

Wolfgang Paalen y su visión relativista de integración del arte amerindio y precolombino al surrealismo

Dra. Araceli Barbosa Sánchez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)
araceli_barbosa@uaem.mx

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



ENVIADO: 2019-05-03

ACEPTADO: 2019-06-11

RESUMEN

Se plantea cómo, a partir del reconocimiento que el movimiento surrealista le confiere a las expresiones artísticas de los denominados pueblos “primitivos”, ajenos a las lógicas culturales occidentales, surge el interés de los artistas vanguardistas europeos por sus estéticas, con lo cual opera su valoración simbólica, y la consecuente consagración y legitimación dentro del campo institucional del arte. En el contexto americano, a Wolfgang Paalen se le considera el introductor del surrealismo en la plástica, su presencia en México deviene conspicua al vincular la estética surrealista al arte precolombino. Fundó la revista *Dyn*, que representó un referente artístico-cultural de la época.

PALABRAS CLAVES

Primitivismo, indigenismo, surrealismo, vanguardias, Latinoamérica.

RESUMO

A abordagem do reconhecimento a partir do movimento surrealista confere às expressões artísticas dos povos ditos “primitivos” alheios às lógicas culturais ocidentais, surge o interesse dos artistas europeus de vanguarda pelo estudo da estética a qual opera sua avaliação simbólica, e a consequente consagração e legitimação do campo institucional da arte. No contexto americano, Wolfgang Paalen é considerado como o introdutor do surrealismo nas artes plásticas, sua presença no México torna-se conspícua ao vincular a estética surrealista à arte pré-colombiana. Ele fundou a revista *Dyn*, que representou um referente artístico-cultural da época.

PALAVRAS-CHAVE

Primitivismo, indigenismo, surrealismo, vanguardas, América Latina

ABSTRACT

A contemplation of how from recognition the surrealist movement confers to the artistic expressions of the so-called “primitive” peoples alien to Western cultural logics; the interest of the European avant-garde artists arises in their aesthetics with which their symbolic evaluation operates, and the resulting consecration and legitimation within the institutional field of art. In the American context Wolfgang Paalen is considered the introducer of surrealism in the plastic arts; his presence in Mexico becomes conspicuous when linking surrealist aesthetics to pre-Columbian art. He founded the magazine *Dyn*, which represented an artistic and cultural model of the time

KEYWORDS

Primitivism, indigenism, surrealism, avant-garde, Latin America

INTRODUCCIÓN

En el contexto artístico de las vanguardias europeas del siglo XX, el análisis del surrealismo y su relación con el arte primitivista y precolombino, deviene conspicuo, debido a las mutuas influencias que establecieron, así por ejemplo, en México, la apropiación de los lenguajes vanguardistas, enriqueció el ámbito artístico de la época, de la misma forma que las vanguardias artísticas produjeron estéticas inéditas a partir del descubrimiento de los valores plásticos del arte no occidental. En esta perspectiva, el primitivismo y el arte precolombino se vinculan al arte occidental, debido al interés que desde el siglo XIX mostraron aquellos artistas que valoraron los aportes estéticos de otras culturas, incorporándolos con audacia a sus propuestas vanguardistas. De esta forma, África, Oceanía, Japón, América, proveen los elementos formales sintéticos y abstractos que los europeos consideran verdaderos hallazgos para sus innovaciones plásticas; además de asumir que sus expresiones artísticas son representativas del arte no contaminado por la dictadura de la razón, ya que el primitivismo se expresa a través de un lenguaje espontáneo, *naïf*, que obedece a las pulsiones más prístinas del espíritu y la imaginación.

EL SURREALISMO Y EL ARTE DEL NUEVO MUNDO

Con el advenimiento de los movimientos artísticos de vanguardia en Europa, se produce el interés estético por civilizaciones ajenas a la Occidental. Desde 1920¹, el surrealismo manifestó su atracción por las denominadas artes “primitivas”. En el contexto americano se interesó por las expresiones artísticas de los amerindios diseminadas entre Canadá, Estados Unidos de América y México. En el hemisferio norte se encuentran los inuit de Alaska, así como los indios tlingit en el anterior archipiélago de la Reina Carlota, localizado frente a la costa de la Columbia Británica, territorio ancestral de los haidas.

EL ARTE AMERICANO A LOS OJOS DE LOS ARTISTAS DE VANGUARDIA

La visión que los artistas de vanguardia tuvieron del arte primitivo constituye un ejemplo notable de la apropiación de sus atributos estéticos, baste mencionar que el *cubismo* descubrió en la estética del arte africano una veta de la cual surgió este movimiento de vanguardia. De tal forma que, al dotar de reconocimiento artístico al arte africano, los artistas inauguraron el acto simbólico de su legitimación institucional, dentro del *mainstream* del arte occidental. El artículo de Marius de Zayas, artista y escritor mexicano, quien conoció de primera mano los movimientos de vanguardia del siglo XX, recupera la nota periodística que Charles H. Caffin escribiera en 1914 en *The American*, donde muestra su desconcierto por el hecho de que una estatuaría africana estuviera expuesta en The Little Galleries of Photo-Secession de Nueva York: “esta es la primera vez en la historia de las exposiciones que la estatuaría negra se muestra desde el punto de vista del arte” (en: Barbosa, 2016: 7), subraya Caffin.

Por su parte, los surrealistas dieron muestra de su fascinación por las culturas primitivas, exhibiendo las piezas de Oceanía o de América —hasta entonces catalogadas como etnográficas— dentro de sus exposiciones de arte. Baste mencionar que en 1926 la Galería surrealista de la calle Jacques-Callot dedicó la exposición a las obras de *Man Ray y objetos de las islas*. Al año siguiente se presentó la exposición intitulada *Ives Tanguy y objetos de América*, que reunió piezas precolombinas de México y Perú. Los objetos expuestos en ambas provenían de las colecciones de André Breton, Louis Aragon y Paul Eluard (Mauzé, 1996:258). De esta forma, el surrealismo se vincula al primitivismo y al arte precolombino, cuando éste enfoca su interés en los valores plásticos de las culturas amerindias. A su vez, los artistas latinoamericanos afines a esta estética desarrollaron poéticas que devienen originales, debido a la apropiación y manejo de los nuevos lenguajes plásticos adaptados a sus propias realidades culturales.

La afición por el coleccionismo de objetos representativos del arte nativo americano o “primitivo”, como lo conceptualizaban los surrealistas, se patentizó en su “cacería” para encontrar los preciados “trofeos” entre los anticuarios de París, Londres y Berlín. A finales de los veinte, tanto Paul Eluard como André Breton adquirieron muñecas hopis, que, en opinión de Eluard, eran “lo más bello del mundo” (en: Mauzé, 1996:257). Durante su estancia en París, en mayo de 1928, Gala Eluard recibió la encomienda de su marido de buscar documentación iconográfica de piezas de América del Norte. Durante esta época, los surrealistas se dieron a la tarea de visitar el British Museum, el Museo Real de Antropología en Berlín, que cuenta con una amplia colección de artes “salvajes”, si bien existía dificultad para encontrar piezas disponibles en el mercado, Breton y Eluard, lograron reunir una gran colección,² que posteriormente se subastó para financiar la publicación de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (Mauzé, 1996:258).

Las obras del arte primitivo y prehispánico son relevantes al originar su apropiación tanto por su valor estético como económico desde la óptica surrealista. En este sentido, se debe destacar el proceso dentro del campo institucional del arte, en el cual los artistas confieren valor simbólico a las obras a partir de su “consagración”, lo cual se traduce en su valoración económica. Alma Barbosa (2016) refiere que una vez que los artistas europeos atribuyen valores artísticos a las obras de arte africano dotándolas de valor simbólico, se incrementa su valor de cambio. Barbosa recupera el comentario de Francis Carco sobre cómo los más altos sacerdotes del movimiento moderno —Vlaminck, Derain y Picasso— descubrieron la escultura negra y la consagraron como gran arte, dotándola de valor económico en el mercado del arte: “vale saber de entrada que estas tallas, que hace algunos años no tenían valor alguno salvo como curiosidades, se han vuelto tal moda en Francia, la fuente del ultra modernismo, que una sola pieza se ha llegado a vender en 30,000 francos” (en: Barbosa, 2016: 6).

Marie Mauzé (1996: 258), señala el reconocimiento que los historiadores han hecho al mérito de los surrealistas por haber sido los primeros en mostrar las cualidades estéticas de las esculturas de la costa noroeste de América y, por consiguiente, en elevar a nivel de obras de arte los objetos considerados hasta entonces como simples especímenes etnográficos. Asimismo, enfatiza que también Claude Lévi-Strauss contribuyó

1 En 1929 se publicó en el número especial de la revista belga *Variétés*, el “mapa surrealista del mundo”, que manifiesta las preocupaciones políticas y artísticas de los surrealistas hacia fines de la década de los veinte (Mauzé, 1996:256).

2 El catálogo *Sculptures d’Afrique, d’Amérique et d’Océanie* fue publicado con motivo de la venta de la subasta de la colección, en el Hotel Drouot, en julio de 1931 (Mauzé, 1996:258).

a este reconocimiento, pues, durante su viaje en el barco que lo llevaría hacia América, conoció a Breton. Lévi-Strauss rememora que solía ir de cacería de objetos con los anticuarios y visitar museos como el Museum of the American Indian, incluyendo las reservaciones del Bronx (en: Mauzé, 1996:259).

Resulta oportuno mencionar el nombre de Charles Ratton, experto comerciante en arte primitivo cercano al círculo de los surrealistas, debido a su agudo instinto. Ratton compró un importante acervo de objetos provenientes de Alaska y Columbia Británica a George Heye, fundador del Museum of the American Indian de Nueva York, quien aparentemente confería poco interés científico o artístico a estas piezas. En mayo de 1936, Ratton presenta en su galería de la calle Marignan una *Exposición surrealista de objetos*, que mezclaba ejemplares de Nueva Guinea y de América del Norte; Breton presta algunas piezas esquimales y de Nueva Guinea (Mauzé, 1996: 258).

En 1939, el poeta Benjamín Péret escribió en *Minotaure* un poético artículo acerca de los indios de Nuevo México, que hacen muñecas con cabezas con la silueta de un castillo. Por su parte, Kurt Seligmann, surrealista que ya se había trasladado a América, informó sobre una entrevista con un indio tsimshian en el noroeste del Pacífico. La entrevista trata sobre los mitos de origen y la teología comparativa de los mitos del mundo clásico y el nuevo mundo. Recuerda algunos de los mitos Haida (a través del anciano indio) y logra describir directamente el significado mítico de los tótems, máscaras y trajes ceremoniales de baile con los que ilustró el artículo. Tanto Péret como Seligmann continuaron comentando vívidamente sobre las culturas primitivas indígenas del Nuevo Mundo (Ashton, 1975:116-117).

Entre 1941 y 1942, Nueva York experimenta el furor por el arte de la costa del noroeste, debido al interés de algunos artistas estadounidenses de vanguardia afanados en su coleccionismo. Cabe mencionar que los artistas Max Ernst y Georges Duthuit sintieron curiosidad por el arte primitivo (Mauzé, 1996:259). Precisamente el entusiasmo por el arte indígena llevó a Breton a México, en donde tuvo la oportunidad de experimentar la atmósfera surrealista de su cultura.

EL SURREALISMO, BRETON Y MÉXICO

En abril de 1938, México, establece contacto con el surrealismo a partir de la presencia de su líder ideológico André Breton. Sus impresiones constituyen un antecedente histórico de las primeras visiones que el filósofo tuvo acerca de la cultura mexicana y de su legado artístico mesoamericano. Su visita responde a la invitación que le hicieron el Ministerio de Asuntos Exteriores francés y la Universidad Nacional de México, para dictar una serie de conferencias³. En una de sus disertaciones se aprecia la tónica entusiasta con la que exalta el espíritu inflexible de la cultura mexicana:

Lo que aún conmueve de este país es que no acaba de despertar de su pasado mitológico. Ese pasado mexicano es casi mejor conocido en París que su presente, y los admirables objetos que fueron testigos de semejante pasado tienden cada vez más a desbordar, a hacer pedazos los marcos arqueológicos en que se mantenían. Esos objetos, de los que algunos especialistas se apoderaron únicamente para abrumarlos de etiquetas, hoy comienzan a ser vistos universalmente como obras de arte y, como tales, poseen una irradiación que no cesa de crecer. Es fácil calcular las consecuencias que, necesariamente, tendrá semejante *descubrimiento*, término que no es exagerado si se piensa que esos objetos estuvieron apilados durante mucho tiempo sin la menor selección que permitiera apreciarlos desde otro punto de vista que el de su origen: para captar toda la importancia de su naciente valoración, baste con evocar la influencia revivificante que ejerció el arte chino sobre el arte francés –en tiempos de la fundación de la Compañía de Indias–, o el arte japonés a fines del siglo XIX –se le debe en gran parte el *impresionismo* en pintura, y en literatura el estilo artístico de ciertos *naturalistas* y *simbolistas*–, o el arte africano a principios del siglo XX, influencia sin la que no podrían explicarse plenamente dos de los más recientes movimientos plásticos: el *fauvismo* y el *cubismo*. Conjuntamente con el arte de Oceanía, de igual modo mal conocido hasta la fecha, y cuya riqueza es desgraciadamente más extinguido, es de esperarse que el arte mexicano sea objeto de un examen cada vez más apasionado, y que surjan nuevas obras en relación con él (en: Moreno 2015: 41-43).

Durante su estancia en México, Breton se percató de que en este país el surrealismo y la realidad coexistían de manera natural, que la sobre-realidad se expresaba de manera cotidiana en el acontecer de los mexicanos, pues las raíces culturales del país estaban vivas e impregnadas del espíritu imaginativo, creativo e histórico de su pasado milenario, de sus mitos, ritos y tradiciones. En este sentido, la convergencia cuasi permanente del alea, la paradoja, la contradicción, la incongruencia, lo insólito o el humor negro apelan al carácter sui géneris de la cultura mexicana: “La excentricidad, la falta de coherencia lógica, la sin-razón de la historia, la cultura y el ser de los mexicanos, no escapa sólo al análisis de los extranjeros” (Rodríguez, 1969:45).

3 La Universidad Nacional de México canceló las conferencias debido al conflicto que surgió cuando, desde París, el poeta Luis Aragón envió cartas contra Breton, quien había expuesto el compromiso ciego del denunciante hacia los estalinistas. El 18 de junio de 1938, apareció un documento firmado por los más connotados intelectuales y artistas de México, entre ellos, Carlos Chávez, Manuel Álvarez Bravo, Frida Kahlo, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Lupe, Jesús y Francisco Marín, entre otros, denunciando a las autoridades de la universidad por haber impedido la participación de Breton (Kloyber, 1995:290).

En la entrevista que el historiador Rafael Heliodoro Valle le realizara a Breton, con motivo de su visita, le formuló la siguiente pregunta: “¿Hay un México surrealista? Si usted cree que lo hay, ¿en dónde lo ha encontrado?” Breton respondió: “Aparte de todo lo que he dicho, México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia. Encuentro el México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas”. “¿Una de ellas?”, preguntó Heliodoro Valle; la respuesta fue: “La de acabar con la explotación del hombre por el hombre; así como es una de sus aspiraciones más humildes la de guardar para el más pequeño objeto usual su acento individual, artístico, imprimiendo en el producto del trabajo la caricia de la mano del hombre” (en: Rodríguez, 1969:53-54).

En su revolucionaria propuesta que postula el arte al servicio de la revolución, Breton considera que en México todavía se puede realizar la utopía social: “México significaba, imaginariamente para él, un territorio donde la libertad aún era posible, dado que en este país —y a diferencia de la Unión Soviética— la revolución en marcha no había sido traicionada” (Moreno, 2015:10). Acorde con el trotskismo y su intención de construir una vanguardia revolucionaria surrealista, se entrevistó con León Trotski, a quien el régimen de Lázaro Cárdenas había otorgado asilo político. Diego Rivera y Frida Kahlo fueron quienes lo condujeron ante él, en la Casa Azul de San Ángel, y su alianza se concretó mediante la firma del efímero *Manifiesto por un arte revolucionario e independiente*, que emancipaba al arte de la intervención del Estado y de los partidos políticos (Moreno, 2015: 10). Resulta interesante el viraje que el surrealismo dio hacia la acción política con respecto a lo expresado en el *Primer manifiesto* de 1924, donde Breton exponía su postura programática en los siguientes términos:

Surrealismo, s. m. Automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda pre-ocupación estética o moral.

Encicl. Filos, El surrealismo se apoya en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas antes de él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituirse a ellos en la resolución de los principales problemas de la vida. (1997:49)

El Breton que visita México ha cambiado de ideas e intereses debido a los convulsos acontecimientos mundiales, el giro del comunismo y la dictadura de Stalin, la Guerra Civil Española, la amenaza de la Segunda Guerra Mundial: “habían alejado los intereses artísticos de Breton a un segundo plano. Un Breton profundamente envuelto en otro tipo de preocupaciones es el que visita a México” (Rodríguez, 1969: 54). Ahora más que nunca, concibe el arte como coadyuvante en la liberación de los hombres, por tanto, la praxis artística y política devienen vitales en el surrealismo. Mario De Michelli considera que la dialéctica surrealista osciló entre los dos polos de su alma, “la heredera de los más inquietos espíritus románticos y el alma que quiere acoger el mensaje de la revolución socialista” (De Michelli, 1989:175-176). Opina que esta contradicción constituye la situación histórica de la fractura entre arte y vida, entre arte y sociedad, lo que lleva a menudo a los surrealistas a soluciones unilaterales, o puramente literarias o puramente políticas: “El punto

de fusión de las dos almas se queda la mayoría de las veces en un estado de aguda nostalgia o de ansioso deseo” (1989:176).

Breton contó las impresiones de su viaje en el artículo que escribió con el título de “Souvenir du Mexique”, publicado en la revista *Minotaure*; asimismo, escribió otro artículo denominado “Por un arte revolucionario independiente”. En 1939 exhibió en la Galerie Renou, en París, el material que llevó de México; entre los objetos que consideró emparentados con su movimiento, destacan las calaveras de azúcar, dulces zoomorfos, juguetes, piezas arqueológicas, exvotos, cuadros de primitivos del siglo XIX; muchos de los objetos pertenecían a su propia colección (Rodríguez, 1969: 43,54).

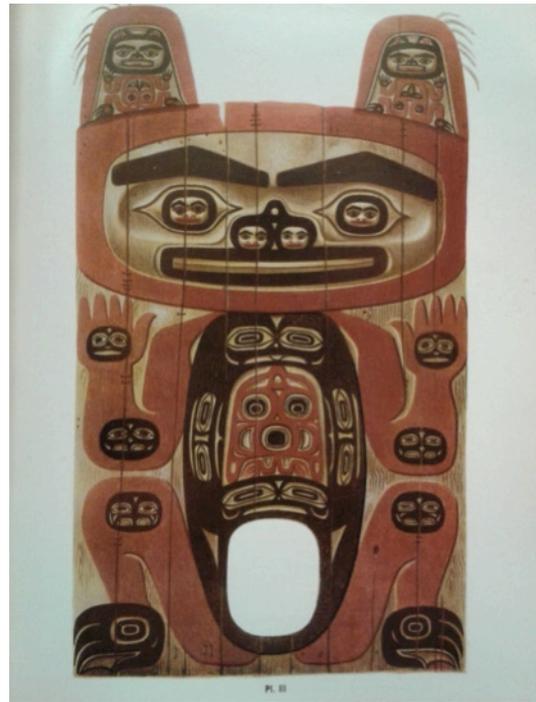
Una vez establecido el vínculo ideológico militante del arte con el surrealismo programático de Breton, la propuesta estética se concretaría con la llegada del pintor austriaco Wolfgang Paalen a México. Es así como la presencia del surrealismo en el arte mexicano se origina con el arribo del artista.

WOLFGANG PAALLEN, SU VISIÓN DEL SURREALISMO, EL PRIMITIVISMO Y MÉXICO

Establecer contacto con los vestigios artísticos de las antiguas civilizaciones del Nuevo Mundo fue la motivación que, en 1939, llevó a los artistas surrealistas Wolfgang Paalen, Alice Rahon y Eva Sulzer a viajar desde París hacia América, para estudiar el arte y las culturas de la costa del Pacífico en Canadá y Alaska (Columbia Británica), así como los vestigios arqueológicos del México prehispánico. Durante su viaje los sorprendió el comienzo de la Segunda Guerra Mundial; Paalen, hijo de padre judío, repudiaba abiertamente el nacional socialismo y comprendía que, de regresar a Europa, tanto él como su esposa Alice Rahon y la amiga de la pareja, Eva Sulzer, serían considerados enemigos de los nazis. Por tal motivo aceptaron la invitación que Frida Kahlo y Diego Rivera les hicieran durante su estancia en París en 1938. El 7 de septiembre de 1939, los artistas arribaron al aeropuerto internacional de la ciudad de México, procedentes de los Estados Unidos; ahí los esperaban Frida Kahlo, Diego Rivera y Juan O’Gorman como representantes de los artistas antifascistas mexicanos

Animado por su espíritu vanguardista, Paalen desarrolló la afición surrealista por el coleccionismo del arte nativo americano. Fue así que en el año de 1939 comenzó a coleccionar piezas de las culturas amerindias. En su estancia por el hemisferio norte se vinculó con Walter C. Waters, comerciante de arte y curiosidades en Wrangell (Alaska), con quien descubrió una antigua tumba tlingit que contenía dos máscaras y diversos objetos chamánicos. También fue gracias a que conoció a G.T. Emmons, etnógrafo y coleccionista del American Museum of Natural History y del Museum of the American Indian, adepto al arte y chamanismo de los tlingit de Alaska, que Paalen pudo adquirir piezas entre las que destacaba un biombo de madera tallada y pintada que había pertenecido al jefe tlingit Shakes, además de una estatua de *potlatch* Kwakiutl (Mauzé, 1996:259). De regreso de Canadá y Alaska, en su paso por San Francisco, California, asistió con su esposa y Eva Sulzer a una exposición que mostraba arte de los indios de Nuevo México. El siguiente testimonio de Rahon resulta esclarecedor de la afición coleccionista de Paalen por el arte amerindio:

Paalen, con su talento de coleccionista, encontraba siempre objetos de una belleza sorprendente. Recuerdo una fachada de madera en forma de animal que Miguel Covarrubias reprodujo alguna vez. Era la fachada de una casa comunal de hombres y representaba, creo, una cabeza de castor. Se entraba por la boca. [...] Paalen y los otros surrealistas tenían gran afición por las artes mal llamadas primitivas. Coleccionaban objetos de Oceanía, de África, de México (desde antes de que André viniera). (en: Pascual y Rolland, 2004: 73)



AMERINDIAN NUMBER; Nos. 4-5 de Dyn, 1943. Color plate from a water color by Miguel Covarrubias, p. 16. FOTO: Araceli Barbosa S.



AMERINDIAN NUMBER; Nos. 4-5 de Dyn, 1943. Chief Shakes Totem Screen. From a photo by Mrs. Ferry, 1889 p. 16. FOTO: Araceli Barbosa S.

Es así como el delirio de Paalen por el arte primitivo o *totémico*, como lo denomina él, lo llevó a establecer conexiones entre el accionar del inconsciente en la creación artística surrealista y la estética libertaria del arte amerindio, producto del pensamiento más profundo, prístino e instintivo de la psique humana, inmaculado, ajeno a los dictados de la razón, producto de las expresiones rituales, míticas, herméticas y mágicas, legado del lejano pasado de los pueblos de la costa del Pacífico en Canadá y Alaska. De esta forma, fiel a sus instintos surrealistas, Paalen incursiona en el “mundo primitivo”. “Este viaje al nuevo mundo constituyó una peregrinación artística y una búsqueda”. El paisaje y el arte autóctono de América, el mundo llamado “nuevo” por los europeos, es el verdadero ejemplo del arte moderno, visto por el ojo interior de Paalen. El recorrido por Alaska, Canadá y la Columbia Británica resulta cada vez más “un viaje de regreso al futuro” (en: Kloyber, 2002:172-173) en palabras del propio Paalen.

En México, los Paalen y Sulzer tuvieron la oportunidad de adentrarse en la cultura y el pasado indígenas de las grandes civilizaciones mesoamericanas. De esta forma, surge la fecunda relación entre México y una de las vanguardias europeas más distinguidas del siglo XX en el ámbito plástico. Paalen, se encargará de relacionar los vínculos de la mirada surrealista con el imaginario primitivista e indigenista de América, con lo cual comienza su aventura plástica americana.

PAALLEN Y EL ARRIBO DEL SURREALISMO PLÁSTICO A MÉXICO

Establecer con total solvencia los datos biográficos de Wolfgang Paalen, ha resultado una ardua tarea para los investigadores. El filósofo, historiador e investigador Christian Kloyber, especialista en temas acerca del exilio cultural austriaco en México, en su texto denominado “Wolfgang Paalen: la aventura de una biografía” (1994), destaca la dificultad que plantea la total reconstrucción de la vida del pintor. Si bien en 1946 se dio a conocer la primera monografía escrita por su amigo alemán Gustav Regler, tampoco se puede tomar como fuente fidedigna. De acuerdo con el autor, Paalen nació el 22 de julio de 1905 en la pequeña ciudad de veraneo llamada Baden, cerca de Viena, sus antecedentes familiares se remontan a la monarquía austriaca; su familia era muy acaudalada y una de las más importantes en Austria, antes y después de la primera Guerra Mundial. Posterior a la caída de la monarquía austro-húngara, adoptaron un modo de vida europeo y dejaron atrás la manera de vivir judeo-vienesas (Kloyber, 2002:172).

Paalen, fue el primogénito de una familia noble, tuvo tres hermanos, recibió instrucción escolar con maestros particulares. En su primera estancia en París se interesa por las creaciones de Cézanne, Matisse y Van Gogh, también admiraba a Kokoschka y Paul Klee. En Berlín estudió arte y ahí mismo expuso en la Secesión Berlinesa de 1925; un año más tarde expondría en la Galería Figuet en París (Morales, 1984: 19-23). Ese mismo año, a su regreso a München, se inscribió en la Escuela de Hans Hofmann, posteriormente en 1928, en Francia, entraría en contacto con pintor Jean Varda y Serge Brignoni, su influencia amplió sus horizontes en los ámbitos del arte y la filosofía. Fue este último quien interesó a Paalen en el arte primitivo de África y Oceanía, de esa relación nacería su afición por el coleccionismo. En 1929 expuso en el Salón des Surindépendents de París; en 1930, la Galería Flechtheim de Berlín contó con su arte, allí conoció a Kandinsky y a Klee. En 1931, el artista se casó con la artista francesa Alice Rahon, al año siguiente presenta su obra en la Galería Bonjean en París.

En 1933, tuvo la oportunidad de visitar las Cuevas de Altamira, en España, las que veía como un fascinante laberinto del pensamiento (Paalen, 1942:5).

Su primera exposición individual la presentó el año de 1934 en la Galería Vignon de París. Durante los años de 1935 y 1936 tuvo dos exposiciones en la capital francesa; la primera en la *Galería Charles Ratton* y la segunda en la *Galería Pierre*, que resultó ser definitiva para su futura incorporación al surrealismo. La conspicua exhibición convocó la presencia de los más destacados artistas surrealistas: Max Ernst, Tanguy, Miró, Hans Arp, Man Ray, Kandinsky y Picasso, además de dos figuras relevantes del surrealismo, André Breton y Paul Éluard. Una vez que Paalen entró en contacto con Breton, se inicia su participación en el surrealismo, a invitación del filósofo, y abandona el grupo “abstracción-creación”, al que había pertenecido durante varios años. Expuso en Londres en New Burlington Galleries y en París en Galerie Beaux-Arts. En La *Gran Exposición Surrealista*, el creador presentó un revolver realizado con huesos de pollo.

En diciembre de 1936, se celebró en Nueva York la exposición *Arte Fantástico, Dadá, surrealismo* y Paalen participó con obra; también en ese año viajó a Checoslovaquia, lugar en el que la creatividad del artista se manifestó en su invención de lo que denominó *fumage*, peculiar técnica para lograr el automatismo. Mediante las huellas del paso del humo que produce el fuego de una vela sobre una tela fresca, se dibujan figuras que desatan la imaginación. Breton destacó los aportes de Paalen al surrealismo como la imagen interior enriquecida por: “la invención del *collage*, del *rayograma*, del *frottage*, del *décollage*, de la *calcomanía espontánea*, ha aportado una contribución de primer orden con el *humeado*, rizados hasta perderse de vista de la mujer amada en las tinieblas” (Breton, 1997:138). En 1939, durante su exilio en México, Paalen trabajaría en la fundación de la revista *Dyn*.

LA REVISTA *DYN* Y EL RELATIVISMO ESTÉTICO DEL ARTE AMERICANO

Una vez en México, Paalen, inmediatamente, se da a la tarea de organizar, junto con su amigo el poeta y pintor peruano César Moro, la *Primera Exposición Internacional del surrealismo en México*, en 1940. De esta experiencia se derivó su proyecto editorial que culminó con la publicación de la revista *Dyn*, apócope de *dynaton*, que en griego significa “lo posible”; es un término que el creador describe con estas palabras: “En mi definición, el *Dynaton* es un continuo sin límite, en el que todas las formas de la realidad están potencialmente implícitas” (en: Morales, 1984:125-133), en alusión a la dinámica del espacio-tiempo referida en su ensayo *Teoría del Dynaton*. La revista se publicó en 1942, 1943 y 1944, escrita en inglés y francés, desde su inicio se distribuyó para circular en los ámbitos culturales de Nueva York y Londres. En sus seis números se publicaron ensayos teóricos sobre arte moderno, primitivo y prehispánico, ciencias naturales, poesía, pintura, por citar algunos. Contó con la colaboración de los más connotados intelectuales, científicos, filósofos, artistas, literatos, fotógrafos, dramaturgos, historiadores, arqueólogos y antropólogos, tanto del contexto nacional como internacional. Baste mencionar los nombres de Albert Einstein, Bertrand Russell, Henry Miller, Marc Chagal, Henry Moore, Roberto Matta, Jackson Pollock, Alfonso Caso, Miguel Covarrubias, Carlos Mérida, Anaïs Nin, Manuel Álvarez Bravo, Alejandro Calder, Jean Carroux, Mirian Gastleman, John Dawson, Charles Givors,⁴ Georg Christoph Lichtenberg, César Moro, Robert Motherwell, Alice Paalen, Valentine Penrose, Gustave Rengler, Edward Renouf y Eva Sulzer, quienes nutrieron el acervo de la publicación.

En *Dyn*, Paalen marcó su postura rupturista con Breton, debido a que éste se negó a aceptar y avalar la propuesta del artista de inscribir al arte “amerindio” en el surrealismo, desacuerdo que marcó la disidencia con el grupo parisiense, aunque no de todos los surrealistas exiliados en México:

Con la llegada de André Breton al Nuevo Continente, Paalen tenía grandes esperanzas de llegar con aquél a un acuerdo respecto al arte mexicano y poder incluirlo dentro del campo del surrealismo, ya que Breton era considerado el “Pontífice” de este movimiento. Tenía, pues, sumo interés en que declarara la legítima integración del arte “amerindio” al surrealismo, ya que para Paalen pertenecía a esta corriente artística cualquier manifestación plástica que se hubiera destacado en cualquier cultura de cualquier parte del mundo, con tal que reuniera las condiciones de fantasía y superioridad, como lo afirma en diferentes artículos de la revista *Dyn* (Morales, 1984:25).

En mayo de 1942, Paalen publicó, en el primer número de *Dyn*, un artículo titulado “Adiós al surrealismo”, en el que exponía sus convicciones que lo emancipaban del surrealismo bretoniano:

Habiendo invernado en el Polo Norte del Arte, quiero decir, habiendo pasado varias estaciones en experimentos demasiado, rigurosamente, limitados a la expresión plástica y encontrado más y más insoportable la limitación secular, el vegetariano intelectual, el formalismo académico del medio “abstracto”, al contacto con los surrealistas me

⁴ Charles Givors es uno de los varios seudónimos que Paalen utilizaba (Pascual y Rolland, 2004:59).

pareció dejar un ambiente de sordomudos, para encontrarme al fin con hombres completos [...] (en, Schneider, 1978:198-199).

Para Rodríguez resulta paradójico que precisamente Paalen, quien había predicado y traído el surrealismo a México, fuera el primero en abandonarlo, rechazando los preceptos que Breton fijaba y las deficiencias y límites del movimiento. (Rodríguez 1969:71-72).

Además de postular una declaración de principios, *Dyn* también manifiesta un marcado interés por el arte prehispánico: “sus creadores intentaron integrar el arte amerindio al arte contemporáneo, así como antes los surrealistas habían intentado integrar el arte negro a su concepción del mundo mágico y maravilloso” (Schneider, 1978:203). Schneider señala la manifiesta preocupación de *Dyn* por el arte prehispánico, característica en todos los surrealistas que vivían en México (1978: 204). Ya antes, Antonin Artaud había mostrado esta inquietud del surrealismo, puesto que había escrito apoyado en textos científicos de Paul Rivet, que también se reseña en *Dyn*. En 1936, durante su viaje a México, pasó algunos meses con los tarahumaras y experimentó con los ritos del peyote.

Mención especial merece el poeta Benjamin Péret, que no colaboró en *Dyn*, considerada como una revista aparentemente disidente del surrealismo. Péret permanecerá en el movimiento hasta su muerte en 1959; sin embargo, escribió un prólogo para explicar las fotografías de esculturas prehispánicas de Manuel Álvarez Bravo en el libro *Los Tesoros del Museo Nacional de México*. Péret comienza comparando el arte prehispánico con las artes más importantes del mundo antiguo, principalmente con el egipcio y con el griego, comparación presente a lo largo de todos los libros que tanto viajeros como arqueólogos escribieron sobre México (Schneider, 1978: 204).



AMERINDIAN NUMBER; Nos. 4-5 de *Dyn*, 1943. “Archaic figurines from Tlatilco”, water color and drawing by Miguel Covarrubias, p. 42. FOTO: Araceli Barbosa S.

PAALLEN Y EL PARTICULARISMO HISTÓRICO BOASIANO

Es evidente que la pretensión de Paalen de incorporar el arte precolombino al surrealismo, revela la influencia que ejerció en él el pensamiento relativista del antropólogo alemán Franz Boas, como lo confirma Garza Usabiaga (2012:96-97). Varios son los aspectos de vida que comparten Paalen y Boas, como su origen judío y su repudio al fascismo, el entusiasmo y fascinación por el arte amerindio, la idea que concibe la objetividad de la ciencia en conjunción con la libre expresión de la imaginación —Boas estudió física y Paalen se interesó por la física cuántica—, así como su exilio en América. Para Paalen, las esferas del arte y la ciencia son convergentes, de ahí su afán por desechar toda metafísica. Difiere de la postura de Breton y la escisión que el surrealismo hace entre arte y ciencia. Así describe sus convicciones:

Ciencia y arte, ambas tienen sus raíces en la imaginación; forma y sentido no pueden ser separadas, ya que ningún concepto mental puede llegar a ser inteligible sin asumir una forma. Pero es igualmente falso tratar de poetizar la ciencia (error surrealista), como tratar de hacer arte científico (error abstracto) [...] (en: Rodríguez, 1969:70).

La corriente antropológica que Boas denominó particularismo histórico, así como relativista, se opone al evolucionismo que, desde una postura etnocéntrica y eurocéntrica, postula la supremacía racional basada en el punto de vista del historicismo, que propone una historia lineal y progresiva, la cual concibe la evolución de la humanidad conforme a los estadios de salvajismo, barbarie y civilización, de tal forma que legitima la existencia de pueblos superiores que se abrogan el derecho de dominar a los inferiores. Contraria a esta visión, la propuesta de Boas aduce la pluralidad y diversidad de las culturas, sus planteamientos relativistas acerca de las culturas y expresiones artísticas de algunos grupos étnicos del norte de América del Norte, devienen fundamentales para comprender su repercusión en el pensamiento de Paalen. La teoría culturalista boasiana asume las propias singularidades y trayectorias históricas de los pueblos, ergo: no existen pueblos más racionales que otros.

Esta nueva forma de apreciar la historia también esgrime que el concepto de raza no debe ser utilizado en las ciencias sociales, porque da lugar al racismo, de ahí que estas ideas sean erróneas, dado que obedecen a prejuicios y no se sustentan en argumentos científicos.

A su vez, Boas rechaza el uso que se daba a los museos etnológicos creados a mediados del siglo XIX, por ser considerados instrumentos del colonialismo, en la medida en que el saber que contienen es utilizado para someter más fácilmente a los pueblos nativos. (Debroise, 1984:195). Para Boas, la función que debían cumplir las colecciones etnológicas es la siguiente: “el principal objetivo de las colecciones etnológicas debería ser la difusión del hecho que la civilización no es absoluta, sino relativa” (en: Martínez-Hernández, 2011:868).

De las vivencias que Boas experimentó durante su trabajo etnográfico con los amerindios del Pacífico norte, Canadá y Estados Unidos, exaltó sus producciones artísticas en el libro *El arte primitivo* (1927), donde realiza una descripción analítica que ubica a estas estéticas como parte de las diversas manifestaciones del espíritu humano universal.

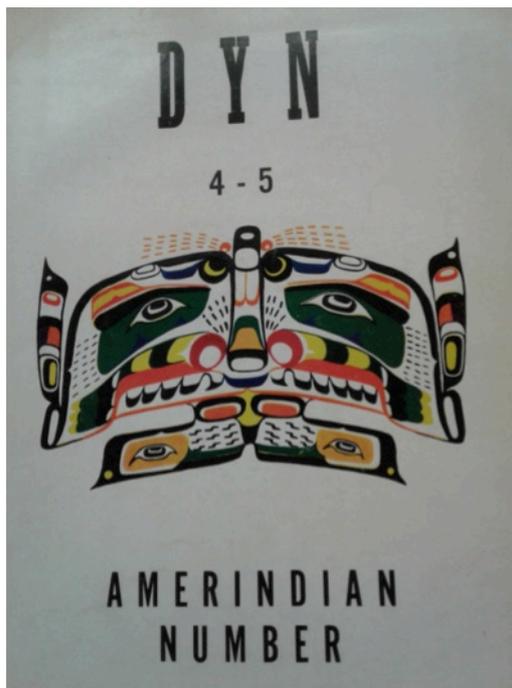
Su criterio científico y agudo sentido de observación le permitieron valorar los aportes y cualidades del arte primitivo, mediante parámetros estéticos relativistas que difieren de los valores estéticos asumidos por el eurocentrismo del arte occidental. Para él, “el arte y el estilo característico de un pueblo sólo se pueden entender si se estudia su producción como un todo” (en: Martínez-Hernández, 2011:86).

Pierre Bonte y Michael Izard (1996:96) consideran que Boas demostró que la función representativa que un objeto adopta en sus contextos inherentes, propicia su carácter interpretable como arte, sea lo que sea, útil o no. Al examinar la interpretación del espacio y su representación, Boas destacó que los indios de la costa del Noroeste representan los objetos, no como se presentan a la visión, sino tal y como son representados por el espíritu. Así, por ejemplo, una escultura puede multiplicar las perspectivas y representar un animal a partir de varios puntos de vista simultáneos. Es una forma de representación totalmente distinta a la de un objeto, imitando al ojo con una perspectiva unifocal:

El arte primitivo no es entonces ni *naïf* ni rudimentario; al elegir una variante específica de la organización del espacio, construye complejidad allí donde nuestra mirada está acostumbrada a simplificar. Tiende a una representación compleja de los rasgos del objeto para que construyamos mentalmente su presencia real lo más completamente posible —más de lo que pueda hacer la mirada—. El descubrimiento de esta concepción del espacio constituye la verdadera herramienta de análisis, la clave de la lectura que Boas ha utilizado para interpretar el arte de los indios de la costa del Noroeste. [...] Las investigaciones de Boas han demostrado de una vez por todas que el estudio del arte primitivo puede basarse no solamente en el conocimiento detallado de estilos y técnicas, sino también en la comprensión de las categorías mentales que le son propias (Bonte e Izard, 1996:96).

Con base en estas premisas, se puede inferir el que Paalen encontrara lógico inscribir al arte primitivo y mesoamericano dentro de la conciencia universal del arte, a través del surrealismo.

En 1943, se edita el ejemplar doble *Amerindian Art* de *Dyn* 4-5, una monografía de las expresiones del arte amerindio que patentiza el interés de Paalen por “integrarlas en la conciencia del arte moderno”. Desde el primer ejemplar de *Dyn*, Paalen desarrolló su teoría de lo que denominó el arte totémico a través de los ensayos: “Paysages Totémiques”, “Paysages Totémiques II”, “Paysages Totémiques III” y “Rencontre Totémique”, publicados en los números 1, 2, 3 y 6. En el número amerindio 4-5, escribió un extenso artículo con el título de “Totem Art”, que contiene láminas de ilustración y fotografías.



Portada de los números 4-5, *Amerindian Number* de *Dyn*, 1943. “The design on the cover represents a whale, water color by James Speck, a young kwakiutl Indian of Alert Bay, B.C.”
FOTO: Araceli Barbosa S.

Dyn llegó a su fin cuando, por motivos financieros, Paalen se vio en la necesidad de vender la revista en 1945 a la editorial estadounidense Wittenborn and Company; en lugar de lo que sería el número siete de *Dyn*, apareció en Nueva York el primer número de *Form and Sense*, dedicado exclusivamente a Wolfgang Paalen (Kloyber, 2002:178). A través de su vasta obra, referida tanto a su producción plástica como a sus artículos y publicación de las revistas *Dyn* y *Dynation*, Wolfgang Paalen patentizó la riqueza de su imaginación creativa, a la vez que dio muestra de un pensamiento lúcido, crítico y revolucionario. Conjugó el libre ejercicio de la imaginación con la razón científica y asimiló las ideas e ideales del relativismo estético boasiano, al ubicar en su justa dimensión cultural la validez universal del arte americano.

LUZ Y SOMBRA DE PAALLEN

En México, Paalen tuvo la oportunidad de ampliar su colección con piezas del arte mesoamericano. En 1940, en la primera exposición de los surrealistas en este país y en todo el continente americano, durante los meses de enero y febrero, los artistas europeos expusieron sus obras junto con las de algunos pintores mexicanos y latinoamericanos. La colección de Paalen, que incluía máscaras, esculturas de piedra y barro y cerámica, entre otros objetos, constituyó parte importante de la exposición. El acervo del artista fue reconocido como un referente valioso de información e inspiración, sobre todo para los artistas estadounidenses. En la primera exposición, denominada *El arte de los indígenas norteamericanos*, efectuada en 1945, en el Museo de Antropología e Historia de México, se incluyó la colección del artista (Kloyber, 2002:175-176).

Se dice que las virtudes a veces se pueden convertir en los peores defectos, Paalen, no pudo evitar sus irrefrenables impulsos por la adquisición de sus ansiados fetiches. Martica Sawin relata que esta afición, que finalmente le originó un dramático final, perpetuó su trágica tradición familiar:

Parece ser que Paalen se rodeaba de fetiches, y el más impresionante de todos era un pene de ballena de seis pies de largo, que se extendía sobre las vigas de su estudio como recordatorio de la virilidad que se necesita para el trabajo creativo. El viaje hacia el noroeste, sin embargo, condujo a Paalen hacia un destino fatal. Su pasión por el arte precolombino de las Américas lo llevó a adquirir una gran experiencia a la que dio utilidad comercial. Acusado de participar en el contrabando o la comercialización de antigüedades robadas, Paalen acabó suicidándose. [...] En una ocasión, según Onslow-Ford, interceptaron un cargamento de antigüedades destinado a Diego Rivera y convencieron a los portadores para que les vendieran algunos objetos selectos (Sawin, en, Pascual y Rolland, 2004:82-83).

Sawin describe cómo la obsesión coleccionista de Paalen lo llevaba a realizar largos recorridos por la República Mexicana para encontrar sus valiosas piezas (1995: 265). Asimismo, refiere que después de los fracasos de sus dos matrimonios (1995:275), Paalen intenta reconstruir su vida, primero en San Francisco y luego en París; no obstante, el escándalo que involucraba antigüedades de contrabando interrumpió el impulso de su trabajo y, finalmente, oscureció la importancia de sus logros:

A mediados de la década de los cuarenta, Paalen regresó a México y se casó con una vieja amiga, Isabel Marín, hermana de la esposa de Diego Rivera: Lupe. [...] Continuó comerciando con antigüedades mexicanas y se vio implicado en un escándalo relacionado con objetos robados. En 1959 se quitó la vida, habiendo arreglado por adelantado una carta para que un amigo viniera a Taxco a recoger su cuerpo, e incluso pagó de antemano los gastos de ese amigo en el hotel. A su amigo, Gordon Onslow Ford, le escribió que estaba obligado a salvar el poco honor que tenía. La razón usual para el suicidio de Paalen fue los problemas con la policía o con comerciantes rivales de antigüedades, pero había muchas otras causas que causaron su desesperación suicida, incluyendo tendencias suicidas en el historial de su familia, debido a la angustia

por la que habían pasado bajo los nazis, así como relaciones personales problemáticas (Sawin, 1995: 419).⁶

Así fue como el 24 de septiembre de 1959, cerca del pueblo platero de Taxco, en las afueras de la Hacienda de San Francisco Cuadra, dejó de existir “El castor de la decimotercera dinastía”.⁷ No obstante que Paalen mantuvo una postura heterodoxa ante el surrealismo ortodoxo de Breton, fue: “uno de los pocos surrealistas que logró romper con el movimiento conservando el respeto y la amistad del intransigente Breton (Rodríguez, 1969:71). Éstas son las palabras con las que el Pontífice del Surrealismo describe al artista:

El arte de Paalen aspira a realizar la síntesis del mito en formación y de los que suelen considerarse caducos, a hacer su propia carne de ese mito mismo [...] Su pintura tiene las plumas del pájaro maravilloso, de colores vibrantes, que pasa en *Las nupcias químicas* de Simon Rosenkreuz y que tiene el poder de volver a la vida. [...] (Breton, 1997:139, 194)



Wolfgang Paalen, *Polarités chromatiques*, 1942, oil, 32 x 23 1/2 inches, Dyn, no. 2, 1942, p. 4.
FOTO: Araceli Barbosa S.

A mediados de la década de los cincuenta, Paalen se reencontró con Breton en París, reiterándole su admiración y afecto. Si bien el creador intentó vivir en esa ciudad o radicarse en Estados Unidos, eligió México para vivir y morir. Tal es su contribución a la historia del arte mexicano contemporáneo, más aún cuanto se considera que es el introductor de la plástica surrealista, cuya influencia es, además, precursora en la transición al expresionismo abstracto. Por su parte, la realidad americana enriqueció el discurso visual surrealista con la iconografía del imaginario indigenista.

⁶ Traducción de la autora.

⁷ En el *Diccionario abreviado del surrealismo* (2003:75, 165), publicado por André Breton y Paul Éluard, los seudónimos surrealistas que identifican a Paalen y Alice Rahon, respectivamente, son referidos como: “El castor de la decimotercera dinastía” y “La abeja negra”.

⁵ Tanto el padre como el hermano de Paalen se suicidaron.

CONCLUSIÓN

La valoración artística del arte amerindio dentro del contexto universal del arte, se debió, al igual que el arte africano, al interés mostrado por los artistas europeos, quienes lo dotaron de valor simbólico, y por lo tanto estético, con lo cual se da su consagración y legitimación institucional en el *mainstream* del arte occidental. De forma similar que el *cubismo*, que descubrió en el arte africano sus valores estéticos incorporándolos a este movimiento, el arte amerindio llamó la atención del movimiento surrealista y la fascinación de sus miembros por las culturas primitivas los llevó a exhibir piezas de Oceanía y de América en sus exposiciones de arte; así, los que antes eran catalogados como objetos etnográficos, ahora se convertían en obras de arte dignas de ser admiradas. De esta forma, el surrealismo se vincula al primitivismo cuando enfoca su atención en los valores plásticos del arte amerindio y precolombino.

En México, la presencia de André Breton en 1938 constituye un antecedente histórico de las primeras visiones que el filósofo tuvo acerca de la cultura mexicana, de su atmósfera surrealista y de la riqueza de su legado artístico mesoamericano.

Gracias al exilio surrealista en México, los intelectuales, poetas, escritores y artistas mexicanos, tuvieron contacto con el movimiento surrealista. En 1939, la pintura surrealista hace presencia a través del artista austriaco Wolfgang Paalen, su influencia deviene de suma importancia, ya que con él se desarrolla la plástica surrealista en el país. Por su parte, la pintora y poeta Alice Rahon se impregna del espíritu de la cultura mexicana, lo cual se ve reflejado en sus obras de gran colorido y enigmáticas simbologías que connotan un profundo sentido espiritual.

A su vez, los artistas latinoamericanos afines a esta estética desarrollaron poéticas que devienen originales, debido a la apropiación y manejo de los nuevos lenguajes vanguardistas adaptados a sus propias realidades culturales.

En 1940, Paalen y el pintor peruano César Moro organizan la *Primera Exposición Internacional del surrealismo en México*. Asimismo, Paalen concibió el proyecto editorial de la revista *Dyn*, que por su impecable factura constituye un referente dentro del ámbito intelectual y artístico de la época, de modo que su presencia y su obra resultan contribuciones claves dentro del acontecer cultural y artístico mexicano y latinoamericano.

REFERENCIAS

- Ashton, D. (1975). *The New York School*. New York: The Viking Press.
- Barbosa, A. (2016). La valoración de la obra de arte. *ASRI. Arte y Sociedad, Revista de Investigación* (10). Málaga: Universidad de Málaga. 1-12. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5410554>
- Boas, F. (1927). *Primitive Art*. Nueva York: Dover Publications.
- (2008). *Franz Boas textos de antropología*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces.
- Breton, A. (1997). *Antología (1913-1966)*. México: Siglo XXI editores.
- (2015). *Las conferencias de México 1938*. Ciudad de México: Auieo ediciones / Museo Frida Kahlo / Museo Diego Rivera-Anahuacalli.
- Breton, A. y Éluard, P. (2003). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela.
- De Micheli, M. (1989). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Debroise, O. (1984). *Figuras en el trópico. Plástica Mexicana 1920-1940*. Barcelona: Océano.
- Garza Usabiaga, D. (2012). Anthropology in the Journals Dyn and El Hijo Pródigo: A Comparative Analysis of Surrealist Inspiration. *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*. Dawn Ades, Rita Eder, and Graciela Speranza (eds.). Los Angeles: Getty Research Institute. 95–110.
- Kloyber, C. (1994). Wolfgang Paalen: la aventura de una biografía. *Wolfgang Paalen retrospectiva*. México: Museo de Arte Carrillo Gil/Instituto Nacional de Bellas Artes. 161-196.
- (2002). El exilio cultural austriaco en México. *Exilio y Cultura*. Compilador Christian Kloyber (eds.). México: Secretaría de Relaciones Exteriores. 172-182.
- Martínez-Hernández, A. (2011). El dibujante de límites: Franz Boas y la (im)posibilidad del concepto de cultura en antropología. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* 18(3). Rio de Janeiro, 861-876. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v18n3/15.pdf>
- Mauzé, M. (1996). Primeros contactos entre los surrealistas y el arte de la costa noroeste. Los tambores de agua de los castores. *Destinos cruzados: cinco siglos de encuentros con los amerindios*. Joëlle Rostkowski, Silvie Deveres (eds.). México: Siglo XXI editores / UNESCO.
- Morales, L. (1984). *Wolfgang Paalen. Introdutor de la pintura surrealista en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moreno, V. J. (2015). *André Breton. Las conferencias de México 1938*. Ciudad de México: Auieo ediciones / Museo Frida Kahlo / Museo Diego Rivera-Anahuacalli.
- Paalen, W. (1942). Surprise et Inspiration. *Dyn* (2) México.
- Pascual Gay, J. y Rolland, P. (2004). La revista Dyn (1942-1944) sus principales contenidos, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (84). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, / Universidad Nacional Autónoma de México, 53-92.
- Rodríguez, P. I. (1969). *El surrealismo y el Arte Fantástico de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sawin, M. (1995). *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge:Mass MIT Press.
- Schneider, L. M. (1978). *México y el surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros.