

*Oscar Salamanca Martínez\**

# ŠVANKMAJER Y ARCIMBOLDO: UN DIÁLOGO SURREALISTA SOBRE EL CARÁCTER FRAGMENTADO DE LA CULTURA

---

ŠVANKMAJER AND ARCIMBOLDO: A SURREALIST DIALOGUE ON THE  
FRAGMENTED NATURE OF CULTURE

ŠVANKMAJER E ARCIMBOLDO: UM DIÁLOGO SURREAL SOBRE A NATUREZA  
FRAGMENTÁRIA DA CULTURA

---

## RESUMEN

En este artículo se analiza la técnica de construcción de imágenes en un cortometraje de Jan Švankmajer desde la perspectiva de su relación con la estética de fragmentación del pintor renacentista Giuseppe Arcimboldo. Se examina el empleo de esta técnica de fragmentación como expresión de la síntesis contemporánea de lo orgánico (frutas y hortalizas), lo industrial (utensilios de cocina) y lo racionalizado (elementos de oficina), en una dinámica de discontinuidad histórica que reproduce y estandariza la mezcla automatizada de es-

tos aspectos en la vida cotidiana, con implicaciones en formas de diálogo e interacción humana en general. Esta técnica se analiza en el nivel denotativo de fragmentación de la figura representada y en el nivel connotativo de construcción de un sentido que trasciende a esas figuras representadas, aspecto que otorga nuevas posibilidades a la estética creada siglos atrás por el pintor italiano.

**Palabras clave:** Švankmajer, Arcimboldo, surrealismo, manierismo, diálogo, fragmentación.

---

\* Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Magíster en Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Nacional de La Plata (La Plata). Candidato a Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires).

## ABSTRACT

This paper analyzes the technique in making of images in a short film by Jan Švankmajer, from the perspective of its relationship with the aesthetics of fragmentation of Renaissance painter Giuseppe Arcimboldo. It analyzes the use of this technique of fragmentation as an expression of contemporary synthesis between the organic (fruits and vegetables), the industrial (kitchen elements) and the rationalization (office elements), in a dynamic of historical discontinuity that reproduces and standardizes the automated mishmash of these factors in daily life, with implications in forms of dialogue and human interaction in general. This technique is discussed in denotative level of fragmentation of the figure represented, and in connotative level of making of sense that transcends these represented figures, which gives new possibilities for the aesthetic created, centuries ago, by the Italian painter.

**Keywords:** Švankmajer, Arcimboldo, Surrealism, Mannerism, dialogue, fragmentation.

## RESUMO

Este artículo analiza la técnica de construcción de imágenes en un cortometraje de Jan Švankmajer desde la perspectiva de su relación con la estética de fragmentación del pintor renacentista Giuseppe Arcimboldo. Se examina el empleo de esta técnica de fragmentación como expresión de la síntesis contemporánea de lo orgánico (frutas y hortalizas), lo industrial (utensilios de cocina) y lo racionalizado (elementos de oficina), en una dinámica de discontinuidad histórica que reproduce y estandariza la mezcla automatizada de estos aspectos en la vida cotidiana, con implicaciones en formas de diálogo e interacción humana en general. Se analiza esta técnica en el nivel denotativo de fragmentación de la figura representada y en el nivel connotativo de construcción de un sentido que trasciende a esas figuras representadas, aspecto este que otorga nuevas posibilidades a la estética creada siglos atrás por el pintor italiano.

**Palavras-chave:** Švankmajer, Arcimboldo, surrealismo, manierismo, diálogo, fragmentación.

El manierismo y el surrealismo se ubican, cronológicamente, en cada uno de los extremos de la historia del arte moderno de Occidente, inaugurado con el Renacimiento y consumado con la revolución de las vanguardias históricas. No obstante, desde el punto de vista estético no es grande la distancia que los separa, como lo confirman artistas del siglo XX que han retomado técnicas del manierismo en sus propias creaciones. Entre estos, Jan Švankmajer es uno de los ejemplos más evidentes.

Desde el ámbito de la cinematografía, el realizador checo ha desarrollado una obra influenciada por la estética del pintor italiano Giuseppe Arcimboldo, quien es catalogado por diferentes autores como

un antecedente fundamental de la corriente vanguardista del surrealismo<sup>1</sup>.

La condición de pionero de Arcimboldo respecto a técnicas o concepciones pictóricas propias del siglo XX, también atribuida a Hieronymus Bosch en virtud de su inquietante imaginación visual, le fue asignada gracias a sus famosas cabezas compuestas, retratos sin antecedentes conocidos para su época, donde el pintor juega con distintos niveles de comprensión y configuración de los elementos que intervienen en la pintura, prefigurando las imágenes múltiples que siglos después constituirán uno de los motivos más característicos del surrealismo<sup>2</sup> (ver Figura 1 y Figura 2):

**Figura 1. G. Arcimboldo. Las cuatro estaciones (primavera, verano, otoño, invierno)**



Fuente: <http://www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo.html>

- 1 Por ejemplo, Thomas Kaufmann (2009), en Arcimboldo: *Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, asegura: “La comercialización de imágenes de Arcimboldo se basó en su ‘redescubrimiento’ a principios del siglo XX, cuando [...] vino a ser considerado el abuelo del surrealismo y del arte fantástico. El Museo de Arte Moderno de Nueva York así lo exhibió. [...] Una exposición de 1987 en Venecia llevó esta interpretación aún más lejos, al presentar la mayoría de pinturas y dibujos de Arcimboldo junto con [...] trabajos inspirados en sus composiciones, lo que ubicó a Arcimboldo en la historia de la exploración artística de la imagen ‘oculta’, haciendo énfasis en su relación con muchos aspectos del arte del siglo XX. Aunque este enfoque recibió gran cantidad de críticas, el impacto de Arcimboldo en el arte del siglo XX parece innegable” (D’Acosta, 2009, p. 6).
- 2 En este sentido, cabe recordar las famosas dobles imágenes de Salvador Dalí que constituyen una de las bases principales de su denominado método paranoico-crítico, las cuales, si bien no se construyen con el mismo método de las imágenes compuestas de Arcimboldo, comparten con estas la ambigüedad visual de lo representado. Sobre esta relación, cabe recordar las palabras de Jesús Lázaro Docio, en *El secreto creador de Salvador Dalí*, cuando, citando a Enrique Domínguez Perela y en referencia a la denominada psicología de la forma de la Gestalt, afirma sobre esta figura del surrealismo: “[...] no deberá [...] extrañarnos que en sus obras las partes supediten el todo, asimilando esta máxima gestáltica para jugar con las estructuras de las figuras, para obtener imágenes de múltiples lecturas, en las que figuras y fondo se deslizan de manera reversible creando la confusión de la realidad y de su percepción. Del vínculo que se establece entre el desarrollo de la psicología y la imagen artística podemos recoger las palabras de Enrique Domínguez Perela, para quien esta relación ‘está más clara a partir de los años veinte, cuando, en torno al movimiento surrealista, Escher trate de sacar partido a las «leyes» de la figura-fondo jugando con estructuras figurales en competencia para obtener imágenes de doble lectura en la que figura y fondo poseen carácter reversible. Algo parecido harían Gris, Dalí, Magritte o Picasso, desarrollando un camino artístico conocido desde la época de Arcimboldo” (2010, pp. 110-111). Por lo demás, como se podrá observar a lo largo del artículo, es esta técnica de las imágenes múltiples la que se toma aquí como base fundamental del diálogo surrealista entre Arcimboldo y Švankmajer.

**Figura 2. G. Arcimboldo. El bibliotecario**



Fuente: <http://www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo.html>

Son estas cabezas compuestas y este esquema de composición visual los que reaparecen en muchos cortometrajes de Švankmajer, unas veces con rasgos idénticos y otras veces con sutiles variaciones, aunque siempre sometidos a nuevas posibilidades tanto en el ámbito estético de la técnica cinematográfica como en el contexto histórico de la contemporaneidad.

Son muchas las producciones de Švankmajer que exhiben la influencia de Arcimboldo, pero nos detendremos en una de las que mayores problemáticas plantea desde su misma estructura y en relación con el conflicto que desarrolla: *Dimensiones del diálogo* (Švankmajer, 1982), cortometraje de estructura tripartita, cuya primera sección o dimensión, titulada “factual”, es la más claramente construida de acuerdo con la estética del pintor italiano (ver Figura 3):

**Figura 3. J. Švankmajer. Dimensiones del diálogo (sección 1: “Factual”)**



Fuente: [http://www.awn.com/heaven\\_and\\_hell/svank/svank7.htm](http://www.awn.com/heaven_and_hell/svank/svank7.htm)

[http://www.cineoutsider.com/reviews/dvd/j/jan\\_svankmajer\\_r2.html](http://www.cineoutsider.com/reviews/dvd/j/jan_svankmajer_r2.html)

En su ensayo sobre la presencia del manierismo en la obra de Švankmajer, Michael O’Pray retoma los postulados de Arnold Hauser sobre el parentesco entre este movimiento y el surrealismo. O’Pray establece dicha presencia a partir de la caracterización del manierismo, por parte de Hauser, como “producto de la tensión entre el clasicismo y el anticlasicismo, el naturalismo y el formalismo, el racionalismo y el irracionalismo, la sensualidad y

la espiritualidad, el tradicionalismo y la innovación, el convencionalismo y la revuelta contra el conformismo” (O’Pray, 2008, p. 46). Esta tensión se produciría en Švankmajer, según O’Pray, por el conflicto entre ideas de estirpe “humanista”, como la libertad o las aspiraciones del ser humano, y la forma de expresarlas. Al respecto, el autor refiere la tesis de Hauser sobre la aproximación del manierismo al elemento irracional como parte indiscernible de una realidad cotidiana que desafía toda lógica (O’Pray, 2008, p. 46).

En este sentido, en *Dimensiones del diálogo*, la irracionalidad manierista al estilo de Arcimboldo, en conflicto con la representación naturalista de los elementos que intervienen en escena, cobra existencia en el movimiento de los tres conjuntos representados en la primera parte, cuyas relaciones mutuas, en apariencia autómatas, remiten a una forma de existencia que trasciende a cada uno por separado: el conflicto incesante entre la naturaleza primigenia de lo orgánico, la tecnología funcional de la industria y la racionalización administrativa del mundo moderno. Cada conjunto de este universo humano en conflicto modifica su existencia a medida que se relaciona con los demás, pero se trata de una especie de tríada dialéctica donde los conjuntos representados son fragmentos de un personaje originario trifásico: el ser humano como espacio de la lucha entre lo instintivo, lo funcional y lo racional.

Este escenario reafirma la tensión que O’Pray identifica en Švankmajer a partir de la vinculación de Hauser entre manierismo y surrealismo; no obstante, es una tensión creada en el espacio

indisoluble de la forma artística como expresión del contenido, y no en el de una hipotética disección de la obra en forma y contenido, lo que implicaría la existencia de ideas aisladas o previamente existentes a una expresión artística concreta que, por lo tanto, podrían representarse bajo diferentes formas sin que se altere en modo alguno su sustancia<sup>3</sup>. Por otra parte, dicho personaje trifásico conserva su condición dramática solo mientras su conflicto no se resuelve, pues en cuanto esto sucede, bajo la forma de la homogeneización última que adquiere cada figura en sí misma y respecto a sus equivalentes yuxtapuestos, la uniformidad triunfa y solo resta imaginar la interminable sucesión de reproducciones de lo ya estandarizado.

Ciertamente, en la representación de esta dinámica, derivada del tratamiento del conflicto entre lo orgánico, lo industrial y lo racionalizado, es posible encontrar una fuente de crítica social mucho más poderosa que la simple reivindicación de ideas “humanistas” de libertad mediante técnicas artísticas contemporáneas. El contenido del arte se manifiesta en la forma, como lo anticipó Hegel; pero lejos de consumir al máximo esa manifestación y retirarse hacia sí mismo como “espíritu absoluto”, dejando que la forma artística prosiga su evolución técnica y autónoma, el contenido sigue manifestándose bajo las modificaciones de esa forma artística, producidas por la dialéctica de la “universal mediación de lo social” a la que se refiere Adorno.

La técnica de Švankmajer, en este caso la animación, está profundamente vinculada al contenido de la expresión, de tal manera que solo él puede

---

3 Desde Adorno, es evidente esta unidad insoluble en la expresión artística, por cuanto esta tiene lugar solo en la forma, en virtud del principio de la “identidad estética” por el cual el estatus formal de la obra determina su relación con lo social representado: “En la refracción estética es imprescindible aquello que se refracta, como en la imaginación aquello que se imagina. Esto mismo vale ante todo para la objetividad inmanente del arte. En su relación con la realidad empírica, sublima el principio del *sese conservare* y lo convierte en el ideal de la mismidad de sus obras; como Schönberg dice, se pinta un cuadro, no lo que representa. De por sí toda obra de arte busca la identidad consigo misma, esa identidad que en la realidad empírica, al ser el producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, no se llega a conseguir. La identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora” (Adorno, 1971, p. 14).

decidir sobre la posibilidad de su empleo, como se deduce de su rechazo a su catalogación como director de cine de animación: “Para mí la historia está antes que la técnica. No me interesan ni las técnicas de animación ni el ilusionismo. Solo utilizo la animación cuando necesito dar vida a ciertos objetos cotidianos a través de la metamorfosis. El surrealismo existe en la realidad, no al margen de ella”<sup>4</sup> (Švankmajer, citado en Diego Aragón, 2012, p. 165). Si la técnica está al servicio de la historia y, por tanto, depende de esta, la conjugación de ambas no es fortuita, y el modo en que se realice determinará en últimas la obra; es en la expresión artística donde técnica e historia convergen y crean significación, es decir, donde la obra de arte adquiere “identidad estética”.

Esta convergencia, donde se desarrolla el conflicto del ser humano en su naturaleza múltiple y fragmentada, se efectúa a través de la técnica de Arcimboldo, una expresión alegórica que establece referencias a ideas abstractas solo expresables mediante la conjunción de su materialidad dispersa. Cada una de las cuatro estaciones, así como los cuatro elementos de la naturaleza, concebidos todos como personificaciones abstractas, si bien evidencian su herencia mítica e idealista por su asociación con seres antropomorfos, solo son representables a través de sus manifestaciones concretas en un conjunto pictórico que las aglutina. Las flores de la *Primavera* o las ramas secas del *Invierno* son ellas mismas, a su vez, esa primavera y ese invierno, cuyas personificaciones abstractas en siluetas antropomorfas no pueden componerse más que de la naturaleza concreta que les da forma.

Lo mismo ocurre con los retratos del *Jurisconsulto* o del *Bibliotecario*, si bien en estos casos la técnica fragmentaria es más explícita, no se trata de su representación prototípica en cuanto “personas” indivisibles, sino de la adecuada configuración de sus materiales prototípicos en la construcción de un “personaje” complejo. La idea abstracta se disgrega en la materialidad corpórea y la forma artística abre el espacio de una nueva experiencia, en el momento en que la unidad se somete a la fragmentación como paso previo e imprescindible para su expresión. Los niveles de representación se multiplican en una anticipación renacentista de la fragmentación y la simultaneidad características de la experiencia artística contemporánea.

Estas formas múltiples de sentido en Arcimboldo son analizadas por Roland Barthes, quien las concibe en relación con el lenguaje articulado al afirmar que, en la obra del pintor, “la tela pasa a ser un auténtico laboratorio de tropos” poblado de metáforas, metonimias, alusiones y alegorías (Barthes, 1986, p. 139). Con base en la concreción denotativa de los objetos que intervienen en la composición, se abren otros niveles de comprensión que dan vida, primero, al personaje creado por esas representaciones primarias y, en seguida, a referencias culturales que posibilitan la asociación de ciertos frutos con el verano o la mirada adusta con el puritanismo de Calvino (p. 147). Entre la denotación y la connotación del discurso se ubican entonces estos tres niveles distintos de representación: el de los objetos concretos que conforman al personaje, el del personaje ya conformado (ambos denotación) y el de la asociación de los objetos que lo conforman a referencias culturales (connotación). Pero es en esta connotación donde

4 Esta afirmación concuerda con la idea de la relación entre el arte y la sociedad en sentido amplio, sobre la base concreta de la forma artística, un espacio donde convergen los conflictos que le son comunes a ambos. Por ello, tampoco es muy convincente la identificación, por parte de O’Pray, de la alienación –o narcisismo– como componente del surrealismo en Švankmajer, con base en la catalogación de este, según Hauser, como otro vínculo fundamental entre el manierismo y el arte moderno (O’Pray, 2008, pp. 48-49). En efecto, en este caso, la forma cinematográfica no abandona en modo alguno la “realidad”, sino que la interpreta e interviene en ella a su manera, como el mismo realizador lo deja claro.

se multiplican las posibilidades interpretativas y las asociaciones primigenias básicas adquieren una potencia que sobrepasa el nivel de la definición primaria de denotación, conduciéndonos hacia un sentido cultural mucho más complejo.

En la obra de Švankmajer, estos tres niveles de representación exhiben una dinámica semejante a la anterior, pero su originalidad se basa en la tensión generada en el nivel de la connotación. Los conflictos escenificados en *Dimensiones del diálogo*, en especial en la dimensión “factual”, aluden al papel de la interacción en las transformaciones incesantes de la cultura, que no se producen exclusivamente en sentido diacrónico, respecto a etapas históricas anteriores, sino también sincrónico, entre los componentes internos de una época cultural dada. Las cabezas

compuestas que personifican la naturaleza de lo orgánico (frutas y hortalizas), la funcionalidad de la industria (utensilios de cocina) y la racionalización administrativa (elementos de oficina) no son simplemente figuras históricas que suceden en un tiempo lineal evolutivo, sino que, al comunicarse, generan una fusión entre ellas y la consiguiente transformación de los componentes de cada una (ver Figura 4). Más que la evolución histórica del contexto vital o de técnicas de producción, se pone en evidencia la confluencia de tres momentos claramente discernibles en la historia de la cultura, pero igualmente esenciales en la conformación de nuestra contemporaneidad, a fin de desentrañar algunos de los conflictos relacionados con su interacción y comunicación mutuas.

**Figura 4. J. Švankmajer. Dimensiones del diálogo (sección 1: “Factual”)**



Brooke, M. (2007) Jan Svankmajer The complete Short Films. (DVD). British Film Institute

Fuente: <http://markmcgivern.wordpress.com/2010/11/17/111/>

La vigencia de estos retratos arcimboldianos no se limita, en consecuencia, al contexto específico de la República Checa en su etapa socialista, sino que se extiende al menos a toda una sociedad occidental que experimenta permanentemente la tensión entre la nostalgia de lo originario y el avance de la modernización, entre las emociones íntimas del ser humano y su enfoque estrictamente funcionalista, entre la creciente globalización y la incomunicación.

Las sucesivas transformaciones que experimentan las tres primeras figuras del cortometraje, su homogeneización posterior y su reproducción final en serie evocan la disolución de las conceptualizaciones teleológicas de la historia, en un modelo social cuyo mecanismo no fomenta la justicia igualitaria sino el automatismo irreflexivo, lo que aplica tanto para el contexto del bloque soviético como de los países capitalistas.

La cuestión de fondo es la represión de un intercambio productivo en el ámbito de las relaciones humanas, que automatiza no solo la interacción colectiva entre los individuos, sino, en un nivel mucho más sistemático, las relaciones entre los ámbitos de lo primigenio (materia prima), lo funcional (procesamiento) y lo administrativo (control). Todo es homogeneizado en el ámbito de una cultura que estandariza las interacciones entre las diferentes dimensiones de lo humano<sup>5</sup>.

El diálogo es, en ese sentido, la puesta en escena de esta estandarización que no concede tregua, cuyos productos o manifestaciones se prolongan sin cesar al engendrarse a sí mismos. El nivel denotativo sigue el modelo exacto de Arcimboldo, con la adición de objetos industriales y administrativos

a las representaciones naturalistas; pero la tensión máxima se genera en el nivel connotativo, donde podemos establecer diferentes relaciones entre los tres ámbitos personificados y sus modelos de interacción, presentados como la manifestación voraz de un procesamiento y regulación que no se detiene. Es la modernidad misma la que subyace a estas yuxtaposiciones y conflictos: no es solo esa tendencia industrial o administrativa en contraposición al mito de una naturaleza originaria, sino una voracidad que todo lo homogeneiza a medida que lo transmuta y lo estandariza, al fundirlo en un mismo producto final.

El conflicto que así se genera proviene entonces de la integración de los elementos de la realidad en una interacción en que predomina la fusión y la transformación sin tregua, en ocasiones, desorbitada hasta el extremo del automatismo. Es una especie de mescolanza, para emplear las palabras de Barthes, donde todo sucumbe y renace bajo otra apariencia, sometido a la ley de la desintegración incesante donde se procesan los nutrientes que dan vida a nuevas formaciones.

Esta interpretación puede aplicarse también a las secciones segunda y tercera, cuyos personajes parecen ser el fruto de las integraciones y desintegraciones que observamos en la primera. La dimensión “pasional” (ver Figura 5) y la dimensión “exhaustiva” (ver Figura 6), como se denominan respectivamente dichas secciones, construyen también su discurso a partir de la integración de dos cuerpos que terminan por desintegrarse en una fusión conflictiva que los destruye en cuanto entidades individuales, en función de una interacción donde la comunicación evidencia las tensiones y detona las fuerzas subyugantes de la realidad: si

5 El mismo Švankmajer, años después de la caída de los sistemas socialistas en Europa Oriental, se refiere, en *Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art*, a la omnipresencia de una cultura “banal” y “consumista” dominada por el modelo y las manifestaciones de la producción en serie, cuyo movimiento vertiginoso “degrada” nuestra corporalidad y sensibilidad y, en particular, la percepción visual: “Nuestra vista está siendo corrompida en una escala inimaginable. Diariamente se ahoga y se embota en una inundación de la cultura consumista más banal que, impulsada por la televisión, el cine comercial y la publicidad, degrada nuestra sensibilidad visual. Forzar a los ojos a ‘detenerse’ para descansar sobre un objeto y permitir su comprensión por parte de nuestra percepción visual, se hace más difícil con nuestros cada vez más superficiales poderes de observación” (2014, p. 1).

el diálogo “factual” es un espacio de homogeneización y automatismo, el diálogo “pasional” es la desintegración de dos individualidades, y el diálo-

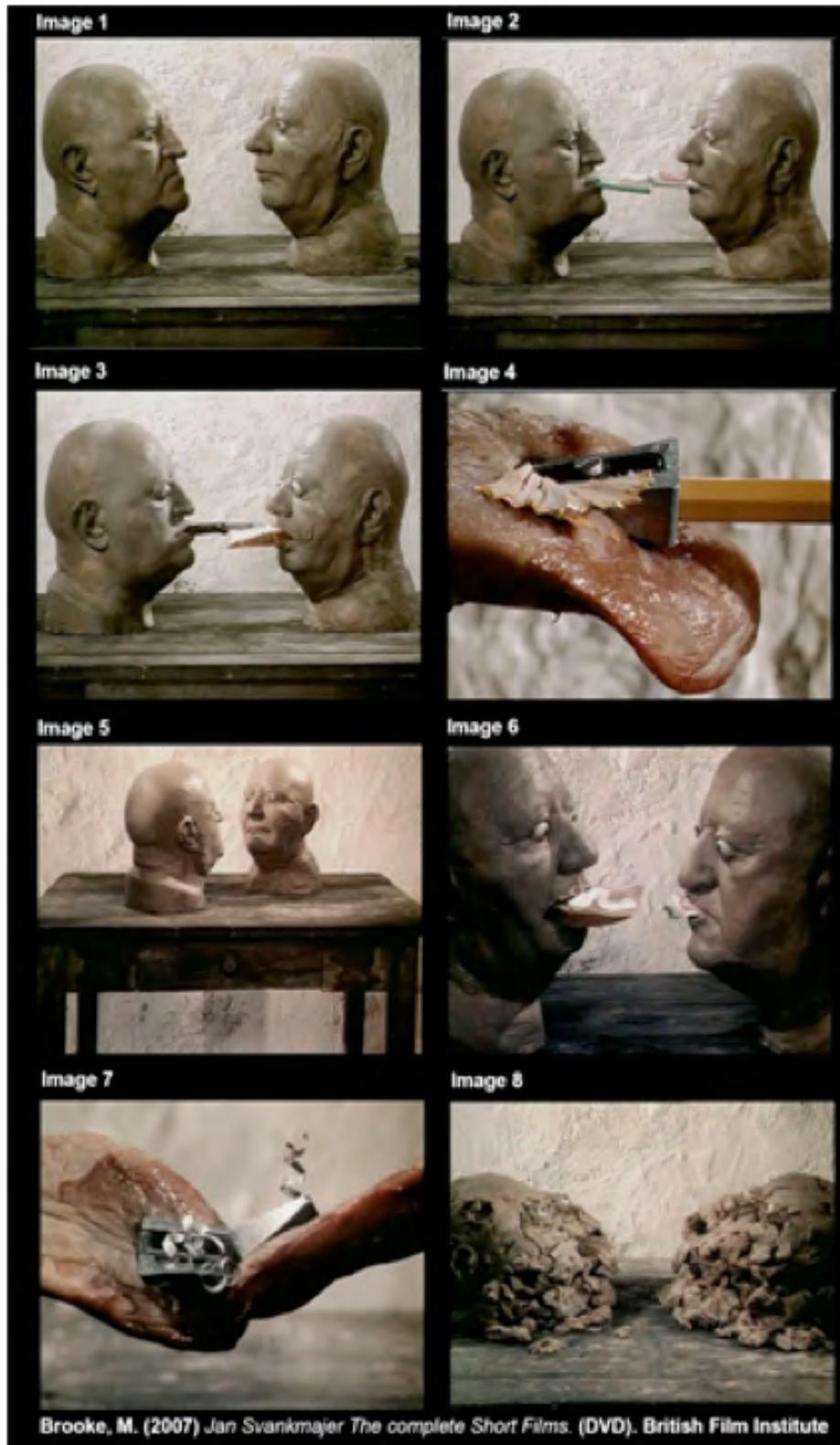
go “exhaustivo” es la confusión de dos existencias que luchan sin cesar hasta quedar notablemente reducidas.

**Figura 5. J. Švankmajer. Dimensiones del diálogo (sección 2: “Pasional”)**



Fuente: <http://markmcgivern.wordpress.com/2010/11/17/111/>

**Figura 6. J. Švankmajer. Dimensiones del diálogo (sección 3: “Exhaustivo”)**



La comunicación es entonces la manifestación de una interacción humana que neutraliza al individuo a favor de las fuerzas colectivas que lo trascienden. El instinto se presenta como un medio de desestabilización que disuelve la identidad individual y la hace vulnerable a una corriente que todo lo envuelve: es la energía de la vida, con sus facetas terribles y poderosas, la que se expresa en estas existencias diseminadas al ritmo acelerado de la procreación constante de lo nuevo. Y aquí se evidencia otro vínculo con la estética de Arcimboldo, según la caracterización de Barthes sobre la proclividad del detalle y su relación con lo monstruoso:

Las cabezas de Arcimboldo son monstruosas porque todas ellas, sea cual fuere el encanto del tema alegórico (el Verano, la Primavera, la Flora, el Agua), remiten a una desazón sustancial: el hervidero. La mezcla de las cosas vivas (vegetales, animales, niños pequeños), dispuestas en un apretado desorden (antes de alcanzar la inteligibilidad de la figura última), evoca toda una vida larvaria, la maraña de los seres vegetativos, gusanos, fetos, vísceras, que están en los límites de la vida, apenas nacidos y ya putrescibles (Barthes, 1986, p. 150).

El hervidero es el espacio vital de las criaturas de Švankmajer: de allí provienen y hacia allí tienden, reproduciendo a cada instante esa maraña putrescible que se apodera de su existencia. Por eso mismo, la sucesión de lo orgánico hacia lo industrial y lo administrativo no se produce en un sentido único, como lo supondría una superficial interpretación historicista, sino que conlleva la discontinuidad de esa abundancia orgánica que en las sociedades de nuestra contemporaneidad se manifiesta en toda su potencia abrumadora.

Porque contrariamente a lo que podría pensarse, la funcionalidad de la industria y la racionalización administrativa, como en el cortometraje de Švankmajer, no se sustentan en conceptos y

prácticas capaces de consolidar el dominio humano de la naturaleza por medio de la técnica, sino que reproducen las dinámicas de esa misma naturaleza en calidad de formaciones que le son semejantes en su materialidad bruta. La exaltación de la barbarie en el seno de la civilización contemporánea es la evidencia de un progreso que obedece a la ley subyugante del instinto, una correspondencia histórica que verifica la presencia de la discontinuidad entre lo orgánico, lo industrial y lo administrativo. La putrescencia es el signo de la vitalidad sin sentido, y la desintegración mutua el éxtasis de la facultad comunicativa. La barbarie de la materialidad bruta persiste, pero es procesada y administrada en función de la idea de progreso. La modernidad se retrotrae a lo orgánico en virtud de su condición automática, y la existencia humana, devorándose a sí misma, confirma la discontinuidad de los procesos históricos y la fuerza destructora de una vida o naturaleza que no ha podido controlar del todo.

Ahora bien, Švankmajer logra una interacción con el espectador en la que comunica negativamente —en los términos de Adorno— la idea de la fragmentación del diálogo como paso previo a la fragmentación de la materia, pareciendo contradecir su concepción de lo dialógico como factor de disolución sustentado en una imposibilidad comunicativa. De nuevo nos remitimos a la técnica de Arcimboldo para esclarecer esta paradoja de la comunicación estética: los fragmentos nos enfrentan a un conflicto persistente en la cultura, pero este es reconocible cuando se integra al conjunto estético que le da forma y lo identifica como problema cultural. La paradoja estética, en este contexto, está dada por una unidad de sentido que cobra expresión mediante la integración de lo disperso de la cultura, pero sin privar a esta dispersión de su carácter fragmentario, sino configurándose como unidad justamente gracias a él. Se trata de la síntesis no violenta de lo disperso de la que habla Adorno, a través de la cual la forma artística vincula la fragmentariedad de una cultura no reconciliada,

sin imponer una totalidad de sentido que pretenda suprimir por la fuerza ese carácter fragmentario que en últimas constituye el signo de una verdad en el arte:

La forma es la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones, y por eso es de hecho un despliegue de la verdad. [...] le es esencial interrumpirse mediante su otro; a su coherencia le es esencial no estar en orden. En su relación con su otro, cuya extrañeza mitiga y empero mantiene, la forma es lo antibárbaro del arte; mediante la Forma, el arte participa en la civilización que él critica mediante su existencia<sup>6</sup> (Adorno, 1971, p. 246).

El nivel denotativo de la destrucción dialógica logra dialogar con nosotros al configurarse de nuevo en la expresión connotativa; lo fragmentado de la cultura se hace discurso estético. Esta es la esencia de la comunicación en Švankmajer: un diálogo contemporáneo con el espectador, cuya ironía absoluta calla para expresar, desintegra para integrar, destruye para crear.

La técnica de la forma artística en Arcimboldo es el contenido en Švankmajer: la expresión de una realidad cultural fragmentada que fluye por los cauces del automatismo serial, la organicidad aniquiladora y la sistematicidad extenuante; en este

contexto, la identidad estética se abre paso y reconfigura todos los fragmentos. La realidad se evidencia en su carácter no evidente, en su cualidad procesual sin objeto aparente que se alimenta de su propia desintegración sistemática. La obra de Švankmajer es la integración de estos fragmentos en una expresión que solo puede comunicar desde la negación de la comunicación, un diálogo de dimensiones connotativas que se alza como el humo sobre las ruinas de lo denotativo.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1971). *Teoría estética*. Madrid, España: Taurus.
- Arcimboldo, G. (s. f.). *Primavera, Verano, Otoño, Invierno, El bibliotecario*. Recuperado de <http://www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo.html>
- Barthes, R. (1986). Arcimboldo o El retórico y el mago. En *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces* (pp. 133-151). Barcelona, España: Paidós.
- Diego Aragón, I. (2012). El estilo de Jan Švankmajer: ocho claves y una paradoja. En *La actualidad del surrealismo en la obra de Jan Švankmajer* (pp. 164-168). Murcia, España: CENDEAC.

6 “[...] los antagonismos de la sociedad se mantienen en el arte. El arte es verdadero si lo que habla desde él y él mismo son dobles, irreconciliados, pero esta verdad la obtiene si sintetiza lo escindido y lo determina así en su irreconciliación. Paradójicamente, el arte tiene que dar testimonio de lo irreconciliado y reconciliarlo tendencialmente [...]” (Adorno, 1971, p. 279). La verdad en la forma artística está determinada por lo dividido, lo fragmentario, lo “irreconciliado” en la cultura, cuya reconciliación estética se logra de manera negativa respecto a la configuración de sentido en los discursos extraestéticos. Sobre este aspecto de la estética de la negatividad de Adorno, Albrecht Wellmer comenta: “[...] en cuanto esfera en que la reconciliación se hace aparente, el arte es ya por su concepto mismo lo Otro, la negación de una realidad irreconciliada. De ahí que solo pueda ser verdad, en el sentido de fidelidad a lo real, en la medida en que haga aparecer lo real como irreconciliado y desgarrado por antagonismos. Pero solo puede lograr tal cosa haciendo aparecer la realidad a la luz de la reconciliación, esto es, para ser precisos, mediante una síntesis sin violencia de lo disperso que produzca la apariencia de la reconciliación” (Wellmer, 1993, p. 22). Este es el sentido de la verdad en la negatividad de Adorno: la subversión, en la forma artística, de una razón extraestética que oculta “violentamente” el carácter irreconciliado de la cultura y lo totaliza en una unidad de sentido; en contraste, el arte presenta, en un proceso negativo de comprensión, lo escindido como parte integrante de una reconciliación formal aparente. Christoph Menke sintetiza esta paradoja del arte: “La experiencia estética es un acontecimiento negativo porque es una experiencia de la negación (fracaso, subversión) de la comprensión, que sin embargo está obligada a intentar” (Menke, 1997, p. 47).

Docio, J. L. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí: El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Madrid, España: Eutelequia.

Kaufmann, T. (2009). *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago.

Menke, C. (1997). *La soberanía del arte: La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid, España: Visor.

O'Pray, M. (2008). Jan Švankmajer: A Mannerist Surrealist. En P. Hames (Ed.), *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy* (pp. 40-66). London, Reino Unido: Wallflower.

Švankmajer, J. (1982). *Dimensiones del diálogo*. Recuperado de <http://vimeo.com/17034946>

Švankmajer, J. (2014). *Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art*. Londres, Reino Unido: I. B. Tauris.

Švankmajer, J. (s. f.). *Fotogramas de Dimensiones del diálogo*. Recuperado de:

[http://www.awn.com/heaven\\_and\\_hell/svank/svank7.htm](http://www.awn.com/heaven_and_hell/svank/svank7.htm)

[http://www.cineoutsider.com/reviews/dvd/j/jan\\_svankmajer\\_r2.html](http://www.cineoutsider.com/reviews/dvd/j/jan_svankmajer_r2.html)

<http://markmcgivern.wordpress.com/2010/11/17/111/>

Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid, España: Visor.