

O R E S E Ñ A

S O B R E

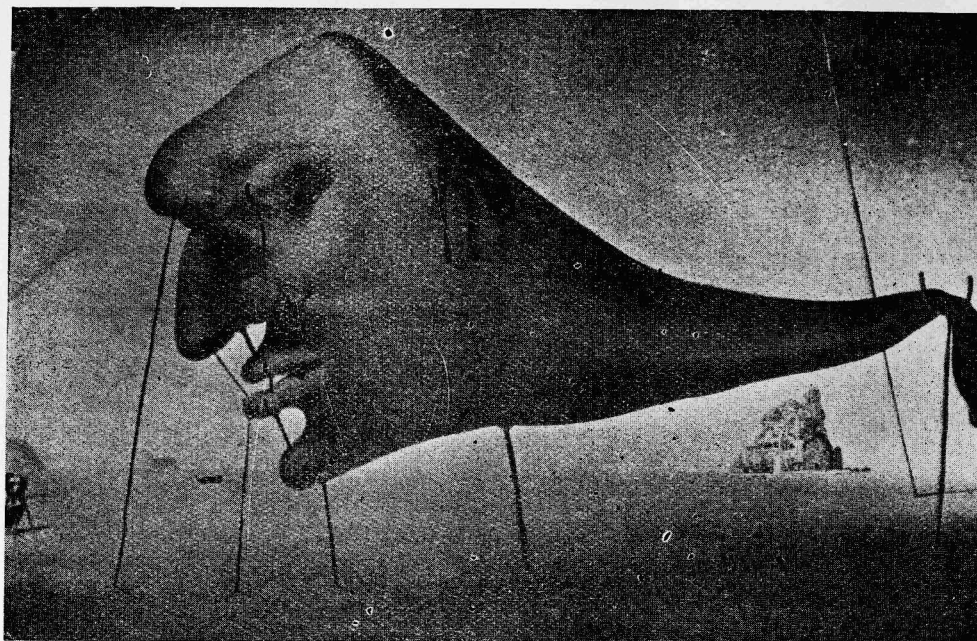
las actividades

S O B R E R R E A L I S T A S

CUADERNOS DE ARTE. NUMERO 3

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

A G U S T I N L A Z



Le sommeil.—DALÍ.

¿EXISTE UN ARTE SOBRERREALISTA?

Por poco que se tome en cuenta el compacto grupo de escritores y pintores que integra el sector más audaz y más dinámico del arte contemporáneo, con la brillante actitud de su jefe André Breton y por somera que sea la mirada que se arroje sobre un muestrario de las Bellas Artes, al artista sincero que se formule esta pregunta, no le queda más recurso que contestársela afirmativamente. Existe un arte sobrerrealista, un arte basado en los impulsos más íntimos del ser humano, esencialmente diversos a los que determinan el realismo intenso de un Flaubert o un Renoir, o el clasicismo monumental de un Racine o un Rafael. Esa rama del arte, la más fascinadora y la más inquietante, rechaza también toda aspiración mística que tienda a exteriorizarse dentro de los dogmas de las religiones definidas; lo que se considera como pintura católica del Renacimiento, sólo deja aparecer inquietudes de ese género, cuando se coloca ante la Iglesia en una postura francamente herética: pienso en el Beato Angélico y en el Greco. El block imponente del Arte Egipcio, por muy pendiente que esté de los misterios del más allá y por muy disimulado que lleve bajo el velo de los siglos el engranaje místico de sus dogmas originales, más que una impresión de arte revelado o sobrenatural, nos deja la de un sistema intelectual guiado por la razón más lúcida. El sensualismo bestial del Asirio o la ciencia celeste del Caldeo, tampoco nos parecen obedecer al dictado íntimo y misterioso del atavismo humano, a esa voz que no parte de la conciencia y se tamiza en el cerebro, sino que toma su libre impulso en las capas más espesas de la subconsciencia e impone directamente su dictado a la palabra o al grafis-



Celebes.—ELUARD.

mo, sin permitir ni a la razón ni a la memoria, rectificar o ratificar ninguno de sus mandatos.

En cambio, desde los albores de la experiencia humana, Dolmens, Menhirs, Cromlechs, nos parecen rotunda afirmación de la potencia sobrerrealista del pensamiento, ¿a qué fuerza creadora, a qué dogma corresponden esos sombríos batallones de piedra informe?, ¿fueron tumbas o altares esas in-

mensas mesas fantasma que

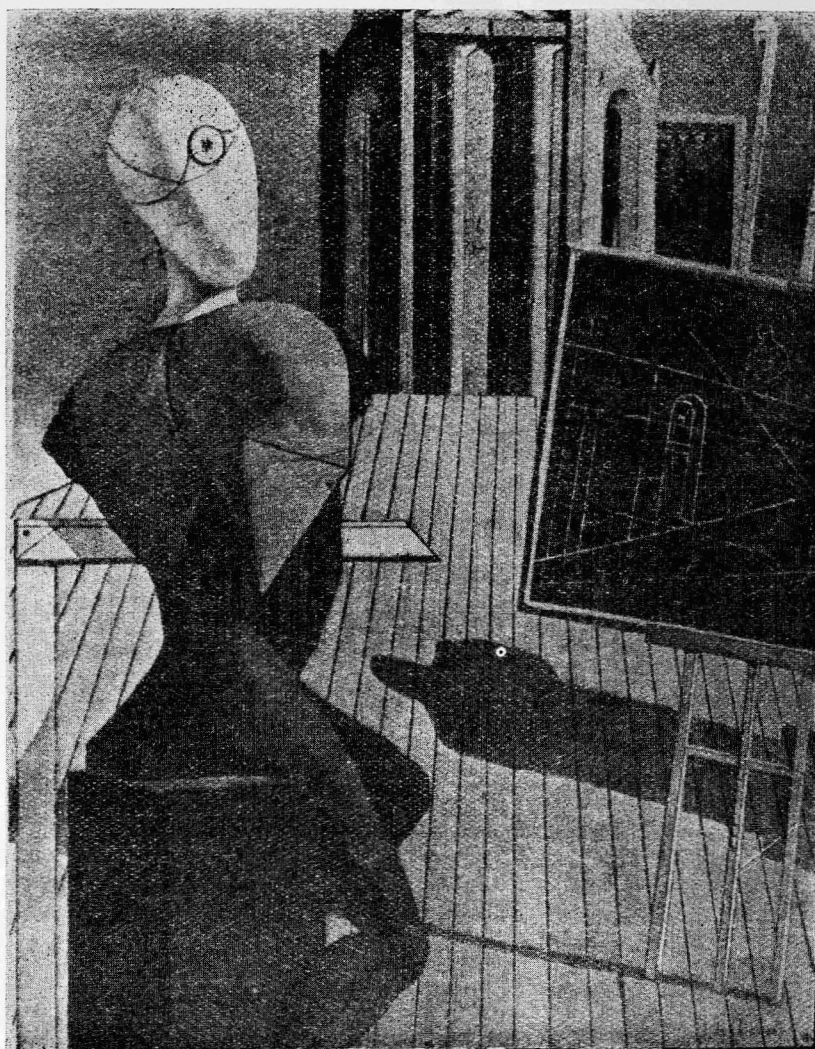
tienen un eco remoto en las mesas cubistas del mago Picasso? No ha sido posible encontrar razón lógica a ese pétreo ejército del silencio brotado del suelo, casi solo, como una aspiración subconsciente de las corrientes de lava que hacen estremecer la corteza terrestre. Luego, el genio Etrusco, violento y amargo, encerrado en las tumbas, parece la sombra de una danza mágica fijada de pronto en la pared como una película que se interrumpe, no conducida por sacerdotes paganos, sino por las brujas de Macbeth. Ese despertar del genio Toscano es ya un anticipo de los frescos de Pisa, el infierno de Orcagna semeja una vista del mismo infierno etrusco captada por cristales mejor ajustados. Paolo Ucello, con su "Profanación de la hostia", el Bosco después, Breughel, Piranesi, Goya, nos conducen por fin al siglo XIX donde Gerard de Nerval, vecino del pintor Gustave Moreau, tiene el primero una concepción definida y moderna de la gestación sobrerrealista: "Voy a explicarte, mi querido Dumas, el fenómeno que acabas de mencionar. Hay ciertos novelistas que no pueden inventar sin identificarse a los personajes de su imaginación. Sabes con qué convicción nuestro amigo Nodier, relataba la desdicha que había sufrido al ser guillotinado durante la Revolución: al escucharlo quedaba uno tan convencido, que llegaba a

preguntarse como había él conseguido volver a pegarse la cabeza..." "y puesto que has tenido la imprudencia de citar uno de los sonetos compuestos por mí en ese mismo estado de ensueño—supernaturalista—, es preciso que los oigas todos. Los encontrarás al final del libro. No son más oscuros que "La Metafísica de Hegel" o "Las Memorables de Swedemborg" y perderían mucho de su encanto al ser explicados..."

Esto escribía

Nerval en su dedicatoria a "Las Hijas del Fuego". Párrafos que indican cómo el extraordinario poeta tenía, el primero, la convicción de una escritura diferente a la realista y la creencia en la necesidad de un estado psíquico especial, indispensable para transcribir el funcionamiento real del pensamiento, libre de todo control ejercido por la razón y sin preocupaciones estéticas o morales.

Más clarividente aún y con mayor libertad moral y expresiva, Isidore Ducasse, conocido en las letras por el Conde de Lautreamont, arroja poco después contra la humanidad ese imponente meteoro formado por "Los Cantos de Maldoror": "No encontrando lo que buscaba, levanté los párpados azorados más alto, más alto aún, hasta divisar un trono formado de excrementos humanos y de oro; sobre él tronaba con un orgullo idiota, cubierto el cuerpo con un sudario hecho de trapos de hospital no lavados, aquel que se titula a sí mismo: ¡El Creador! Tenía en la mano el tronco podrido de un hombre muerto y lo llevaba alternativamente, de los ojos a la nariz y de la nariz a la boca; una vez en la boca ya adivináis lo que hacía". Este es uno de tantos alaridos extrahumanos que es-



Le vaticinateur.—CHIRICO.

capan a Maldoror y he aquí algunas equivalencias establecidas entre elementos pertenecientes a categorías diversas, que vuelven prodigiosamente activas sus imágenes poéticas, haciendo de Lautreamont el precursor de la lapidaria poesía sobrerrealista:

“Podría en un momento de extravío tomar tus brazos, torcértelos como un lienzo lavado del que se exprime el agua, o rompértelos estrepitosamente como dos ramas secas...”

“La ola de la emoción sacudía su pecho, como un ciclón giratorio levanta una familia de balle-

nas”.

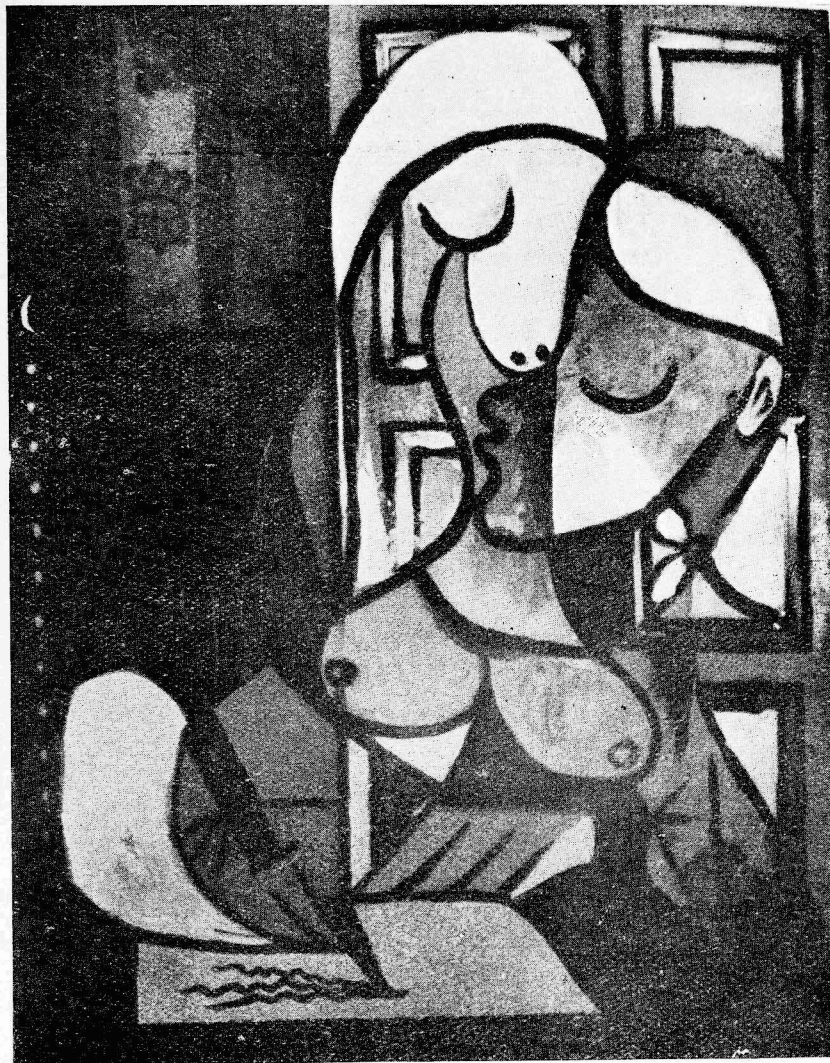
“Vuelve a guardar tus lágrimas en su vaina”.

Frases de donde deriva sola la definición de imagen poética, enunciada por Reverdy: “La imagen es una pura creación del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades, más o menos distantes. Mientras más lejanas y justas sean las relaciones entre las realidades aproximadas, más fuerte será la imagen, mayor su potencia emo-

tiva y mayor su realidad poética”. Ante la ironía, ante el sarcasmo apasionado de Lautreamont, las frases transcritas por los sobrerrealistas, sin previo trabajo de filtración, parecen un eco superviviente a Maldoror: “De diversas esperanzas que he tenido, la más tenaz era la desesperación”. (Louis Aragon).

“Las manufacturas anatómicas y las habitaciones baratas, destruirán las ciudades más altas”. (Philippe Soupault).

“Es una historia muy conocida la que cuenta, es un poema célebre el que re-



Peinture.—PICASSO.

ieo: estoy apoyado contra un muro, con las orejas reverdecidas y los labios calcinados". (Paul Eluard).

"Un poco a la izquierda, en mi firmamento adivinado, distingo—pero sin duda es sólo un vaho de sangre y de matanza—la brillante opacidad de las perturbaciones de la libertad". (Louis Aragon).

Aquí el espíritu de la poesía sobrerrealista no se presta ya a ninguna confusión y André Breton podrá asentar en definitiva: "El sobrerrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desperdiciadas generalmente hasta aquí, sobre la omnipotencia del sueño, sobre el funcionamiento desinteresado del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los otros mecanismos psíquicos y a substituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida". Formulando luego a la luz de los tres faros



GOYA.

de la poesía moderna (Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud) la famosa génesis del pensamiento sobrerrealista, a partir de Dante, Villon y el Shakespeare de los mejores días:

"Las *Noches* de Young son sobrerrealistas del principio al fin; desgraciadamente es un sacerdote quien habla, un mal sacerdote sin duda, pero de todas maneras un sacerdote".

"Lulio es sobrerrealista en la definición".

"Swift es sobrerrealista en la maldad".

"Sade es sobrerrealista en el sadismo".

"Constant es sobrerrealista en política".

"Chateaubriand es sobrerrealista en el exotismo".

"Victor Hugo es sobrerrealista cuando no es estúpido".

"Bertrand es sobrerrealista en el pasado".

"Poe es sobrerrealista en la aventura".

"Baudelaire es sobrerrealista en la moral".

"Rimbaud es sobrerrealista en la práctica de la vida y en lo demás".

"Huysmans es sobrerrealista en el pesimismo".

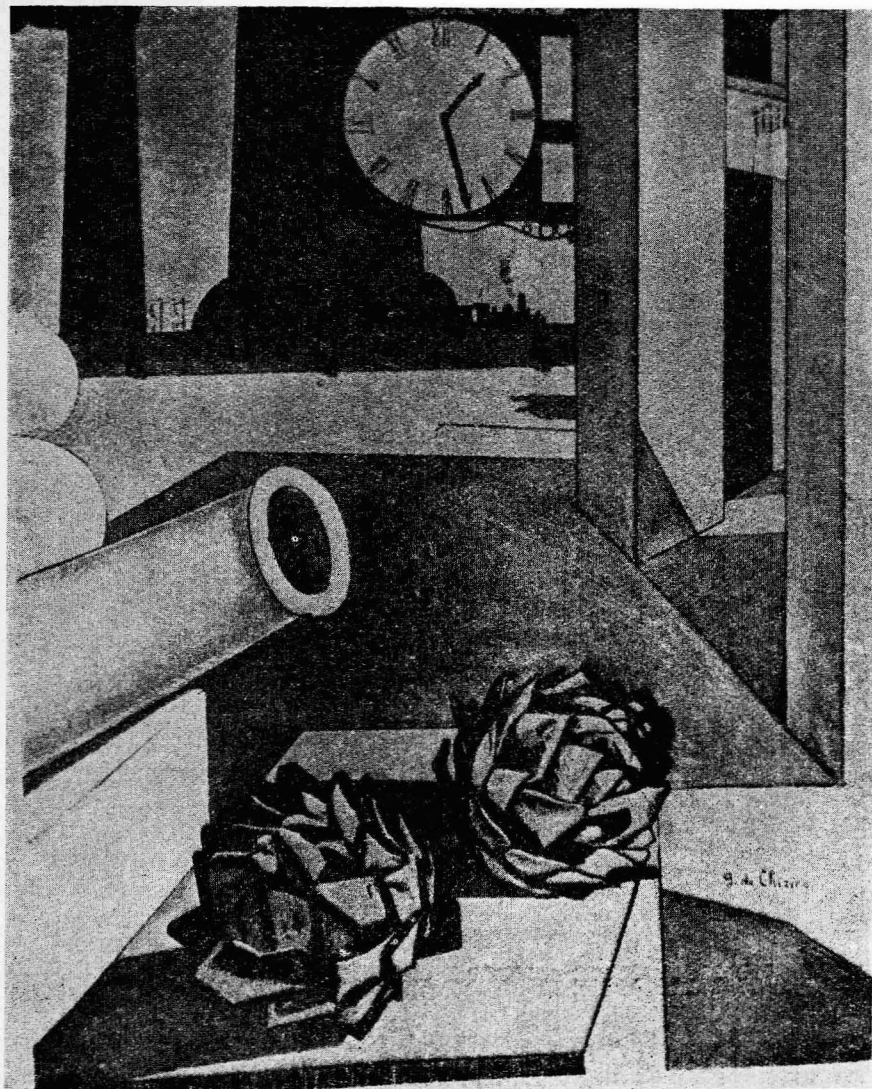
"Mallarmé es sobrerrealista en la confidencia".

"Picasso es sobrerrealista en el cubismo".

"Reverdy es sobrerrealista en su casa".

"Eluard, Aragon, Peret, Desnos, Tzará, Crenel, Braque, Chirico, Duchamp, Picabia, Klee, Man Ray, Tanguy, Ernst, Masson, Miró, Dalí, etc., son sobrerrealistas. Y agrega en el *Manifiesto*: "Insisto, no son siempre sobrerrealistas en el sentido de que puedo encontrar en algunos de ellos cierto número de ideas preconcebidas, a las cuales, con mucha ingenuidad se sienten ligados"...

Les joies et les enigmes d'une heure étrange.—CHIRICO.



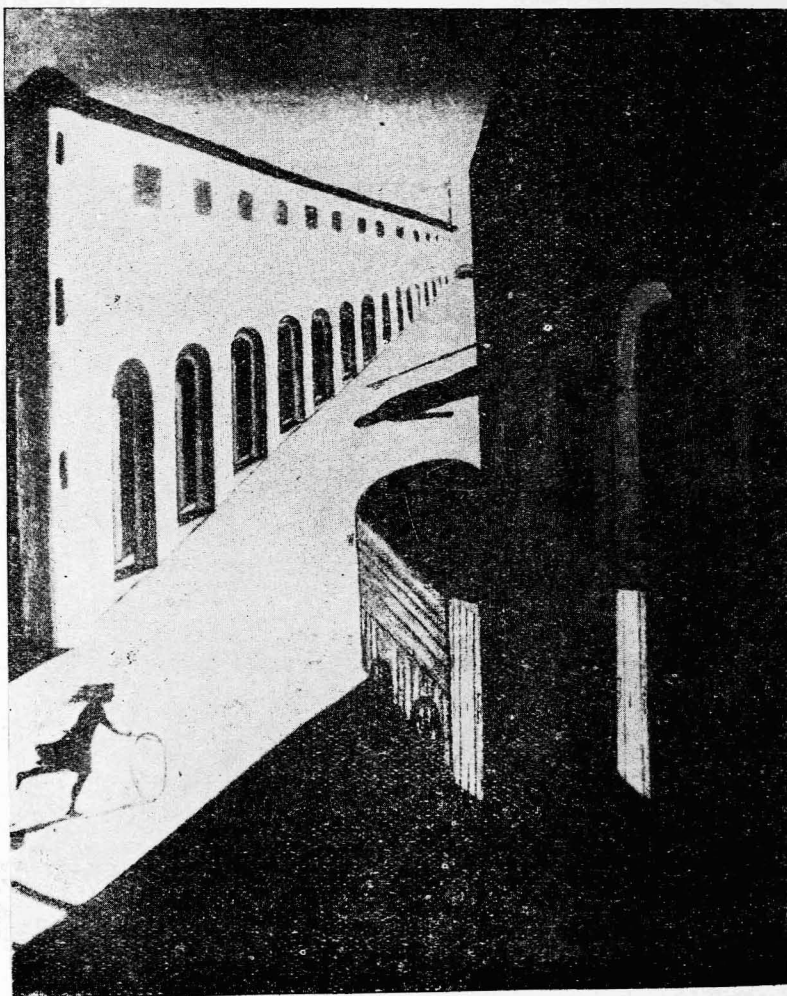
"Fueron o son instrumentos demasiado orgullosos, por lo cual no producen siempre un sonido armonioso".

Voluntariamente, a golpe de negaciones, de fórmulas que se revisitan de facilidad al alcance de cualquiera, Breton propone la asimilación de datos suministrados por el sueño, la locura, lo absurdo, lo incoherente, lo hiperbólico; todo lo que

se opone a la apariencia somera de cuanto se acostumbra aceptar como real: "Tanto va la creencia en la vida a lo que ésta tiene de más precario, la vida real, naturalmente, que al fin esta creencia se pierde"...

Inspirada por el positivismo, la actitud realista a la manera de Anatole France le parece hostil a todo impulso intelectual o moral, hecha de mediocridad, de odio y pedestre suficiencia, la culpa de engendrar un sinnúmero de libros ridículos y piezas de teatro insultantes, fabricadas exprofeso para adular a la opinión en sus gustos más mezquinos y recuerda la proposición de Paul Valéry de reunir en antología el mayor número posible de principios de novela, poniendo a contribución autores famosos y de cuya insanidad esperaba un índice deprimente para el pensamiento realista. Bajo pretexto de sentido común, de civilización, de progreso, ve al espíritu privado de la quimera, de todo medio de investigación que no se halle conforme con los usuales, y pide una rehabilitación íntegra de la imaginación, indispensable no sólo al artista, sino al sabio; apoyándose en el caso Freud, quien con justa razón ha dirigido toda su crítica hacia *El Sueño*: ¿cómo es posible desperdiciar una parte tan considerable de la actividad psíquica, puesto que del nacimiento a la muerte, el pensamiento humano no presenta solución de continuidad y que la suma de momentos de sueño no es inferior a la suma de momentos de realidad? ¿Por qué ha de hacerse tan enorme diferencia entre la importancia de los acontecimientos de la vigilia y la gravedad de los del sueño?; es que el hombre cuando cesa de dormir, resulta burlado por su memoria, quien le devuelve debilitadas las circunstancias del sueño, privando a éste de toda consecuencia actual, sin tener en cuenta el espesor

Melancolie et mystere d'une rue.—CHIRICO.



y reteniendo en general sólo lo que pasa en las capas más superficiales; hundiéndose al despertar la parte más trascendente para los problemas vitales. Para subsanar este vicio en que el hábito realista de la vida ha dejado incurrir a la memoria, será preciso someterla a una disciplina que vendrá a tener efectos después del trabajo de varias generaciones; ¿por qué entre tanto no han de empezar los artistas actuales a registrar los hechos más salientes?

También es culpable la memoria por los cortes que hace en la continuidad de su vida psíquica, despreciando la unidad y las transiciones y presentándonos una serie de sueños en lugar del Sueño, ¿y por qué han de ser las horas de sueño las que interrumpan la vida despierta y no ésta quien desarticule la realidad del sueño? Una idea nos apasiona en la vigilia, un rostro nos atrae durante el día, porque nos encadena a la verdad profunda de la cual hemos perdido el recuerdo al despertar. ¿Qué razón confiere al sueño esa apariencia de naturalidad que nos hace admitir sin reservas una cantidad de episodios cuya extrañeza nos es intolerable mientras no dormimos? En cuanto sea sometido a un examen metódico que nos revele su integridad, cuando su curva se desenvuelva en toda su amplitud, lo que aún designamos por misterios, cederá el puesto al gran Misterio, resolviendo en el futuro los dos estados en apariencia contradictorios, "sueño" y "vigilia", en lo que podríamos llamar realidad absoluta: "La Sobrerrealidad". Cuentan que diariamente antes de acostarse a dormir, Saint-Pol-Roux colocaba en su puerta un letrero diciendo: "El poeta trabaja".

Nos queda todavía el material suministrado por la locura. Los locos son personas de una honradez escrupulosa, de una inocencia semejante a la del verdadero artista y su libertad interior se ve menos amenazada que la del hombre cuerdo, por presentar mayor resistencia a los asaltos del mundo real. Se les encierra por un pequeño número de actos reprobables, fuera de los cuales su dignidad personal no sufriría la menor sanción. El profundo desprecio que muestran hacia la crítica de los cuerdos, hacia las correcciones a veces corporales que se les infligen, permite suponer que tienen un refugio ilimitado en su imaginación, que su delirio es suficientemente encantador para soportar que sea válido únicamente para ellos. Poemas y dibujos dan cuenta cabal de su meticulosidad técnica y la estrecha relación de ésta y el libre funcionamiento de la mente, dispuesta a evadirse siempre de todas nuestras convenciones. "Bastó que Colón partiera rodeado de locos a descubrir América, y ved cómo esa locura ha tomado cuerpo y durado".

La escritura automática es una aportación personal de Breton al dominio sobrerrealista, puesta luego ampliamente a contribución por los demás escritores del grupo. Refiere ampliamente Breton, con la fuerza de convicción que le es característica, cómo una noche, al dormirse, percibió el origen de su nuevo sistema. La frase "Hay un hombre cortado en dos por la ventana", impuesta por el subconsciente de manera ineludible, acompañada de su representación visual, es el punto de partida que da origen a la minuciosa y científica colaboración entre Breton y Soupault, auxiliados por la doctrina de Freud. Las cualidades particulares que pasan a enriquecer la poesía sobrerrealista a partir de este descubrimiento, son en resumen: novedad excepcional en los elementos emotivos,

verbosidad inusitada, calidad no premeditada en las imágenes y un sentido peculiar en el elemento pintoresco subrayado por el sarcasmo y la gracia más agudos; aparte de la ductilidad del texto que va amoldándose sumisamente a las características de la personalidad, totalmente libre de prejuicios literarios.

A partir de este hecho, los poemas automáticos se suceden en la *Revista Sobrerrealista*: Aragon, Desnos, Peret, Char, se ponen a la obra; el pintor Masson los secunda con esos dibujos delirantes, donde es inverosímil la velocidad del trazo y cuya libertad, mayor que la del vuelo de los pájaros no sería posible, ni en la mano más práctica, al transcribir un modelo externo. Breton y Soupault unidos ya en estrecha colaboración publican dos libros importantes: *Los campos magnéticos* y *Pes soluble*, donde la nueva técnica toma un impulso ascendente...; los muros de París habían sido cubiertos de carteles representando un hombre enmascarado con un antifaz blanco y que llevaba en la mano izquierda la llave de los campos: "ese hombre era yo".

El sobrerrealismo, por la escritura automática, el sueño y la imaginación libre, tiende ahora al anonimato poético, a una poesía hecha por todos y el libro *Retardad Trabajos*, resulta de la colaboración "Eluard, Char, Breton"; es un juego trágico con lo que no tiene nombre, un asesinato continuo de la personalidad: "la utilidad colectiva hace callar los reproches y fundir las dudas. En la cabeza estrecha como el espacio, los codos no tienen lugar. Las manos están a nivel, el horizonte es vertical y por encima de todo. Entonces es cuando se oye la palabra en libertad, pero en el suplicio. Todo es gratuito. Uno tras otro, la poesía sigue su curso como el Tarn en las encantadoras inundaciones del Sur-Oeste. Hay que borrar el reflejo de la personalidad para que la inspiración brote siempre del espejo".

Al enunciar Breton su primer encuentro con la escritura automática, deja también encauzado uno de los afluentes más importantes de la pintura sobrerrealista, pues al declarar que la frase: "Hay un hombre cortado en dos por la ventana", iba acompañada de su débil representación visual, incluye la idea de que siendo pintor, esa representación debería haber superado a la auditiva y de que, provisto de papel y lápiz, habría podido calcar dicha imagen, perdiéndose al principio, con la seguridad de volverse a encontrar, en un dédalo de líneas, que darían de pronto la impresión de conducir a nada.

En el proceso intentado a lo real por lo maravilloso, la pintura y la poesía quedan íntimamente ligadas, o más bien dicho, ésta se hace bicéfala. Los problemas de volumen, dibujo, luz, color, atmósfera, pesantez, composición, etc., en fin, todos los conflictos técnicos que el análisis exclusivista de la *Escuela de París* se encarniza en enfrentar y resolver parcialmente en el transcurso del siglo XIX, partiendo del Clasicismo de David e Ingres; agitando el Romanticismo de Delacroix; ligando el realismo intenso de Corot, Coubert, Manet, Cézanne, Renoir y Derain; iluminando la obsesión atmosférica de Impresionistas y Puntillistas; desencadenando el Fauvismo que nace en Gauguin y Van-Gogh para culminar en Matisse, y definiendo el Cubismo, cuya totalidad eclipsa la sombra del planeta Picasso; pasan a segundo término para dejar sitio al problema pictórico total: La Representación Plástica del Pensamiento Poético.

No quiere esto decir que la corriente precursora del Sobrerrealismo pictórico hubiera muerto con Goya, quien no en balde encabeza sus "Caprichos" con la frase sibilina: "El sueño de la razón produce monstruos", para resucitar hasta hoy con Picasso y Chirico: la carcajada siniestra del Aragonés, tan afín a las imprecaciones de Maldoror, no es opacada del todo por las discusiones formalistas de Neoclásicos y Románticos, de Impresionistas y Constructores; las Bastillas anteriores a la Revolución de 89 no se hundieron sobre un secreto. Piranesi había dejado escapar previamente algunos huéspedes.

Raffet y los desfiles nocturnos de las almas errantes del Imperio, Delacroix con sus matanzas y apestados, la muda protesta de los resignados de Daumier y el Delirium cromático de Vincent Van-Gogh, atestiguan que el poder mágico de figuración no ha sido totalmente desperdiciado y que su intermitencia, como el sueño en la vida, interrumpe la época más racionalmente objetiva en representaciones plásticas.

¿Quién no ha quedado obsesionado por su aspecto sospechoso al visitar el Museo Gustave Moreau? Allí ninguna premeditación estética en el arreglo de las salas de exposición, ha podido impedir que los objetos de uso personal se mezclen a la vida intensa de los cuadros en una promiscuidad alucinante, que hace pensar en una Mastaba moderna dispuesta para retener el cuerpo astral. Un fenómeno semejante me sorprendió al visitar cierta exposición retrospectiva de pintura Cubista, presentada con gran confort y perfecta clasificación en la mejor galería de la calle de la Boetie. Ofrecía el atractivo de contar con salas exclusivas para los tres ases: Picasso, Braque, Gris, aparte del gran salón colectivo. Al recorrer detenidamente la sala de Juan Gris, por ser la primera ocasión que se me presentaba de ver reunidas sus telas principales y por la actualidad sentimental que daba a esta pintura la reciente muerte del autor, me sentí invadido, de pronto, por una intolerable sensación de tedio. Me disponía a ganar la calle, para sacudirla, cuando me vi precisado a cruzar la sala destinada a Picasso, por conducir directamente a la puerta: al instante desapareció mi fatiga, las ventanillas, las mesas, las botellas, las pipas, los periódicos salieron a mi encuentro y me retuvieron allí hasta la hora de clausura. Por las condiciones especiales de mi estado psíquico aquella tarde, la ciencia, las fórmulas, la perfección material de Gris no habían conseguido interesarme: en cambio, el rapidísimo contacto con el lirismo reprimido del Pintor Excepcional, había bastado para echar a un lado calidades, asunto, austeridad, sección de oro, todas las leyes y limitaciones del Cubismo Ortodoxo, abriendo de par en par las puertas a la libre circulación poética.

¿Qué revolución se operó en Picasso hacia 1909, entre sus cuadros: *Fábrica en Horta de Ebro*, donde la influencia de Cézanne lo había conducido a la exasperación geométrica, y el *Retrato del Sr. Kamveiler*, en que el modelo interior impone al fin todas sus prerrogativas? El hecho es que, a partir de entonces, del laboratorio sin techo de la calle de la Boetie escapan, al caer la noche, seres insólitos que llevan por único nombre "Pintura", fantasmas de músicos y arlequines, corridas de toros espectrales, escaleras para bajar y subir del Sueño. ¡Y vienen a hablarnos de pintura, a recordarnos ese lamentable expediente de la

pintura!, exclama Breton en *Sobrerrealismo y Pintura*, y un poco más adelante: "Si el sobrerrealismo quiere trazarse una línea de conducta, no tiene más que pasar por donde Picasso ha pasado y seguirá pasando, y espero, al decir esto, mostrarme muy exigente".

Cuando hacia 1911 aparece Giorgio da Chirico en el campo de la pintura, toda ella se encuentra obsesionada por las nuevas técnicas: el Fauvismo desembo-



La revolution la nuit.—ELUARD.

ca con Matisse al brillo máximo de los contrastes cromáticos, a una simplificación en el dibujo y colorido que elimina totalmente el claroscuro y la perspectiva, devolviendo a la tela sus dos dimensiones reales y reconstruyendo la forma a golpe de grandes superficies complementarias que eliminan totalmente transiciones y matices. Picasso arrastraba a los espíritus más fuertes tras los cimientos del modelo interior, exigiendo como disciplina la limitación sistemática de los

datos objetivos que habrán de servir a la reconstrucción subjetiva. Chirico llega con una técnica enteramente tradicional heredada por su ascendencia italiana de los pintores "cuatrocentistas": Mantegna, Ucello, Gozzoli. Si acaso, como único signo eterno de modernidad, el injerto en la vigorosa rama renacentista, del lirismo francamente caricaturesco suministrado por la actual pintura florentina de origen popular. La crítica, el público, pendiente de la novedad espectacular de las escuelas rivales, no puede notar, al principio, la aparición fantasmagórica de esta pintura translúcida, nueva totalmente en su composición interna, pero revestida modestamente de un oficio poco llamativo, hecho exprofeso para mejor cimentar en los ojos incautos que la verán sin mirarla, el desconcierto profundo de su novedad revolucionaria.

Dado un pintor que sabe, consciente o inconscientemente lo que debe expresar, empleará siempre los procedimientos mejor adaptados a ese efecto, sin que sea preciso que se interrogue muy meticulosamente sobre la técnica; la emoción sabe escoger sola la mejor forma de exteriorizarse. El acuerdo entre el pensamiento y lo que lo va a transmitir, es el único sentido admisible en la especulación técnica; una vez analizado el oficio de un cuadro, el misterio de su confesión sigue intacto, recetas y fórmulas no servirán nada para dar cuenta de la belleza incluida. Por lo tanto, es cierto que una tela está bien pintada porque es bella y la recíproca: falsa.

Picasso, Max Jacob y Guillaume Apollinaire son los primeros en notar ese orden dentro del caos que parece no tener cuenta de la armonía, del equilibrio y de las proporciones, en las primeras obras de Chirico. Son los primeros en distinguir el fuego sobrenatural de su luz, en apreciar el elemento "fuga" en sus composiciones: fuga de ideas, fuga de imágenes, fuga de trenes que es imposible alcanzar, puesto que la hora de los relojes que marcan sus salidas se ha pintado sola en esos cuadros. Luego, naturalmente, pasa a formar parte del surrealismo militante, pues ya lo era de hecho, antes de encontrarse con sus representantes oficiales.

¿Pero cómo describir el viaje meteorológico que realiza Chirico entre 1910 y 1925? ¿Cómo no enturbiar la profundidad marina de sus telas al tratar de describirlas? Citemos mejor las principales estaciones:

"El sueño transformado". 1908.

"Melancolía y misterio de una calle". 1914.

"El Vaticinador". 1915.

"Las Musas Inquietantes". 1917.

"El Contemplador del Infinito". 1925.

Y oigámoslo expresar algunos de sus conceptos sobre el arte:

"Para que una obra de arte sea verdaderamente inmortal, es preciso que salga totalmente de los límites humanos: el sentido común y la lógica estarán ausentes. Así se acercará al sueño y a la mentalidad infantil".

"Es necesario, ante todo, desembarazar al arte de lo que contiene de conocido hasta aquí, todo sujeto, todo idea, todo pensamiento, todo símbolo deben ser apartados... Lo que se necesita, principalmente, es una gran certidumbre de sí mismo; es preciso que la revelación que tengamos de una obra de arte, que la

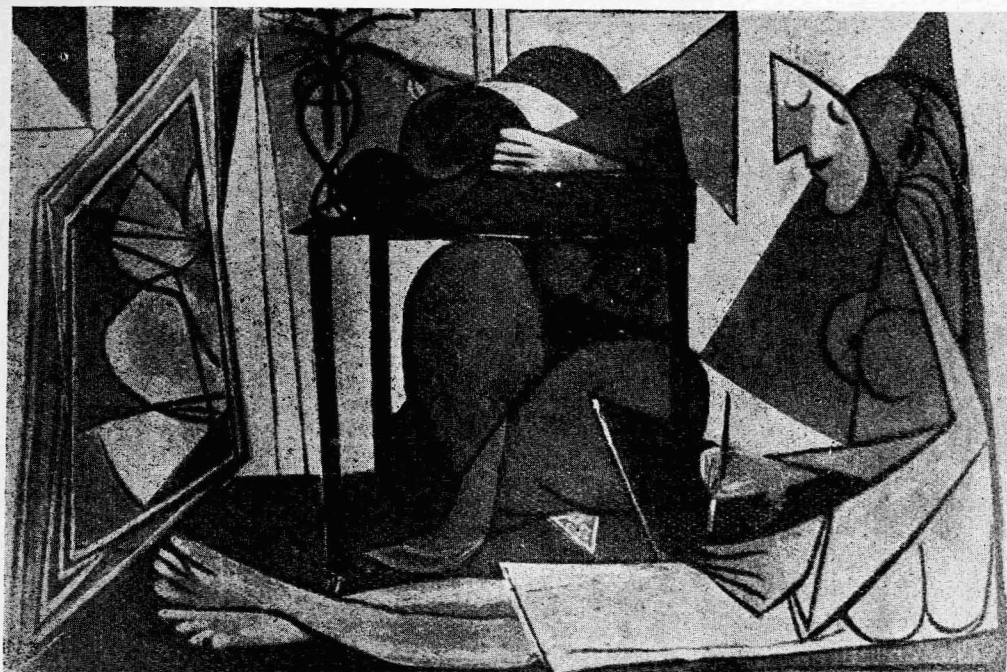
concepción de un cuadro representando determinada cosa, sin sentido propio, SIN QUERER DECIR ABSOLUTAMENTE NADA, desde el punto de vista de la lógica humana; es necesario, digo, que tal revelación o concepción sea tan fuerte en nosotros, que nos procure tanta dicha o tanto dolor, que nos veamos obligados a brincar, empujados por una fuerza mayor a la que empuja a un hambriento a morder, como una bestia, el pedazo de pan que cae en su mano”.

El sistema implantado por Chirico, consistente en dotar al mundo imaginado de un aspecto sólidamente realista, que le dé validez externa ante la mirada menos experta en asuntos pictóricos, es seguido de cerca por Max Ernst, René Magritte y principalmente por Salvador Dalí. Con técnica de miniaturista, que pide deliberadamente indicaciones a Millet, Meissonier, ciertos primitivos y los peores cromos, decide recrear Dalí un lenguaje traidoramente engañoso que haga ingerir al burgués hipócrita o a la dama timorata, las concepciones más desmoralizadoras y más crudas de las actividades oníricas y paranoicas. Describe así, en forma claramente objetiva, desolados paisajes crepusculares, donde cielos recorridos por nubes entrometidas son cómplices de los sucesos más sospechosos: simulaciones, traumas, neurosis, obsesiones sexuales, delirios, represiones... La flora más turbia creada en el pantano de la subconsciencia, por una falsa moral inhumana y antisocial.

Confeccionada con el deliberado propósito de precipitar el estado de descomposición de un medio decadente y con el deseo pasteurizante de injertar el mal en el mal, es un campo de cultivo fecundo de esas familias de hongos pilíctomos y venenosos, donde el carmín, el bermellón, el cadmiun se ven intensificados y contorneados por líneas y puntos de obsidiana oscura. Grandes monstruos híbridos, emparentados al Horus, al Anubis egipcios o a los Querubes asirios, reposan bajo cielos ultramar y verde-nilo exhibiendo cínicamente sus detalles, mientras el suelo palpita de hormigas y microorganismos en intensa actividad. Semeja esta pintura, hecha de esmalte, no de aceite, a una gran flor carnívora madurada al sol sobrerrealista.

Aquí recuerdo una pequeña tabla Florentina que me obsesionó hace años en el Museo degli Uffizi. Atribuída a uno de los Lorenzetti representa la Tebaida; parece un hormiguero visto con lupa: los personajes espían desde sus celdillas, entran, salen, navegan por un río diminuto cabalgando bestias extrañas, emplean medios estafalarios de locomoción o son inducidos en tentación por el demonio que adopta formas extravagantes o seductoras. Pero no eran los anacoretas y sus actividades lo que a mí me preocupaba en ese cuadro; mi malestar provenía de la incorporación plástica de la arena del desierto que, en su sobrerrealidad, se colaba hasta mis sueños. Recuerdo también una de las mejores páginas de Louis Aragon en su libro *El Campesino de París*. Relata minuciosamente y sin retórica, la vida íntima de los escaparates de un pasaje que desemboca a los Grandes Boulevares; describe los objetos absurdos que allí se exhiben: bastones, pelucas, corsés, fajas, piernas articuladas, ojos de vidrio, raíces, fibras, plantas medicinales... el ambiente de acuario provocado por luces y cristales; pero es tan grande la fuerza evocadora y tan justo el contraste y acercamiento de las imágenes, que convierte las vitrinas en escenarios destinados a la más obsesionante representación de una comedia de magia o Gran-Guiñol.

Llegamos con estas reminiscencias a la hora de Max Ernst y la aplicación en un sentido poético del llamado "collage" o montaje de objetos auténticos dentro del cuadro pintado. La oportuna incorporación dentro de los límites de un marco, del elemento "ya hecho", tomado de la vida, ya sea papel tapiz, tela, periódico, imitación de madera o mármol, arena, cordón... había libertado a la pintura cubista de un viejo ideal reproductor, había liquidado el problema de la semejanza, el miserable equívoco de lo verdadero: "Parece la mera verdad", dice tanta señora ante un calendario. "Quiero un retrato, pero muy parecido", dice tanto banquero y funcionario, obsesionado de inmortalidad... Una forma recortada de un periódico e integrada a un dibujo o una pintura, incorpora el lugar común, el trozo de vida cotidiana; establece relaciones enérgicas, chocantes podríamos decir, entre dos realidades diversas: la materialmente objetiva y la otra construida en el espíritu. La diferencia de materias que el ojo es capaz de transponer en sensaciones táctiles, da una nueva profundidad al cuadro don-



PICASSO.

de el peso se inscribe con precisión matemática dentro del símbolo del volumen, y esta nueva densidad, esta consistencia tangible, tersa o áspera, nos pone frente a una verdad irreal dentro de un mundo más cierto, más atrayente, creado por la fuerza del pensamiento y del sueño, invirtiendo totalmente y desplazándolas, las certidumbres habituales. El montaje sobrerrealista, fruto de la imaginación, de la inspiración, transforma la idea en materia; la incorporación en el cuadro del elemento extraño a la pintura concilia lo inconciliabile, lleva por la libertad en la experiencia y en el razonamiento a una penetración de lo consciente por lo inconsciente, a una voluntad de análisis que sujeta lo maravilloso a un efectivo rigor poético-crítico. Así el teatro de Luigi Pirandello construye los más líricos andamiajes del concepto, sobre una noticia de periódico y mantiene,

ligada a la vida más precisamente anecdótica, la tragedia discursiva de sus personajes, apartándola definitivamente del ambiente un tanto artificioso que se acostumbra dar al poema dramático.

“La revolución de noche”, “Los niños amenazados por un ruiñeñor” y “La bella estación”, son obras características de tres etapas distintas en la evolución de Max Ernst, en ellos notamos su procedimiento de revalorización del objeto, pero en formas diversas. ¿Y qué decir de sus magníficos libros de estampa? “La mujer cien cabezas”, “Historia natural”, “Una semana de bondad”, parecen el espejo de Raimundo Lulio, es decir, “un cuerpo diáfano dispuesto a recibir todas las figuras que le son presentadas”. Y cada una de esas figuras ¿cuántos años de agotante cacería no le cuestan a Ernst? El detalle dotado de vida interior y apto para servir de eslabón en la cadena constructiva, se oculta en el archivo de grabados, como la hoja en el bosque. Recrear la composición de cada imagen por una colaboración inmemorial, sin solución de continuidad, requiere de parte de Max Ernst un verdadero estado de gracia. Estos cuentos para adultos vienen a hacer las veces de los viajes de Gulliver de nuestra infancia, ¿qué mejor elogio puede hacerse de ellos?

La superficie de las telas de Joan Miró, el más exclusivamente pintor de los sobrerrealistas, parece no estar agitada por las preocupaciones morales y estéticas de sus compañeros. Parece Miró el sobrerrealista instintivo, su dibujo antediluviano lo aprendió en una era anterior a la del reno y el mamut. ¿A qué pintura moderna podríamos comparar la anatomía fabulosa de sus animales, el estilo sarcástico de sus paisajes esquemáticos? Es el pintor abandonado al automatismo más puro, más animal, más primario; por eso sus cuadros parecen un bloque íntegro, por eso su mano no duda. Junto a la suya, la experiencia de la escritura automática nos parece casi cercana a la razón, a la inteligencia. En Miró todo es instinto, despreocupación, gráfica infantil: grandes superficies azules, limón, rosa, blancas, de una calidad, de un equilibrio indescifrables, reciben el dibujo negro que aprisiona los volúmenes sin dejar escapar un reflejo, una pausa, una sugestión. La perspectiva somera sitúa los animales, los astros, las plantas, sus raíces; ya en la tierra labrada, ya en un cielo lumínico... pero distingamos: lo que en otro artista podría estar al borde de la decoración, en Miró se mantiene siempre en un mundo subjetivo, un mundo que fuera un mapa del conocimiento donde los litorales solos tienen importancia.

Francis Picabia, en pos de la compenetración de la materia; Ives Tanguy, descubriendo horizontes ocultos por su propia sombra; Paul Klee y su minuciosa técnica demente, el fotógrafo Man Ray y los escultores Arp y Giacometti, cierran el cortejo, llevando cada quien una aportación técnica peculiar, una inquietud particular dentro del conjunto estético trazado por Breton y derivado de los principios de Hegel.

Para Hegel, como para Breton, la poesía tiende a predominar sobre las demás artes, a penetrarlas profundamente, a hacerse, de día en día, un dominio más vasto. Es en la pintura donde ha encontrado el campo más propicio, al grado que, en la actualidad, no hay diferencia de ambición fundamental entre un poema de Paul Eluard y una tela de Max Ernst. Pero voy a permitirme aquí una

aclaración: el camino surrealista no es una amplia carretera, es un sendero de montaña, exige tobillos, estómago y cabeza sólidos; bordea precipicios vertiginosos, choca a veces con cimas inaccesibles. No es la libertad de expresión inmerecida, ni la fantasía indisciplinada, lo que producirá un cuadro surrealista: la mala literatura, el romanticismo desmelenado, la confusión anárquica acechan en cada encrucijada. Bajo pretexto de libertad, cuántos "Futurismos" y cuántos "Marinettis", productos del más bajo italianismo; cuántos "Ozenfants" y cuántos "Purismos" por pedantería estética. Ni Aubrey Beardsley en el pasado, ni Marc Chagal en el presente, serán nunca surrealistas; el uno fue víctima de su dandismo plástico, el otro de su prosaica imaginación; ambos son ilustradores al margen de la literatura más dudosa. El surrealismo para exteriorizarse exige una tradición sólida, una disciplina filosófica, absoluta libertad moral y, ante todo, un espíritu crítico implacable.

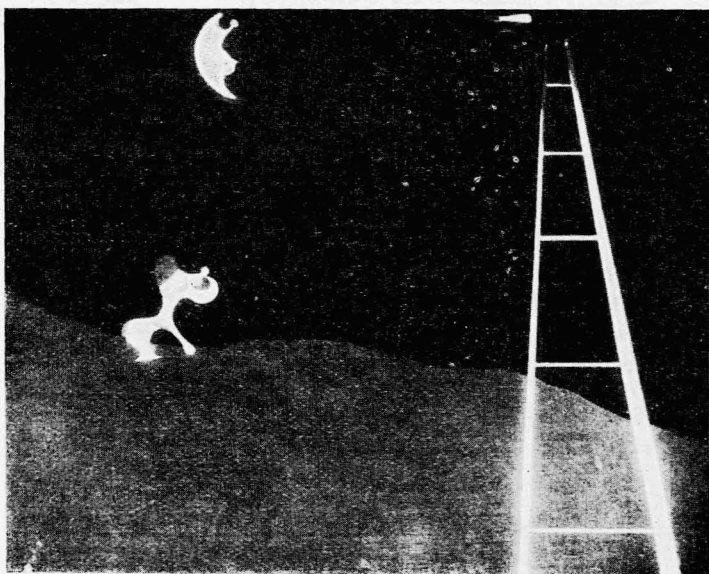
Complementan las actividades del grupo: la escultura transformada en manufactura de objetos surrealistas, previstos por el vidente Hegel, "estas imágenes apoyadas en la naturaleza, a pesar de ser impropias para representar el pensamiento, pueden ser fabricadas con sentimiento profundo, con riqueza particular de intuición o con elocuente combinación humorística; y esta tendencia puede desarrollarse hasta el punto de excitar sin tregua a la poesía". Aquí son Giacometti, Arp y Dalí, quienes encuentran las mejores invenciones, precedidos con ventaja, por un artista indefinible, de una personalidad casi mítica, intermitente, inmaterial: me refiero a Marcel Duchamp y a sus vidrieras alucinadas; también el cinematógrafo que ya tenía un precedente, en los albores del cine francés, en ciertas películas alemanas, como "Nosferatu el Vampiro", en algunas escenas de Chaplin y Mack Sennett y que presta un campo de experimentación, paralelo a los libros de estampas de Max Ernst, es abordado por Dalí y Buñuel con "El Perro Andaluz", por Antonin Artaud en "La Concha y el Clérigo", por Man Ray en "La Estrella de Mar" y "El Castillo del Dado". Según el principio surrealista, estas películas son poesía fotográfica, desarrollada en el espacio y en el tiempo. Aquí recordemos que el elemento fantasmagórico en estas películas, como en las otras manifestaciones surrealistas, no existe fuera del individuo y que tiene en éste hondas raíces materiales, que es en las profundidades del subconsciente donde tiene vida y que su origen reside en los anhelos reprimidos, en los actos fallidos, en las herencias atávicas; que sus manifestaciones son tan semejantes y válidas desde el punto de vista científico, como los "Espectros", de Ibsen.

Cuando el surrealismo, a la luz del psicoanálisis, por una parte, y a la de todas sus experiencias de orden mecánico inconsciente, en las cuales se ejercita sin cesar, por otra, haya llegado a poner de acuerdo los caudales subjetivos y objetivos que son patrimonio del arte, dará solución al malestar que separa al hombre interno de su superficie y del mundo exterior, de sus anhelos, de su infancia y de la verdadera noción de sí mismo. Malestar que resulta de la disociación de una facultad única, original, y de la cual existen trazas en el niño y en el hombre primitivo. En el curso de publicación de "La Revolución Surrealista" y del "Surrealismo al Servicio de la Revolución", Breton y su escuela

adoptan una actitud francamente anticapitalista, antiimperialista y escandalosamente subversiva; relacionando íntimamente sus sistemas de liberación psíquica con sus métodos de desmoralización y confusiónismo contra la sociedad actual, estableciendo un engranaje de combate, que conducirá a la transformación definitiva del mundo por el no conformismo. Toda esta política agresiva, Breton la plantea a través de libros, revistas, congresos, reyertas callejeras, manifestaciones, etc. Y, para terminar, transcribo el siguiente párrafo, que me parece dar idea del dinamismo atribuido por este grupo al germen poético:

“Desde nuestra posición, sostenemos que la actividad de interpretación del mundo debe estar ligada a la actividad de transformación del mundo. Que corresponde al poeta, al artista, profundizar el problema humano bajo todas sus formas. Que es precisamente la exploración ilimitada de su espíritu en ese sentido, la que tiene un valor potencial de transformación de ese mundo, que tal exploración—como producto evolucionado de la superestructura—no puede dejar de precipitar la necesidad de un cambio económico. Nos declaramos en desacuerdo contra toda concepción regresiva del arte que tienda a oponer el contenido a la forma. La aceptación por los poetas auténticos de hoy, de la llamada poesía de propaganda, puramente exterior, como se ha definido últimamente, significaría para ellos la negación de las determinantes históricas de la poesía misma. Defender la cultura es, ante todo, tomar entre manos los intereses de cuanto intelectualmente soporta un análisis materialista serio, de cuanto es factible en sí, de cuanto puede aún dar frutos. No es por medio de proclamas estereotipadas por lo que llegaremos a libertar ni al espíritu ni al cuerpo de las viejas cadenas que lo aprisionan, de las nuevas que lo amenazan. Es por la afirmación inquebrantable de nuestra fe en las potencias de emancipación material y espirituales que, alternativamente, hemos reconocido, por las que lucharemos y a las que trataremos de imponer como tales”.

“*Transformar el mundo*, ha dicho Marx: *Cambiar la vida*, ha dicho Rimbaud: esas dos voces de orden para nosotros, forman una”.



Chien aboyant à la lune.—JOAN MIRO.