al mismo título que el lenguaje, la expresión simbólica de un comportamiento globalmente humano” (Leroi-Gourhan, 1971: 311); de esta manera, elementos como el hogar del fuego, que permitió ahuyentar las fieras y dar calor al cuerpo físico, especialmente al de las crías, así como cocer los alimentos para facilitar su ingestión y mejorar la nutrición, o los componentes tectónicos del recinto, que separan y aíslan un mundo privado para establecer el lugar de la interioridad, son portadores mnemotécnicos presentes en la libre asociación que Dalí hace entre un apartamento y el rostro femenino de su obsesión platónica.

De tal suerte, las actividades domésticas realizadas por las mujeres que se especializaron en ellas, adoptaron tal condición, pues estas requieren menor esfuerzo físico, lo que facilita los partos y mejora las condiciones fisiológicas durante el embarazo y la lactancia favoreciendo la subsistencia de la especie; así mismo y en consonancia con esta especialización del trabajo hogareño por género, se fomentó el fortalecimiento de los vínculos afectivos entre madres y crías, llevando a la mujer a consolidar su papel de protectora y formadora de los más pequeños en medio de caricias, juegos, ternura y cuidados amorosos.

Es por eso que el hogar, la casa, se asocia con lo femenino, es espacio femenino por naturaleza y su carácter se mantiene vigente hasta la actualidad pues en lo más profundo de la psique colectiva humana está la inscripción maternal afiliada directamente al entorno de la vivienda. Este vínculo entre lo doméstico y lo femenino, que por obvias razones se exalta en el rostro maternal, cobra su más profundo sentido en la maravillosa creación plástica del maestro Salvador Dalí, quien retomando su admiración por la diva pareciera anunciar a viva voz con palabras del surrealista sueco Max Walter Svanberg (1912-1994), que "la mujer es para mí una divinidad que adoro por mi arte y a través de él" (2004: 125); así el español plasmó en el papel que sirve de soporte a la gouache, un infinito universo de sentidos simbólicos hermanados con el espacio doméstico.

Espacio que como pocos, engloba la caracterización que del mundo estableció la vanguardia surrealista al mostrar sin tapujos que la apariencia es una cortina, como lo es la cabellera de la West en la pintura, que al correrse revela el insondable océano de contradicciones, de supra e inframundos que moran la realidad bajo inscripciones imaginarias, inconscientes, incoherentes, inaprensibles, reprimidas y que sujetan al ser para convertirlo en un sujeto sujetado que lucha por liberarse, ya que "[...]" no es libre en sí mismo pues no se determina según la universalidad y racionalidad esenciales de su voluntad, ni es libre respecto al mundo externo porque el deseo permanece esencialmente determinado por las cosas y relacionado con ellas" (Hegel, 1983: 94); tal y como decía la actriz: *I'm no angel but I've spread my wings a bit* (Yo no soy un ángel pero he extendido un poco mis alas).

Como puede verse, esta pintura, que en los sesenta y en colaboración con el arquitecto español Óscar Tusquets (1941) se materializó tridimensionalmente en una instalación en el Teatro - Museo Dalí de la ciudad natal de su autor, abre una abanico ilimitado de horizontes significativos y demuestra el poder evocador y perenne del buen arte, que entre otras cosas además, permite comprender mejor la humanidad del ser, pues "[...]" toda imagen se transforma en representación de algo que supera los propios límites físicos y perceptivos del reconocimiento para dilatarse indefinidamente hasta constituirse en «visión del mundo», que a su vez es reflexión y parte constitutiva de este" (Vitta, 2003: 66).

En este maravilloso retrato, se constata entonces que "nuestro cuerpo, al adentrarse en la espacialidad y temporalidad forjadas por la intervención artística, es lanzado en un campo de distinción en que la reversibilidad entre nosotros y los otros, entre nosotros y las cosas, emerge en una relación expresiva inédita" (Pallamin, 2006: 103); en este sentido y retomando de nuevo a Heidegger, Mae West como espacio habitable, es amplificadora y expansiva, saca a la luz el dominio interior e íntimo de la experiencia doméstica, revela la esencia de la conciencia emparentada con la trascendencia y la superación de la misma característica viciosa y amnésica del cuerpo físico. De esta manera se corrobora la idea que el catedrático español

Simón Marchán (v) retoma del filósofo y novelista italiano Umberto Eco (1932-v), de que "[...]" el rasgo más sobresaliente del *texto artístico*, esto es, de la obra que reconocemos como artística, es, de un modo paradójico, la *asemiosis*, es decir, el hecho de que no se da una relación unívoca entre la obra y sus contenidos"(1987:243), siendo esta gouache, como se pudo observar, un significativo ejemplo de ello.

Referencias

- Bollnow, Otto (1964) "El hombre y su casa". En: *Eco*, Tomo ix, No. 52-54 (agosto, septiembre y octubre), Bogotá, pp. 452-493.
- Cassirer, Ernst (1976) *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Crastré, Víctor (2004) "Vida surrealista". En: Dalí et al, *Actas surrealistas*. Buenos Aires: Quadrata.
- Debray, Régis (1998) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Duque, Félix (2007) *La ciudad*. Conferencia inédita. Medellín: Universidad Nacional de Colombia (junio 8).
- Duque, Félix (2008) *Habitar la tierra*. Madrid: Abarra.
- Genbach, Jean (2004) "El amor". En: Dalí et al, *Actas surrealistas*. Buenos Aires: Quadrata.
- Giedion, Sigfred (1985) *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza.
- Hegel, George W. F. (1983) *Estética. Introducción*. Buenos Aires: Leviatán.
- Jammer, Max (1970) *Conceptos de espacio*. México D.F.: Grijalbo.
- Jung, Carl (1994) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Leibniz, Gottfried (1994) *Discurso de metafísica*. Madrid: Alianza.
- Leroi-Gourhan, André (1971) *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Marchán, Simón (1987) *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza.
- Pallamin, Vera (2006) "Intervenciones urbanas y comunidades: entre la conformidad y la disconformidad". En: *Forum IDEA 2006, evento teórico de la novena Bienal de la Habana*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam.
- Paniagua, José (1981) *Movimientos artísticos. La evolución del arte siglo a siglo*. Barcelona: Salvat.
- Pardo, José (1991) *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Del Serbal - Guitard.
- Pardo, José (1992) *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos.
- Vitta, Maurizio (2003) *El sistema de las imágenes*. Barcelona: Paidós.