

En la tradición surrealista

La gran exposición surrealista que se acaba de inaugurar en la Galerie Charpentier de París es como uno de los grandes acontecimientos de la temporada. Como corresponde a la auténtica tradición surrealista, también es objeto de una enconada polémica.

Incluso antes de su inauguración, André Breton, el fundador y teórico del surrealismo desde su origen, se lanzó, en una entrevista en *Le Monde*, a criticarla y a desmarcarse de ella. ¿Por qué? Aparentemente porque esta amplia muestra semioficial hace que el surrealismo parezca algo del pasado, una pieza de museo, y Breton argumenta que, por el contrario, se trata de algo muy vivo.

Su principal objeción se enfoca en la palabra *bilan* (balance), que ha sido pronunciada a propósito de esta exposición. “La palabra *bilan* pertenece al mundo de los negocios”, dice. “A Baudelaire le desagradaban las metáforas militares¹ y a mí me desagradan las metáforas comerciales. Un *bilan* se calcula, y yo no tengo ninguna intención de calcular el surrealismo. El surrealismo existía antes de mí y espero que me sobreviva”.

El surrealismo sin Breton se parece a una especie de *Hamlet* sin Hamlet, pero podemos consolarnos con el hecho de que

1. Se refiere a la impugnación que hace Baudelaire en el póstumo *Mon coeur mis à nu* del término “literatos de vanguardia”, derivado de la “predilección de los franceses por las metáforas militares”. [N. del T.]

su rechazo está en la gran tradición de los manifiestos y ataques del surrealismo. Desde su mismo surgimiento, este movimiento artístico, cuyas fuentes están en los sueños y en el inconsciente, ha tenido una historia marcada por las disputas, excomuniones, anatemas, manifestaciones políticas y peleas internas de todo tipo. Uno tras otro, muchos de los surrealistas originales abandonaron el movimiento o fueron excomulgados de él por Breton, de modo que, a día de hoy, solo él permanece, rodeado de un núcleo duro de jóvenes discípulos. Uno de los últimos supervivientes del grupo original, Max Ernst, fue expulsado hace algunos años porque recibió un premio de la Bienal de Venecia, lo cual fue considerado un mal ejemplo de éxito, que podría tener un efecto de corrupción sobre la juventud surrealista.

Breton tiene razón al afirmar que el surrealismo está muy vivo; lo está, precisamente, a pesar de las políticas y los juicios sumarios que él ha tratado de imponerle. Max Ernst fue siempre un surrealista y siempre lo será: si no lo es él, ¿quién lo es? Breton tiene razón, también, cuando señala que el surrealismo existía antes que él y lo sobrevivirá. De hecho, lo que ha sucedido es que el surrealismo se ha convertido en parte de nuestra vida diaria: sus efectos pueden apreciarse por todas partes: desde el trabajo de los artistas y escritores que carecen de cualquier conexión con el movimiento, hasta en el cine, la decoración de interiores e incluso el habla popular. ¿Se trata de una degradación? Quizás. Pero es difícil imponer límites al inconsciente, que tiene por costumbre hacer acto de presencia en los lugares más inesperados.

Patrick Waldberg, el crítico franco-americano que comisaría la exposición, ha sumado algunos fascinantes precursores, como los fantasiosos maestros italianos Arcimboldo y Monsù Desiderio; el manierista de Fontainebleau Antoine Caron; Fuseli, Victor Hugo, Gustave Moreau y Redon. Entre los predecesores inmediatos, De Chirico está representado por cuatro obras importantes, incluyendo *El Enigma de la Hora* (*L'enigma dell'ora*) y el famoso *Torre*, de 1912; Arp está presente con una docena de obras, incluyendo pinturas sobre bajorrelieves de madera, esculturas y collages; de Duchamp hay una copia de su famosa pintura sobre vidrio *La novia desnudada por sus pretendientes*, incluso (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*). Se incluye a artistas como Picasso o Giacometti, que fueron surrealistas alguna vez y, por supuesto, a Dalí, Magritte, Tanguy, Miró y otros pintores estrictamente surrealistas. Dentro de los “sucesores” están Marie-Laure, Marc Janson, D'Orgeix, Assia, Léonor Fini, Calder y muchos otros.

New York Herald Tribune (Edición internacional)

21 de abril de 1964

La herencia de Dada y del surrealismo

La exposición *Dada, surrealismo y su herencia*, en el Museum of Modern Art de Nueva York, pone de manifiesto lo que el poeta James Schuyler denominó “la relación de amor-odio que tenemos con el surrealismo”. Sin duda el surrealismo nos ha influido de tantas maneras que difícilmente podríamos imaginar cómo sería el mundo sin él. Por otra parte, como todas las revoluciones, sustituyó las viejas restricciones por otras nuevas, que limitaron sus propios efectos y que acabó por arrastrarlo a su decadencia como movimiento, a pesar de que su eficacia como catalizador no ha cesado.

La *liberté* total decretada en el París de la década de 1920 resultó, en verdad, bastante menos que total y, en todo caso, mucho más cercana a la libertad cotidiana que la que habían conquistado las generaciones inmediatamente anteriores al surrealismo. En literatura, esa libertad significaba la escritura automática pero, ¿fue realmente tan libre? La verdadera libertad sería usar ese método donde pudiera ser útil y corregirlo con el pensamiento consciente cuando convenga. De hecho, la mejor escritura de los surrealistas es producto de la labor conjunta de consciencia e inconsciencia, como se ha hecho en todos los tiempos. Ahora bien, si la escritura automática es el ideal prescrito para la literatura, ¿qué pasa con el arte? El manejo que hace Dalí de los pinceles infinitesimales excluye toda forma de automatismo hasta donde su arte

alcanza, y quizás sus ideas estén influidas por el deseo de presumir de su deslumbrante maestría técnica, que poco puede relacionarse con el inconsciente. Breton dijo que Miró era el más surrealista de los surrealistas, a pesar de que la maestría técnica de sus obras difícilmente pueda asociarse con los dictados del inconsciente.

El tormentoso devenir del movimiento surrealista estuvo plagado de expulsiones y excomuniones, y hasta hubo suicidios en la estela de las reglas y pronunciamientos impuestos por Breton. Por ejemplo, Breton proclamó que la libertad sexual incluye todas las formas concebibles con excepción de la homosexualidad –una idea que le hubiera resultado extravagante al Marqués de Sade, insoslayable autoridad para los surrealistas en materia sexual. Esta excepción podría parecer de escasa importancia, dado que la homosexualidad afecta a una parte relativamente pequeña de la humanidad, pero restringir algo que se pretende “total” es empujarlo hacia el extremo opuesto de lo que se proclama. Por otra parte, sucede que uno de los escritores más brillantes del surrealismo, René Crevel, era homosexual. Su suicidio, días después de una sonada discusión con Breton e Ilya Ehrenburg (quien, con su acostumbrada elegancia, definió al movimiento surrealista como “pederasta”), en la época del Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura realizado en París, del que los surrealistas fueron excluidos, fue un golpe para el surrealismo y para la literatura. Aunque Maurice Nadeau, en su *Historia del surrealismo (Histoire du surréalisme)*, evita relacionar el suicidio de Crevel con ese incidente y lo califica como un “intento de afirmación” (de lo irracional, aparentemente), parece obvio que Crevel debe

de haberse sentido como un exiliado de la tierra prometida que él mismo había ayudado a descubrir. ¿Y qué debemos pensar de un movimiento literario de vanguardia al que le pareció necesario abominar de Antonin Artaud?

La aventura comunista es, en sí misma, uno de los más imprevisibles *non sequiturs* del surrealismo. La idea de libertad total puede convivir, en cierto modo, con la concepción estalinista, pero si uno la acepta desde este punto de vista debe perdonar la conducta inconsecuente de mariscales y conserjes como parte del demiurgo surrealista. Los comunistas lo entendieron bien y se lavaron las manos del problemático asunto. Así lo hizo Louis Aragon, quien, frente a la opción entre surrealismo y comunismo, optó por este último, cometiendo un suicidio literario tan devastador para el movimiento como lo había sido el suicidio real de Crevel. Leer una de las novelas comunistas de Aragon habiendo leído sus primeros libros, como *Aniceto* o *El campesino en París* (*Anicet* o *Le Paysan de Paris*), resulta en verdad una experiencia deprimente.

Todo esto explica por qué el surrealismo, en la estrecha interpretación de sus teólogos, resulta tan insatisfactorio; y a la vez por qué, desde el punto de vista más amplio en que todos lo percibimos, constituye, en efecto, una fuerza renovadora. En una ocasión entrevisté al poeta Henri Michaux¹, quien me dijo que, aunque no se consideraba a sí mismo como parte del movimiento, el surrealismo había sido la influencia principal de su obra, porque lo había habilitado (*la grande permission* fueron sus palabras) a hacer lo que le pareciera. En ese sentido estamos en deuda

1. Véase la página 235 en este mismo volumen.

con el surrealismo; el arte más significativo de nuestro tiempo no hubiera podido producirse sin él.

La exposición del Museum of Modern Art elige abordar el asunto desde una posición pedagógica y basada en la historia del arte, cosa correcta para el desarrollo de las décadas de 1920 y 1930, pero que, en la parte final, la de la “herencia”, solo nos da un atisbo de lo que esta ha sido, y que es con creces la mayor contribución del surrealismo. Se exhiben trabajos de juventud de pintores como Pollock, Motherwell, Newman y Rothko, en los que son visibles las influencias de Ernst, Masson y Miró; pero se frena en seco ante la obra posterior y más importante de estos artistas, que es menos obviamente surrealista, aunque lo es en un sentido profundo. Del mismo modo, los más jóvenes de la exposición copian y homenajean de una u otra manera los modos surrealistas del pasado. El surrealismo es, sin embargo, el vínculo que conecta cada una de las manifestaciones de los estilos actuales, por incompatibles que parezcan entre sí, como el expresionismo abstracto, el minimalismo y la pintura *color field*. El mundo del arte está tan dividido en facciones que la base irracional y onírica común a esas manifestaciones, aunque obvia, apenas se percibe. Por eso es doblemente interesante y pertinente, en este momento del arte, aprovechar la ocasión para ilustrar este aspecto.

De todos modos, así como una verdadera carrera universitaria es una colección de libros, una exposición de arte es una selección de obras, y la muestra ofrece la ocasión de ver una buena cantidad de piezas notables de este siglo, algunas de las cuales apenas han sido mostradas al público. Uno de los puntos fuertes es la sala Duchamp,

centrada en torno de una réplica del gran panel de vidrio *La novia desnudada por sus pretendientes*, incluso, perteneciente a la Philadelphia Museum's Arensberg Collection; también contiene los magníficos ensamblajes llamados *Tu m' (Tu m'em...)*, pertenecientes a la Galería de Arte de la Universidad de Yale. Hay consenso en admirar a Duchamp menos por lo que hizo alguna vez que por lo que rehusó hacer desde entonces. Aunque pocos se atreven a cuestionar cualquier producto de la mente que concibió ese puñado de obras maestras, uno no puede escapar a la conclusión, al verlas de nuevo, de que la decisión de Duchamp de cambiar el arte por el ajedrez no fue una idea brillante.

Picabia, Arp y Schwitters son los artistas dadaístas más notables después de Duchamp e, igual que sucede con este, sus obras constituyen altas formas artísticas, al punto de que es difícil suponer de qué otro modo podrían haberse concretado. Fue una curiosa situación: los dadaístas tenían una auténtica inclinación por provocar y destruir; el público que los silbaba y abucheaba no eran burgueses sino gente culta, ansiosa de nuevas sensaciones. Aun así, ni artistas ni público pueden ignorar lo que hoy parece la belleza atemporal y el orden soberbio de los collages de Schwitters, compuestos a partir de desechos; los austeros y divertidos dibujos mecánicos de Picabia; o los relieves de madera de Arp, cuya delicada pureza sugiere algún arte arcaico desconocido. Al lado de ellos, los dadaístas berlineses, que se tomaron su postura antisocial más seriamente, parecen simples panfletarios.

Aunque De Chirico, estrictamente hablando, no es un surrealista, en cierto modo es el único gran pintor del

surrealismo, y el genio de su primera etapa siguió siendo reconocido por Breton y compañía hasta mucho después de que hubieran roto con él, desilusionados por la evolución de su trabajo. (Por otra parte, su novela *Hebdomeros*, escrita en 1929, es decir después de la impugnación de su pintura, es una obra maestra de la literatura surrealista). Con Dalí y Magritte se cobra conciencia de la técnica que subyace a sus temas; en De Chirico, en cambio, la forma y la materia componen un todo inextricable. Sus paisajes oníricos y bodegones se componen de una sustancia mágica e irreductible. La técnica de Magritte es invisible; ofrece el enigmático tema despojado de toda connotación “artística”, y no es sorprendente que constituya hoy un descubrimiento para las nuevas generaciones de artistas que creen que el arte debe ser puro concepto. Esta es una idea interesante, pero la obra de De Chirico existe en una esfera que está más allá de las ideas interesantes. Es una suerte para el museo poder mostrar, además de sus espectaculares obras del periodo metafísico, trabajos tan notables como *Canción de amor*, *El ángel judío* y *El tramo de las escaleras negras* (*Canzone d'amore*, *L'angelo ebreo* y *L'arco delle scale nere*).

Miró, el otro gran pintor surrealista, tiene puntos en común con De Chirico; aunque de manera muy diferente, ambos resolvieron la cuestión de tratar en términos plásticos los materiales del inconsciente, algo que en manos menos dotadas se hubiera convertido en “literatura” – conmovedora con frecuencia, es verdad, pero siempre un tanto decepcionante en el arte, dado que parece lanzada a la deriva en un medio extraño. Miró conserva su genio pictórico incluso cuando, esporádicamente, abandona la

pintura por el collage o el ensamblaje. Los collages de la serie *Bailarina española* y el *Objeto poético*, este último hecho con un loro disecado, un sombrero, un mapa y un poste, tienen una verdad para el ojo que Ernst, por ejemplo, nunca parece haber alcanzado. Un cuadro particularmente bello, de entre los muchos de Miró que pueden verse en la exposición, es *El nacimiento del mundo*. Es un cuadro de dimensiones heroicas, casi como los de la Escuela de Nueva York, que mide 2 x 2,5 m; hecho con goteo de pigmento de color ahumado y puntuado por pictografías, parecerá profético a los aficionados a la historia del arte, aunque no necesita tales justificaciones extravisuales.

Excepto por algunos fenómenos aislados, como las obras tempranas de Giacometti, el surrealismo de la década de 1930, bien documentado en esta muestra, está hecho de fruslerías y *trouvailles*. Algunas de las obras expuestas son sin duda agradables, perversamente decorativas; pero ¿es eso en verdad *La Révolution Surréaliste*? No: esa revolución no volvería a entrar en erupción completa hasta después de la guerra, y ya con sede en Nueva York.

The New Republic, 1 de junio de 1968