

DE BAUDELAIRE A LORCA

Acercamiento a la modernidad literaria

VON BAUDELAIRE ZU LORCA

Signaturen der literarischen Moderne

DE BAUDELAIRE A LORCA

Approches de la modernité littéraire

FROM BAUDELAIRE TO LORCA

Approaches to Literary Modernism

DA BAUDELAIRE A LORCA

Ricerche sulla modernità letteraria

Kassel. Edition Reichenberger 1996

With the collaboration / Avec la collaboration de/ Con la colaboración de:
Gerda Achinger (Universität Marburg) - Peter-André Alt (Freie Universität Berlin) - Antonio Altarriba (Universidad del País Vasco) - Herbert Anton (Universität Düsseldorf) - Wolfgang Babilas (Universität Münster) - Colette Becker (Université de Paris X- Nanterre) - Mathilde Bensoussan (Université de Rennes-2) - Ángel Berenguer (Universidad de Alcalá de Henares) - Jürgen Beyer (Universität Konstanz) - José Blanco (Lisboa) - Lisa Block de Béhar (Academia Nacional de Letras, Montevideo) - Andrew Breeze (Universidad de Navarra) - Michel Bressolette (Université de Toulouse le Mirail) - Pierre Brunel (Université de Paris IV-Paris-Sorbonne) - Florian Buch (Universität Bielefeld) - Rosa Cabo Martínez (Universidad de Oviedo) - Denis M. Canellas de Castro Duarte (Universidad Complutense de Madrid) - Rocío G. Davis (Universidad de Navarra) - Gisela Dischner (Universität Hannover) - Camille Dumoulié (Université de Strasbourg II) - Steve Ellis (University of Birmingham) - Rosa Fernández Urtasun (Universidad de Navarra) - Gérard Gasarian (Tufts University) - Eberhard Geisler (Berlin) - Manuel Gil Revira (Universidad de Salamanca) - Yves Gohin (Université de Paris-VII) - Erika Greber (Universität Konstanz) - Karl Josef Holtgen (Universität Erlangen-Nürnberg) - Estelle Irizarry (Georgetown University, Washington, DC) - Antonio Jiménez Millán (Universidad de Málaga) - Jan Knopf (Universität Karlsruhe-Arbeits-stelle Bertolt Brecht) - Luis Alberto Lázaro (Universidad de Alcalá de Henares) - Claudine Lécrivain (Universidad de Cádiz) - Robert Lima (Pennsylvania State University) - Sara López-Abadía Arroita (Universidad de La Coruña) - Fidel López Criado (Universidad de La Coruña) - Mirella Marotta (Universidad Complutense de Madrid) - Ángel Martínez Blasco (Madrid) - Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona) - María Clementa Millán (U.N.E.D., Madrid) - Isabelle Naginski (Tufts University) - Beatriz Penas Ibáñez (University of Zaragoza) - Michel Philippon (Université Michel de Montaigne-Bordeaux III) - Hanspeter Plocher (Universität Augsburg) - Manuel José Ramos Ortega (Universidad de Cádiz) - Antón Risco (Université Laval. Québec. Canada) - Pierre-Edmond Robert (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III) - Luciano Rodríguez (Universidade da Coruña) - Mercedes Rodríguez Fierro (Universidad Complutense de Madrid) - Peter Rollberg (The George Washington University) - Ernst Rudin (Universität Freiburg-Schweiz) - Sergio Sacchi (Université de Trieste) - Rosario Scrimieri (Universidad Complutense de Madrid) - Christiane Sérís (Université d' Angers) - Jean-Luc Steinmetz (Université de Nantes) - Rainer Stillers (Universität Konstanz) - Francisco Torres Monreal (Universidad de Murcia) - Paolo Tortonese (Université de Savoie) - Eva Valcárcel (Universidad de La Coruña) - Benito Varela Jácome (Universidad de Santiago de Compostela) - Silke Waber (Humboldt-Universität zu Berlin)

Edited by / Edité de / Editado por José Manuel Losada Goya (Universidad Complutense de Madrid) - Kurt Reichenberger (Universität Würzburg) - Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Universidad de La Coruña)

SUMARIO

Vol. I

Florian Buch: Europa 1848 - 1936. Die Moderne und die erste ihrer Katastrophen	1
Pierre-Edmond Robert: 1857-1936: Des <i>Fleurs du mal</i> de Baudelaire a la <i>Correspondance Générale</i> de Marce! Proust. Antécédents et postérité d'À la recherche du temps perdu	35
Kurt Reichenberger: Im Fadenkreuz der Seme: Baudelaires »Schöne Unbekannte«	49
José Manuel Losada Goya: La antítesis poética del <i>sepulcro</i> en Víctor Hugo	59
Paolo Tortonese: L'échec de Gautier (Hommage à Georges Poulet)	73
Yves Gohin: L'étrange Existence de Jean Valjean	85
Isabelle Naginski: Piocheurs sublimes: Sand et Flaubert épistoliers	99
Gérard Gasarian: <i>Ut musica poesis</i> : litote et sourdine dans <i>Fêtes galantes</i>	119
Christiane Séris: Baudelaire et l'Amérique Latine	137
Colette Becker: Zola	149
Ángel Berenguer: Galdós y el teatro	165
Jean-Luc Steinmetz: Le moment Mallarméen	191
Sergio Sacchi: Rimbaud et l'hermétique Bonheur de <i>Delires II</i>	203
Antón Risco: Notas para un estudio referencial de los relatos fantásticos de Maupassant	219
Lisa Block de Béhar: L: una letra y dos alas. El ángel de Jules Laforgue	237
Denis M. Canellas de Castro Duarte: Cesario Verde (El universo urbano)	253
Antonio Jiménez Millán: Rubén Daría y el parnassianismo	263
Sara López-Abadía Arroita: <i>Le Passant</i> , de F. Coppée: hacía un teatro simbolista	277
Rosario Scrimieri: Visión simbólica y visión dialéctica en la obra de Gabriele D'Annunzio	303

VOL. II

Antonio Mendoza: Manuel Machado: los efectos de la intertextualidad creativa. <i>A propósito de Apolo Teatro Pictórico</i> (1910)	323
Mathilde Bensoussan: Santiago Rusiñol, adalid del modernismo catalán	351
Herbert Anton: Rainer Maria Rilke	357
José Manuel Losada Goya: Le Symbolisme en Espagne: Questions d'identité et d'influence étrangère. Le cas de Juan Ramón Jiménez	363
Michel Philippon: Paul Valéry: La descente au tombeau et la remontée au jour	391
José Manuel Losada Goya: Paradojas de la Analogía en <i>Ulysses</i> de Joyce	407
Andrew Breeze: Celtic legend in Yeats	419
Mirella Marotta: Luigi Pirandello	433
Michel Bressolette: Les poètes de la Célébration	443
Angel Martínez Blasco: Dos temas en las <i>Poesías</i> de Unamuno	455
Luis Alberto Lázaro: El concepto de Modernismo en la literatura inglesa	471
Jürgen Beyer: Gabriela Mistral	483
Rosa Cabo Martínez: Maeterlinck y Linares Rivas: simbolismo y mito femenino	491
Peter-André Alt: Franz Kafka	501
Erika Greber: Wladimir Majakowski	511
Silke Waber: Marina Iwanowna Zwetajewa	519
Gerda Achinger: Ana Achmatowa	527
Ángel Martínez Blasco: Algunas reiteraciones en la poesía de Antonio Machado	535
Robert Lima / Alfredo Rodríguez López-Vázquez: Del entremés de Cervantes al esperpento de Valle-Inclán	547
Rainer Stillers: André Gide	559
Gisela Dischner: Gottfried Benn	567
José Blanco: Álvaro de Campos Insone	573
Francisco Torres Monreal: <i>Le Cimetière Marin</i> o la mística truncada	587
Rocío G. Davis: Two Experiments in Symbolic Expressionism: Eugene O'Neill's <i>The Emperor Jones</i> and <i>The Hairy Ape</i>	601

Manuel Gil Rovira: Antonio Gramsci	613
Steve Ellis: T. S. Eliot, England, Europe: The Early Phase	625

VOL. III

Beatriz Penas Ibáñez: Between Melancholia and Jubilant Novatio: Ernest Hemingway's Modernist Ambivalences	637
Wolfgang Babilas: Luis Aragon	659
Antonio Altarriba: La pintura surrealista	667
Peter Rollberg: Ossip Mandelstam	681
Luciano Rodríguez: Fernando Pessoa ou a escritura como ficción real	689
Karl-Josef Höltgen: Else Lasker-Schüler	699
Benito Varela Jácome: La estrategia novelística de César Vallejo	707
Mercedes Rodríguez Fierro: L'inettitudine del personaggio sveviano, come documento inventivo e psicologico, nella narrativa del primo Novecento in Italia	727
Camille Dumoulié: Antonine Artaud	737
Claudine Lécrivain: Une approche espagnole du Surréalisme: Bilan des traductions	745
Estelle Irizarry: El cuento de magia y la magia del cuento en Rafael Dieste	755
Hannspeter Plocher: Jean Cocteau	767
Fidel López Criado: El «Drama entre paréntesis» de Ramón Gómez de la Serna	773
José Manuel Losada Gaya/ Rosa Fernández Urtasun: El Surrealismo de Vicente Aleixandre: Ser de esperanza y lluvia	785
Jan Knopf: Bertolt Brecht	799
María Clementa Millán: Aportaciones al teatro europeo de Vanguardia: <i>El Público</i> , de Federico García Lorca	811
Alfredo Rodríguez López-Vázquez: Vicente Huidobro y Tristan Tzara: La elaboración del lenguaje poético en la Vanguardia	819
Pierre Brunei: Ardité et fecondité de l'espoir d'André Malraux	829
Manuel José Ramos Ortega: Un capítulo de la prosa poética contemporánea: el libro <i>Ocnos</i> de Luis Cernuda	847

Eva Valcárcel: La representación de la fábula surreal. <i>Nadie encendía las lámparas</i> . Aproximación a la experiencia narrativa de Felisberto Hernández	867
Eberhard Geisler: Jorge Luis Borges	881
Ernst Rudin: Lorcas Romancero gitano, Becks Zigeunerromanzen und die Übersetzungskritik	891
Index nominum	911
Index operum	935

Antonio Altarriba

LA PINTURA SURREALISTA

¿Existe una pintura surrealista? Hoy en día, cuando se cumplen 70 años del primer manifiesto, la evidencia de los hechos y la acumulación de los lienzos parecen hacer inútil la pregunta. La obra completa de pintores como Max Ernst, Chirico, Tanguy, Picabia, Dalí, Masson, Magritte, Matta o Delvaux suele colocarse bajo la etiqueta del surrealismo y la trayectoria de otros autores como Klee, Picasso, Braque, Derain, Miró, Duchamp, Giacometti, Bellmer o Brauner interfiere, se nutre o, al menos, tropieza con los planteamientos y avatares de este movimiento. Por lo tanto el surrealismo en la pintura no sólo parece existir sino que, de una manera o de otra, su huella se encuentra en las figuras más señeras de este siglo. Incluso, si tenemos en cuenta su detectable influencia en otros creadores y en otros medios, podría afirmarse que su presencia es porcentualmente mayor en el mundo de la plástica que en el literario. Sin embargo es precisamente esta abundancia de nombres y referencias la que hace más difícil hablar de una manera genérica de la pintura surrealista. La diversidad de interpretaciones y de ejecuciones, las distintas prácticas y personalidades vinculadas al movimiento contribuyen a crear un panorama diverso, en cierta medida confuso, en el que los conceptos se difuminan. Quizá a estas alturas no se pueda negar que la pintura surrealista existe pero ¿en qué consiste? ¿dónde empieza y dónde termina?

Estas dudas sobre la naturaleza y esencia de la pintura surrealista se expresaron ya en los momentos fundacionales y definidores del movimiento. En el nº 1 de *La Révolution surréaliste* -es decir en 1924, el mismo año en el que se publica el primer manifiesto- Max Morise en su texto "Les yeux enchantés" llega a poner en duda la posibilidad de una pintura surrealista. Plantea la incompatibilidad entre esa deriva del pensamiento, esa necesaria abolición de la

consciencia que exige toda actividad surrealista y el carácter estético de la pintura. La fluidez de la escritura automática por la que pueden correr las ideas en toda su espontaneidad no tiene equivalente en el mundo de la plástica. El lienzo, con-forme se llena, va imponiendo una serie de reglas compositivas, unos criterios de organización que hacen imposible olvidar lo ya hecho. La continuidad de la escritura permite entregarse al presente mientras que el espacio del lienzo genera unos problemas de contigüidad, cromática o formal, en los que el pasado (lo ya pintado) hipoteca el futuro. De acuerdo con ello la pintura resultaría una disciplina escasamente idónea para suprimir todo tipo de estrategias conscientes. Es más, implantaría un territorio regido por la armonía y el equilibrio, la geometría y la entonación. Toda creación plástica conllevaría de hecho una lógica del espacio, una lógica de ese espacio que es el cuadro.

Pierre Naville en el n 3 ° de la misma revista se muestra aún más categórico y afirma “plus personne n’ignore qu’il n’y a pas de peinture surréaliste”. No sólo participa de las mismas reticencias que Morise sino que se niega a reconocer que un conjunto de trazos producidos por el azar de los gestos o la transcripción de imágenes de un sueño deban considerarse como pintura surrealista.

Por muy sorprendentes que hoy resulten, estas objeciones obedecen a una cierta ambigüedad del movimiento a este respecto sobre todo en sus inicios. Es cierto que prácticamente todos los componentes del grupo se manifiestan fascinados por la pintura y son muy numerosos los que en un momento u otro escribirán sobre ella. Es cierto igualmente que la mayor parte de las fuerzas motrices reivindicadas por los surrealistas se encuentran firmemente arraigadas en la imagen. El sueño, la alucinación, la hipnosis o la propia imaginación funcionan sobre un componente eminentemente visual. Sin embargo el mundo de referencias del que se nutren los surrealistas es mayoritariamente literario. Dieron importancia desde un principio a la ilustración tanto en sus revistas como en sus libros pero, curiosamente, en la lista de los que “ont fait acte de surréalisme absolu” no figura ningún plástico. Tampoco demuestran un especial interés por la pintura a la hora de establecer antecedentes y nombrar predecesores del surrealismo. En el primer manifiesto los nombres de algunos pintores sólo aparecen en nota a pie de página.

No se puede negar de todas formas que la imagen está profundamente presente en el primer manifiesto. No olvidemos que el procedimiento básico del surrealismo, el encuentro fortuito de dos términos inconvenientes -o, mejor dicho, no convenientes- hace surgir una luz particular, la luz de la imagen. Imagen concebida en una acepción no exclusivamente plástica pero imagen al fin y al cabo. En la base de los planteamientos surrealistas existe una detectable voluntad de superar el ámbito de lo literario. Ya en los tiempos de Dada, Breton marcaba sus distancias en este terreno afirmando que tan sólo se les tomaba por poetas porque combatían la peor de las convenciones: el lenguaje. Posteriormente reconocerá que no existe ninguna diferencia de ambición entre un poema de Éluard o Peret o un cuadro de Ernst, Miró o Tanguy. Cuando a partir del número 4 de *La Révolution surréaliste* (1928), Breton inicia sus reflexiones sobre el surrealismo y la pintura, parece que todas las dudas sobre la cuestión quedan disipadas.

El surrealismo acaba constituyéndose no como un movimiento posible únicamente dentro de o contra el lenguaje sino como un espacio bisagra, una zona de dispersión destinada a combatir convergencias útiles o interesadas. Pone en pie estrategias para impedir que la imaginación se haga pragmática, el discurso obedezca a la lógica, la máquina se convierta en utensilio de producción industrial o la imagen se quede en mera representación de la apariencia de las cosas. El surrealismo se configura como un aparato rebelde, más que vigilante, contra las comodidades e inercias que tienden a imponer un sentido. Se encarga de proporcionar los medios que dan acceso a esa suprarrealidad enterrada en los objetos o dormida en nuestros comportamientos. Siguiendo sus propuestas tendrá Jugar por fin la revelación y se descubrirá el filón oculto bajo la montaña de la razón. Así pues, se trata no tanto de un procedimiento o de una técnica adscrita a un medio de expresión determinado sino más bien de una actitud. Una actitud que podrá materializarse a través de muchos canales. Que se encontrará en la literatura pero también en la pintura o en cualquier otra manifestación creativa, fotografía, cine, escultura, fabricación de objetos...

Sin embargo y una vez aclarado este principio básico, las dudas siguen flotando. Establecido el principio fundador y los rutilantes objetivos perseguidos, queda todavía un importante porcentaje de indefinición que se manifestará a la hora de llevar los propósitos a

la práctica. A pesar del papismo ejercido por Breton -o, precisamente, motivado por él- las diversas líneas de actuación no aparecen muy claras o, cuando menos, están sujetas a debate y descalificaciones. Como es bien sabido, en los diversos ámbitos creativos se producirán excomuniones y también nuevos bautizos. Y en lo que a la pintura se refiere estos cuestionamientos resultan especialmente abundantes y significativos. Chirico, uno de los más admirados en la primera hora del movimiento, sufrirá posteriormente todo tipo de denuestos. Aunque de manera menos evidente, Klee, reivindicado al principio, quedará igualmente marginado. La aceptación de Magritte será siempre muy relativa. De todos son conocidas las discrepancias que terminaron separando a Dalí del núcleo surrealista ... Y la lista podría prolongarse. En definitiva la ambigüedad del dogma fundacional choca con -o motiva- la rigidez del aparato eclesiástico montado en torno. Y de todo ello se desprende una serie de interrogantes ¿ Dónde se encuentra la pureza de la pintura surrealista? ¿Existe en este terreno una práctica única, adscribible de manera irreprochable a los planteamientos teóricos del grupo? ¿Cuál es o cómo se hace la auténtica pintura surrealista?

Naturalmente resulta descabellado dar hoy una respuesta a todas estas incertidumbres que flotan sobre las características de la pintura surrealista. Resolver unas cuestiones que los propios debates internos del grupo no consiguieron zanjar de forma definitiva en su momento parece una tarea tan pretenciosa como inútil. Las discusiones sobre el tema, aunque quizá no aclaradas conceptualmente, sí parecen históricamente superadas. En la actualidad se admite como pintura surrealista toda aquella producción que de manera ortodoxa o heterodoxa -según los oscilantes cánones marcados por Breton y su grupo- mantuvo una vinculación con el movimiento. Bajo esta etiqueta se identifican resultados plásticos diversos y técnicas dispares. Incluso se comprueba en qué medida su diluido espectro ideológico se mantiene todavía vigente e influye en creaciones recientes o nutre formas expresivas de rabiosa actualidad como la publicidad, ciertas producciones de video-arte, la infografía o la realidad virtual.

Ante los hechos consumados de una abundante y diversificada producción, sólo cabe enfrentarse a la pintura surrealista dejando de

lado las posiciones calificadoras o descalificadoras y adoptando las meramente clasificadoras. Es cierto que existen maneras muy distintas de asumir y de desarrollar plásticamente los principios básicos del surrealismo. En último término podría incluso decirse que tantas como creadores. Algunos planteamientos y evoluciones personales resultan sin embargo especialmente representativas de esta diversidad.

Max Ernst fue, sin duda, la figura que, desde un principio, llevó una trayectoria más claramente vinculada a un desarrollo surrealista de la pintura. Convencido al mismo tiempo que Breton de que la luz de la imagen debe provenir del encuentro fortuito en un mismo plano de dos realidades alejadas, se esforzó en poner a punto toda una serie de técnicas susceptibles de proporcionar el añorado destello. Propuso en el campo de la creación plástica mecanismos de desinhibición comparables a los que se estaban experimentando desde la escritura. Al decir de algunos, si Breton se encargó de dar voz al surrealismo, Ernst se preocupó de abrirle los ojos.

Ya en 1920 les llegaron a Breton y a sus compañeros noticias de la exposición organizada en Colonia por la Sociedad de las Artes en la que Ernst participaba con unos "collages". El "collage" es inmediatamente celebrado por los surrealistas como una técnica que permite escapar del principio de realidad y emancipa al objeto de la dependencia de sus partes constitutivas proporcionándole una nueva y reveladora organización. Las inevitables referencias literarias llevan a Breton a establecer una comparación con los objetivos perseguidos por Rimbaud o Lautréamont. Desde ese momento y siguiendo un camino vinculado y simultáneo al de escritores y poetas, Ernst explorará otros automatismos liberadores. Al "collage" añadirá el "frottage" o el "grattage". Restregando arañando conseguirá reflotar sobre el lienzo la magia oculta de las cosas. A lo largo de su existencia Ernst no dejará de experimentar a la búsqueda de procedimientos capaces de acceder a esa deseada dimensión donde habita la suprarrealidad. Todavía en 1942 sorprenderá a los norteamericanos utilizando para pintar una lata agujereada y llena de pintura que balancea sobre el lienzo.

Cortar y pegar, frotar, raspar, verter... otras tantas acciones que pretenden canalizar la creatividad. Se trata en definitiva de introducir en la pintura el movimiento, sustituir los razonamientos y las convenciones representativas por una fuerza, un impulso instintivo.

Rasgando, superponiendo, arañando, practicando todo tipo de gestos convulsos en los que la premeditación se pierde, Ernst otorga una nueva importancia al cuerpo. En cierta medida expulsa las leyes plásticas y pone en su lugar leyes físicas. Cambia la armonía por el magnetismo. Insta un nuevo orden en el que la voluntad del artista cuenta menos que el azar y la propia fuerza de las cosas. La actividad creadora deja de ser un esfuerzo controlado que va desde un proyecto consciente a un resultado más o menos satisfactorio y se convierte en una sucesión de búsquedas excitantes y de encuentros fortuitos.

No cabe duda de que Max Ernst no cree en el autor ni en la obra -al menos no en el autor como ser privilegiado ni en la obra como objeto fetiche- sino en las vías de exploración, en la aventura incierta y tensa, en la búsqueda y en el placer de algún esporádico encuentro. No cuenta tanto el origen y el fin como el medio. La creación no es ni una capacidad individual ni un producto acabado sino un proceso que necesita ponerse continuamente en funcionamiento. No es logro sino descubrimiento.

No será por lo tanto de extrañar que Ernst se preocupe especialmente de encontrar técnicas, procedimientos, sistemas de trabajo. No le interesa mejorar los resultados sino perfeccionar o, simplemente, cambiar las maneras de llegar. En el fondo de este comportamiento se encuentra una profunda desconfianza en un concepto mercantilista del arte. El producto artístico no está para deslumbrar con su perfección ni para alcanzar una elevada cotización sino para modificar las conciencias. Se trata en definitiva de las consecuencias de un punto de vista revolucionario para el que lo importante no es sufrir un hechizo momentáneo, convencional y mediatizado -el que proporciona la contemplación de "la obra maestra" - sino participar de forma activa en un proceso de transformación interna -el que propicia la actividad creadora.

"Collages", "frottages", "grattages" tienen como función esencial enajenar al artista, para que afloren en todo su esplendor las cualidades invisibles e imprevisibles de la materia. Constituyen por lo tanto una serie de técnicas que nos desconectan de nuestras distorsionadoras necesidades interpretativas para ponernos en sintonía con la auténtica dimensión de las cosas. En último término de los planteamientos de Ernst se deduce que el arte no está en el artista sino en el mundo.

La creación consiste simplemente en ponerlo de manifiesto y en ese proceso el hombre no sólo descubre la suprarrealidad sino que también se descubre a sí mismo.

Esta línea de actuación, que Max Ernst representa de manera ejemplar, tiene otros muchos exponentes dentro de la plástica surrealista. Se crean equipos encargados de realizar "cadáveres exquisitos" dibujados. Grupos formados por Miró, Tanguy, Man Ray, Morise, Duhamel entre otros o, posteriormente, por Brauner, Thirion, Hérold, se encargarán de dar una versión plástica de este procedimiento de creación colectiva. Igualmente el interés por los dibujos de locos o los realizados en estado de hipnosis prueban la vocación del grupo por investigar aquellas fórmulas de abolición de la racionalidad en el terreno de la pintura.

André Masson no sólo lleva a cabo toda una serie de dibujos automáticos sino que a partir de 1927 empieza a realizar sus famosos cuadros de arena. Impregna los lienzos con una capa de cola y los recubre luego con arena consiguiendo de esta manera plasmar la infinidad de matices que, desde el mate más opaco hasta el brillo más intenso, se encuentran en una playa o un desierto. Man Ray no sólo ilustra frecuentemente con sus dibujos automáticos algunas destacadas publicaciones surrealistas sino que inventa por casualidad los Rayógrafos, imágenes surgidas de un procedimiento de revelado fotográfico a partir de la luz y del contacto directo de los objetos con el papel. Wolfgang Paalen practica los "fumages", técnica por la que las formas aparecen en el lienzo o en el papel a partir de la aplicación de humo. En 1936 Osear Domínguez introduce dentro de las prácticas pictóricas surrealistas lo que él denomina "calcomanías", procedimiento consistente en impregnar una hoja blanca de gouache negro diluido y en aplicar sobre ella otra hoja sobre la que se ejerce una presión. La hoja aplicada aparece recubierta de formas sugerentes en las que juega toda la gama de grises.

La importancia que para los surrealistas adquiere la utilización o la manipulación de los objetos merece ser igualmente mencionada en este apartado. Al fin y al cabo se trata de una manera de poner de manifiesto esa potencialidad subyugante de las cosas que su utilización funcional se encargaba de ocultar. Los "ready-made" de Duchamp suponen un paso importante en esta línea y al mismo tiempo sitúan la actividad creadora no tanto en la elaboración como en la selección. La

descontextualización del objeto elegido le proporciona una dimensión distinta y reclama una mirada renovada.

Toda esta abundante e inquieta línea de exploración de mecanismos, técnicas y procedimientos susceptibles de encauzar la búsqueda creativa pretende demostrar que lo importante no es la obra de arte sino la experiencia artística -o si se prefiere en términos más conocidos, lo importante no es el poema sino la poesía. Max Ernst, según Crevel "mago de los imperceptibles sortilegios" y figura emblemática de esta tendencia, creyó acabar desde estos criterios con una manera de concebir el arte. Equivocado o no, resumirá perfectamente su punto de vista en la pregunta que formula en el prólogo a la exposición del surrealismo celebrada en la galería Pierre Calle en 1933: "¿Se acuerdan ustedes todavía de los tiempos en los que se consideraba a la pintura como un fin en sí misma?"

Obviamente no se trata de resumir la riqueza plástica del surrealismo en dos actitudes más o menos contrapuestas. Pero no cabe duda de que, frente a unos planteamientos como los anteriormente descritos, existen otros muy distintos. Basta revisar la producción de algunos pintores, también identificados claramente como surrealistas, para comprobar hasta qué punto no se produce en ellos esa renuncia a sus capacidades de autor. La importancia que en estos casos se otorga al acabado de la obra, la detectable planificación consciente de los distintos elementos que figuran en el lienzo ponen en evidencia que el cuadro no ha surgido ni se ha basado en técnicas de enajenación del autor o de su capacidad artística.

La pintura de Salvador Dalí constituye sin duda un claro exponente de esta manera de hacer. Sus cuadros representan espacios habitados por formas imposibles y también brilla en ellos la chispa de las yuxtaposiciones sorprendentes. Sin embargo apunta en su obra una nunca desechada capacitación técnica, un premeditado planteamiento compositivo y cromático al que este aventajado alumno de la escuela de artes nunca supo ni tampoco quiso renunciar. Es cierto que detrás de su producción hay también un sistema de acceso a la irracionalidad. La "paranoia-crítica" que Dalí practica es definida por él mismo como "método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación críticointerpretativa de los fenómenos

delirantes". Como se comprobará, son convocados en esta definición términos como "espontáneo", "irracional", "delirante" que reenvían a esta voluntad anuladora de los mecanismos conscientes propugnada por el surrealismo. Sin embargo, tanto el método como los resultados, demuestran la existencia de una aplicación sistemática. No hay aquí un abandono completo a los mecanismos del método puesto en funcionamiento. El creador no desaparece tras el proceso -ni siquiera lo pretende-sino que, como el propio pintor afirma, su pensamiento permanece activo en un intento de sistematizar la confusión. No hace falta acudir a esa tan reprochada actitud mercantilista de Dalí para comprobar la importancia que adquiere la obra. La meticulosa disgregación de los objetos, la distorsión de los cuerpos, la elaborada incandescencia de las formas que revelan sus lienzos, demuestran ese claro interés por el producto acabado.

Pero sin duda el pintor que representa con mayor claridad un desarrollo consciente y controlado de los planteamientos surrealistas es René Magritte. El propio Breton define el trabajo del pintor belga como una práctica deliberada, alejada de todo tipo de automatismos. Aunque en un principio deliberación y surrealismo puedan parecer términos contradictorios, no cabe duda de que conviven en la obra de Magritte. Ese figurativismo casi hiperrealista con el que se aplica a la representación de los objetos dice ya mucho de una sabiduría técnica que no acepta la obnubilación. El propio Magritte afirma que el artista debe ser maestro en su oficio, dueño y no esclavo. Un cuadro es un objeto construido y debe estar bien construido. Exactitud, lógica, economía, probidad son las virtudes propias de todo aquél que no se conforma con los acercamientos aproximados, que frente a la creación no propugna el abandono sino el rigor y la exigencia.

En Magritte la suprarrealidad del mundo no surgirá de la anulación sino del exceso. El objeto, reproducido con total exactitud pero aislado o inmerso en otro ambiente o modificado en algunas de sus propiedades (tamaño, ingravidez, variación de su materia constitutiva...), conseguirá escapar de su banalidad habitual y provocar en nuestro espíritu un disturbio, una inquietud, una irresoluble perplejidad. Transformar un objeto fusionándolo con otro de características en principio totalmente opuestas obligará también a nuestra mirada a pensar de una manera distinta. En definitiva

el artista deberá planear meticulosamente esas trampas en las que naufraga una manera de percibir y reflexionar consiguiendo que con ella se hundan nuestras convicciones más arraigadas.

Dentro de este premeditado y alevoso atentado contra los hábitos perceptivos e interpretativos, el cerco al lenguaje reviste una especial importancia. La comprobada desconexión entre las cosas y los sistemas de representación de los que nos valemos para dar cuenta de ellas, motiva en Magritte una de sus más evidentes líneas de investigación. Está totalmente convencido de que los objetos no sienten ningún apego especial por la palabra que utilizamos para denominarlo y, de hecho, admiten con deslumbrante y sugerente pertinencia otros nombres. Descubre así el efecto rutilante de llamar nieve a la imagen de un sombrero o cañón a un reloj. De igual manera desconfía de la representación plástica de las cosas y, cuando, tras plasmar con todo detalle una pipa, inscribe debajo "esto no es una pipa", no sólo está señalando la esencia de la pintura sino denunciando la convención sobre la que reposa toda representación y la distancia que separa el sistema del mundo, el lenguaje de la vida.

De esta manera Magritte cumple con una consigna que los presupuestos surrealistas han situado siempre en primer término: romper con las inercias y arbitrariedades de los medios de expresión, denunciar su carácter artificioso, distorsionador de la sensibilidad y manipulador del pensamiento. Pero, para llevar a cabo esta tarea, no utiliza ninguno de los métodos de inhibición racional habituales sino que, al contrario, mantiene toda su lucidez. Al fin y al cabo en sus cuadros no se trata de alejarse de los mecanismos propios del lenguaje sino de utilizarlos para denunciarlos y, sobre todo, para subvertirlos. Lo que hace Magritte es plantear funcionamientos alternativos de los códigos existentes y demostrar así hasta qué punto nuestra manera de comunicar es limitada y, sobre todo, aburrida.

Desde aquella noche de 1936 en la que -tal y como cuenta en L 'Invention collective- se despertó en una habitación y, víctima de un espejismo, ve un huevo en una jaula, Magritte comprende que la asociación entre objetos no debe abandonarse al azar de las yuxtaposiciones, que existen relaciones profundamente acertadas como las que establecen el huevo y la jaula e incluso que sólo hay una única correspondencia justa y milagrosamente reveladora. Pero

para conseguirla hay que llevar a cabo toda una serie de pruebas y tanteos. Nada de raudos y deslumbrantes encuentros sino laboriosas y confrontadas búsquedas. La esencia surrealista de la obra de Magritte se encuentra en las relaciones que los distintos elementos de la figuración mantienen entre sí y/o con un referente externo bien sea la palabra o el mundo. Pero esta relación ha sido minuciosamente estudiada. Magritte no combate el lenguaje y su organización racional ignorándolo sino comprendiéndolo y desbaratándolo con sus propias armas, llevándolo su lógica hasta el absurdo o, mejor, hasta lo maravilloso.

De todo lo dicho no debe deducirse la existencia de dos polos surrealistas, uno encarnado en Ernst y otro representado por Magritte, el primero practicando un surrealismo basado en procedimientos que favorecen los automatismos y la enajenación del funcionamiento racional y el segundo firme en la consciencia y en la actuación premeditada, uno acogiendo y dando importancia a los medios y el otro teniendo en cuenta preferentemente los fines. No cabe duda de que ambas tendencias se detectan como líneas maestras que explican la actuación, dividen e incluso, en algunos casos, enfrentan a buena parte de los pintores surrealistas. Pero es igualmente cierto que también existen otras interpretaciones y actuaciones que no se adscriben a una u otra de las tendencias aquí perfiladas. Sobre todo conviene tener en cuenta que ni en la obra de Ernst queda totalmente expulsada la elaboración consciente y la preocupación por el resultado final ni en la de Magritte la espontaneidad, la improvisación o el azar. En general las características descritas no se presentan de manera absolutamente pura ni exclusiva pero, en cualquier caso, delimitan un campo de actitudes y actuaciones que dan cuenta de algunas de las maneras que los surrealistas han tenido de concebir la pintura.

No cabe duda de que el paso del tiempo ha contribuido también a borrar fronteras y diferencias conceptuales que en algún momento fueron motivo de disensión e incluso de ruptura dentro del grupo. Muchos de los planteamientos o de los procedimientos inventados o utilizados por los surrealistas han sido incluso recuperados con otros objetivos. El tachismo, el "action-painting", el juego con las cualidades matéricas de la pintura, las "performances", la importancia del objeto y de su ubicación en el espacio, las instalaciones ... constituyen

otros tantos acercamientos al fenómeno artístico que, de una manera o de otra, provienen o han encontrado desarrollo en el surrealismo. Pero este movimiento no sólo se ha revelado fértil en el descubrimiento y explotación de técnicas y procedimientos. La reflexión y el cuestionamiento que el surrealismo impuso y supuso para el lenguaje se pueden considerar en la base de algunas de las actuales formas de rebelión contra los medios de comunicación en su utilización convencional. A modo de ejemplo citaremos simplemente las actitudes críticas y saboteadoras del llamado "cyberpunk" que, conscientes de su parentesco con el movimiento de Breton, algunos definen como un tecno-surrealismo.

En cualquier caso el paso de la Historia no sólo ha supuesto la recuperación o la reutilización de los planteamientos surrealistas sino que, en buena medida, también ha digerido sus debates. El propio triunfo del movimiento se ha encargado de anular esa oposición entre medio y fin, entre el procedimiento y el resultado. La institucionalización del surrealismo y sus valores, la consagración de sus obras ha fetichizado su producción, ha transformado en objeto definitivo lo que tan sólo se pretendía fase de un proceso. En definitiva ha conservado, valorado y cotizado el experimento pero ha olvidado la experiencia que lo justificaba. En ese sentido podría afirmarse que su capacidad revolucionaria ha quedado _en gran parte desactivada. Sin embargo no se puede poner en duda la profunda huella dejada por el surrealismo. Aun-que sea de manera provisionalmente definitiva, nos ha dejado algunas irrenunciables adquisiciones. El descubrimiento de ese punto de la mente donde lo real y lo imaginario dejan de percibirse de manera contradictoria. Y, sobre todo, la convicción de que lo maravilloso siempre es bello. Es más sólo lo maravilloso es bello.

Antonio Altarriba
Universidad del País Vasco

BILIOGRAFÍA

- A. Breton: *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Ed. Gallimard, 1979.
- R. Passeron: *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Ed. Librairie Générale Française, 1968.
- R. Penrose: *Quatre-vingt ans de surréalisme*, Paris, Ed. Cercle d'Art, 1983.
- G. Picon: *Journal du surréalisme*, Ginebra, Skira, 1976.
- J. Pierre: *Position politique de la peinture surréaliste*, Paris, Ed. Le musée de poche, 1975.
- F. Smejkal: *Le dessin surréaliste*: Paris, Ed. Cercle d' Art, 1974.
- A. Virmaux: *La constellation surréaliste*, Lyon, Ed. La manufacture, 1987.

Resumen

Recorrido por algunas estrategias plásticas puestas apunto para llevar a cabo los planteamientos surrealistas. Se analiza fundamentalmente la figura de Max Ernst como inventor de automatismos y propiciador de una espontaneidad creativa, y la de René Magritte como autor consciente que de iende el control de los diversos procesos y elementos de la obra.