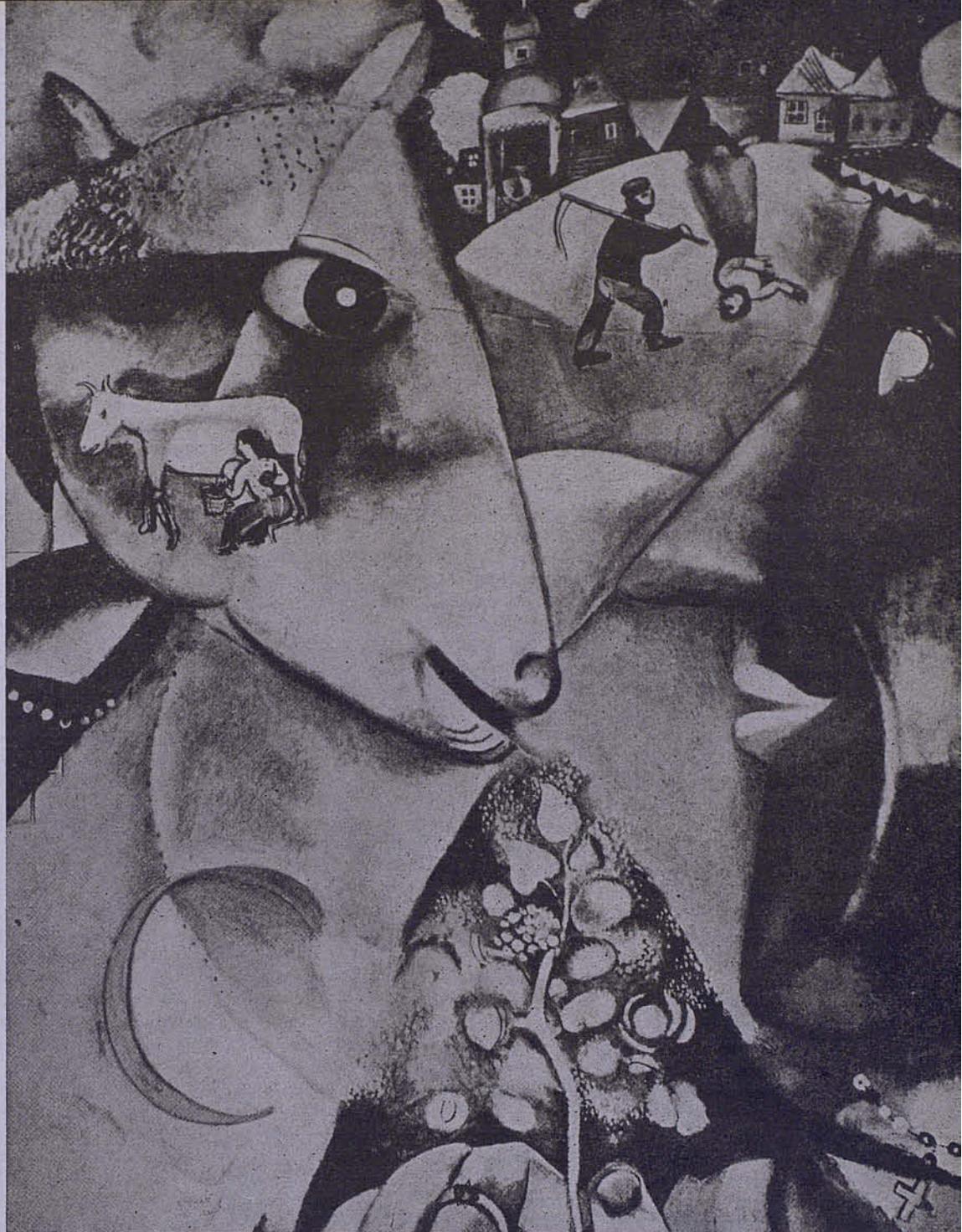


Juan-Eduardo Cirlot

La pintura surrealista

El análisis de las posibilidades de invención, que ha verificado y realiza todavía el arte del presente, ha actuado en dos direcciones fundamentales, que sin duda son contrarias y complementarias. Mientras la abstracción desarticula factores del mundo exterior y los aísla para mejor convertirlos en sujetos de experimentación y en motivos de belleza (líneas, ritmos, formas, colores), la trayectoria dadaísmo-surrealismo, con orígenes lejanos y antecedentes próximos en las fantasías simbolistas del siglo XIX y del arte de 1900, procede mediante lo que podemos llamar «superarticulación», poniendo en contacto esferas de la realidad que ordinariamente no se dan unidas a la contemplación. Al hacerlo así desde sus orígenes, podía proceder arbitrariamente, pero en muchos casos lo hacía obedeciendo a impulsos profundos de la psique, a motivaciones cuyo origen concreto tal vez nunca se conozca, pero que conciernen a la transformación de la sensibilidad y a la aparición de nuevas técnicas y direcciones de la ciencia, como el psicoanálisis. El surrealismo, surgido del seno de Dadá, por una disidencia que cristalizó en torno a André Breton, en 1924, más que propender a la negación del fenómeno artístico por sarcasmos a la manera de Duchamp o Picabia, se obstinó en invertir las jerarquías de lo real, dando prioridad a lo irracional sobre lo racional, a lo anómalo sobre lo corriente, a lo fantástico sobre lo naturalista. Breton, que había estudiado medicina y que conocía las teorías de Freud agrupó a varios poetas y pintores valiosos, intuitivos, visionarios, haciéndoles trabajar con frecuencia dentro de normas dadas, como la del automatismo psíquico, para conseguir resultados sorprendentes y revelaciones de lo ignoto. En verdad, mucho de esa producción podría ser tildado de mera lucubración, pero mucho también ha de valorarse, al margen de la calidad artística, por su real descubrimiento de trasfondos anímicos, cristalizados en símbolos, formas y escenografías, en todo lo cual se confunden casi siempre dos



Marc Chagall. «Yo y mi pueblo» (1911).

planos: el de una regresión a los símbolos míticos de la humanidad, y el de la invención regida por la sed de lo nuevo y la obsesión del objeto de nuestro tiempo.

No olvidemos que la «superarticulación» — o cosido de elementos y miembros de diferentes cuerpos y orígenes — ya había sido practicada desde la remota antigüedad por el hombre. La fauna fabulosa, con su esfinge y su grifo, lo atestigua, como también los famosos grutescos de la decoración romana y renacentista. Pero el surrealismo surgía en otro momento histórico y no partía concretamente de tales formulaciones. Los pintores surrealistas con frecuencia habían comenzado por interesarse por las búsquedas estrictamente plásticas del período que transcurre entre Cézanne y el cubismo, o por las dinámicas fluctuaciones estilizadas del modernismo y del expresionismo. Arte de un período crucial — la década 1920-1930 — obedece, según los artistas y los poetas, a un anhelo de desintegración de la forma y del volumen, siguiendo así, aunque de otro modo, la gran corriente expresionista, cual se advierte en la obra de Miró o de Masson, o bien cede a las sugerencias de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) y vertebra sus visiones en sistemas representativos que pueden llegar a lo académico (Dalí) o quedarse en una casi ingenuidad de primitivo (Magritte). Lo esencial en el surrealismo es el contenido: esa mezcla *sui generis* que supo poner en circulación de lo «maravilloso» (opuesto a lo «misterioso»), lo mágico-plástico y una ideología subversiva y contradictoria. El surrealismo creó una Oficina de Investigaciones Surrealistas, publicó varias revistas con artículos analíticos o textos líricos y propendió por sistema a una orgiaca confusión de todo. El concepto de «automatismo psíquico» (es decir, de proyección no meditada, espontánea e inmediata de contenidos mentales, sin sometimiento a un control estético o moral) podía en pintura tener dos aplicaciones, las cuales, aunque no exac-

tamente, corresponden a los dos tipos de arte que arriba hemos mencionado: automatismo de procedimiento (pintura rápida y efusiva, creación de grafismos y de manchas de color valorados *per se*) y automatismo de imagen (*visión* de algo inaudito trasladada luego a la tela o al papel por métodos de técnica tradicional).

El «desplazamiento» surgió desde el primer momento como categoría esencial de un cuadro (o de una escultura u «objeto» surreal, pues *desplazar* es separar algo del mundo de contextos que lo acompaña y explica. Una máquina de coser, por ejemplo, en medio de una playa solitaria es algo muy distinto a la máquina ambientada en lo doméstico. En la creación de esa nueva sintaxis visual, turbadora y extraña, desempeñaron particular papel dos factores: la influencia de la poesía sobre la pintura, frecuentemente a través de la obra de pintores-poetas como Marc Chagall, cuyas imágenes son casi siempre auténticas metáforas pintadas; y la influencia de determinadas técnicas nuevas, en especial del *collage* del antiguo dadaísta Max Ernst, que, con fondos, figuras y trozos de grabados de libros de fin de siglo, componía nuevas y fascinantes visiones en las que el mundo normal se convierte en la presa de visitas terribles y maravillosas. Esa fragmentación y yuxtaposición fue luego abordada en pintura directamente. También se debe al surrealismo buen número de otras técnicas que luego han servido de uso corriente en el arte de la segunda posguerra, como el *frottage* (transcripción de calidades de materias, esto es, de texturas); la *décalcomanie sans objet* (producción de manchas veteadas por la presión de una tinta entre dos láminas de papel), etc.

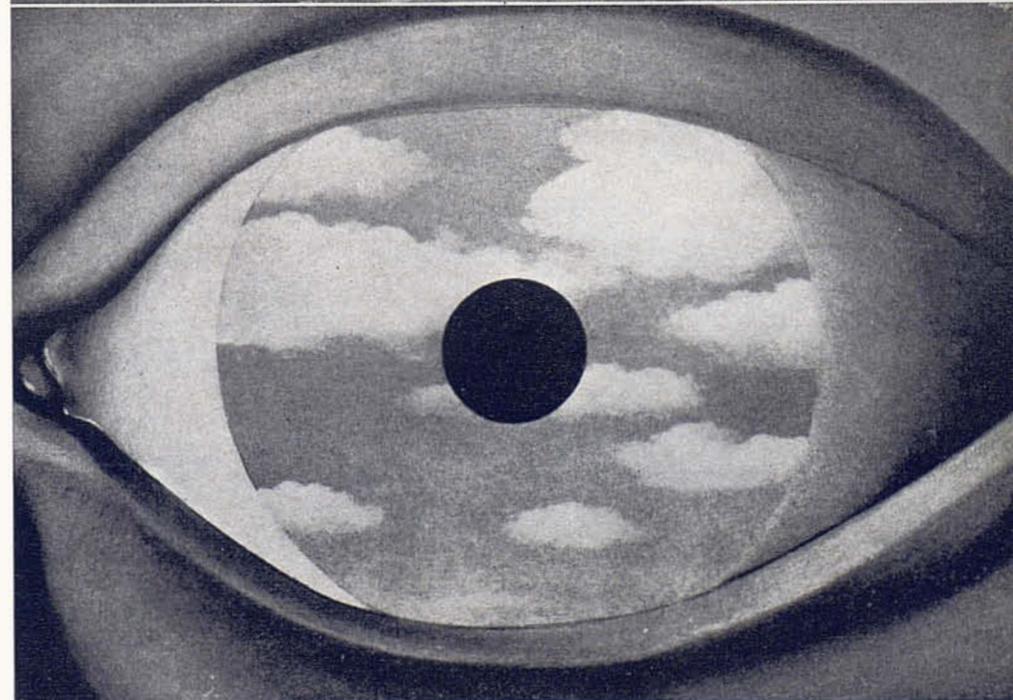
El surrealismo, con todo ello, intentaba «desacreditar la noción de realidad», como diría Dalí, pero lo que consiguió fue ampliar el concepto de lo real, en convergencia con los análisis de la abstracción y con los descubrimientos de la psicología y de la física. Pero una constante penetración del erotismo y una frecuente perturbación de lo estructural por el humor son también rasgos esenciales de la actividad surrealista; y tan importantes como el anhelo de descubrimiento y esa vocación que, con el paso del tiempo, llevaría a un arte «otro», es decir, al sentimiento de haber pasado una suerte de «barrera del sonido» de la normalidad constructiva que rige nuestro cosmos. También hizo el surrealismo uso continuo de la agresividad, tanto en las metáforas de la plástica como en las manifestaciones, actos, exposiciones y manifiestos, en los que se mostró como heredero consciente, metódico y seguro de los objetivos del dadaísmo. Sociológicamente, el surrealismo se implicaba en todas las rebeliones, sin analizar con demasiada detención la justificación de la actitud. Si de un lado hacía suya la inútil — cósmica — rebelión de un Van Gogh, de otro lado admitía programas en abierta oposición con la orgía de libertad mental que sus técnicas presuponían y ponían en acción. El surrealismo logró grandes éxitos en el plano de la publicidad y ejerció influencia sobre las artes industriales, el escaparate y el cartel. Se manifestó en el cine, con obras de Luis Buñuel que destacan el lado más agresivo de la tendencia. No puede silenciarse que el movimiento fundado por Breton sacrificó profundidad a tópicos ideológicos e incluso a ciertas frivolidades, aún con residuos del primer vanguardismo. Su mérito más importante, en el orden de las ideas, fue romper el orden normativo, sentido impropriamente como definitivo, y superar, por una vía distinta que la del conocimiento histórico, lo tradicional. Dicho de otro modo, el surrealismo al proclamar que «lo natural es sobrenatural» y al valorar el «milagro laico», el prodigio científico, se anticipó, o al menos coadyuvó, a ciertas afirmaciones de la ciencia relativas a ese «realismo abierto» de que ha hablado Bachelard, que ya fue presentido por Giordano Bruno.

En la primera exposición de pintura surrealista, celebrada en la Galerie Pierre de París, en 1925, figuraban pintores, como Paul Klee y Picasso, que sólo por error se conceptualizaron unidos a la tendencia. Klee, con su lirismo no carente de misantropía y su autismo mágico, no se adaptó a un movimiento basado en programas. Picasso, con su agresividad estrictamente plástica y su interés hacia el arte por el arte, tampoco quiso someterse a los dictados del surrealismo. Max Ernst (Brühl, 1891), en cambio, y a pesar de su final discrepancia, se mantuvo por varios lustros dentro de la más pura ortodoxia surrealista, valorando a los antepasados del movimiento como Lautréamont, y poniendo su «pensamiento operatorio» (Invención surgida del procedimiento mismo) al servicio de una temática extraña, no carente de contacto con ciertos pintores nórdicos del siglo XV-XVI, pero muy relacionada también con los hallazgos del arte de principio de siglo, hasta el cubismo y la pintura metafísica de Chirico. Sus invenciones estructurales, como las visiones de «ciudades» logradas por superposición de largos rectángulos de calidad metálica, o sus «bosques» con eclipses anulares son de lo más importante producido por la pintura de entreguerras. Más tarde, habitando en Arizona, realizó una serie de paisajes en los que la fantasía, el símbolo, el presentimiento de otros mundos y el reflejo de una realidad alterada por la emoción coinciden en un climax tremendo. Ernst ha evolucionado hacia una marcada simplificación en los últimos años, llegando a la cercanía de la abstracción en algunas

Imágenes. Pero aún éstas no caen en lo meramente intelectual. Ritmos de descarga eléctrica, de ondas de distinta densidad, visibilizadas, superan el aspecto de lámina ilustrativa de la ciencia para cargarse de una poesía que expresa un nuevo pacto del hombre con el universo. Intensidad de estrato geológico, gamas cromáticas insólitas, belleza y a veces ingravidez de ritmos dominan en sus mejores obras, siendo también dignas de mención sus esculturas, dotadas de mayor primitivismo.

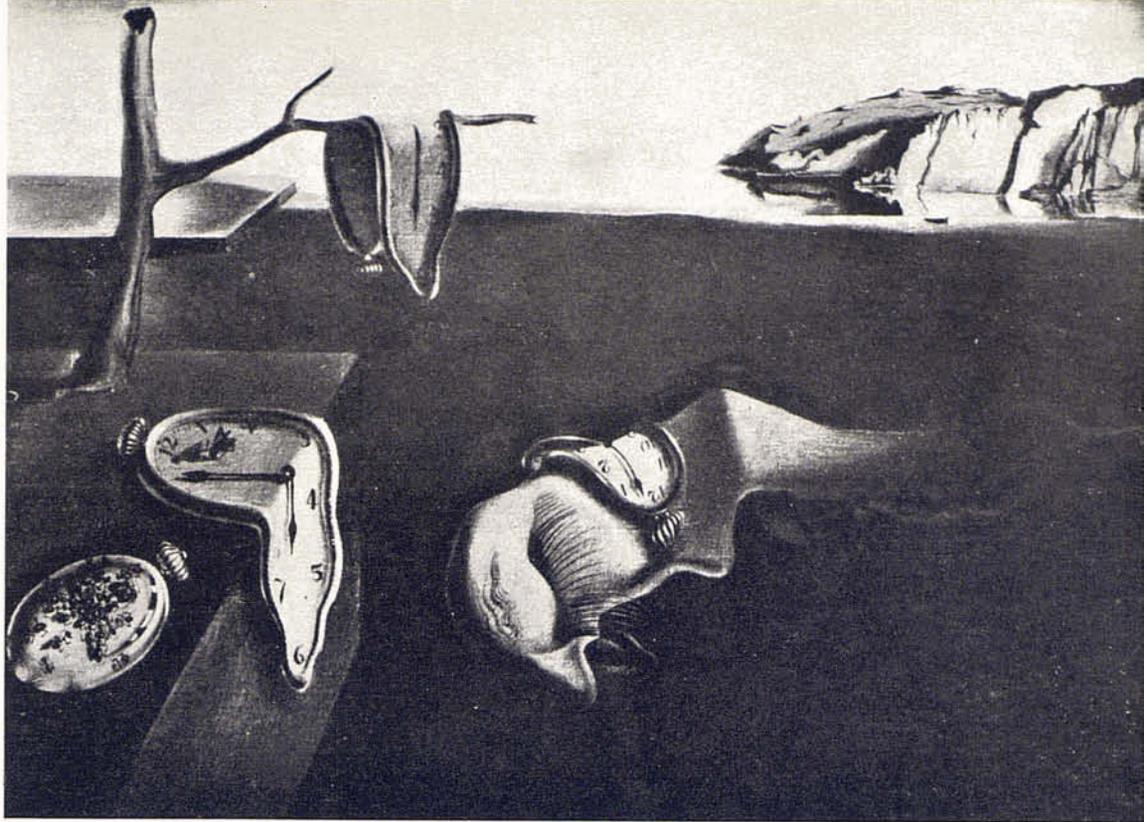
Pintor que basó en el dinamismo biomórfico, en la representación angulosa de luchas, orgías, bacanales de insectos, destrucciones e incendios, sus esquemáticas imágenes, que a veces se remontan a lo astral y que finalmente han penetrado en ciertas dimensiones abstracto-informales es André Masson (Balagny, 1896), en algunas de cuyas pinturas se observa, sin embargo, la peligrosa inclinación del arte surrealista a la sistemática explotación de unos principios proclamados. De Miró nada hemos de decir aquí puesto que le dedicamos un texto particular. Importante, sin duda, en el panorama surrealista es la obra, más variada en matices de lo que parece, de Yves Tanguy (París, 1900-1953), pintor de vagas escenografías basadas en fondos degradados, grisáceos, teñidos de tintas evanescentes y fluctuantes, lilas, rosas, amarillentas, blancuzcas. El suelo de las imágenes de Tanguy, de una materia irreconocible, soporta extraños «personajes» que pueden ser como mástiles astillados de marfil, grandes cristales errantes, fragmentos de maderas por inventar, arrojadas por un mar de ensueño a una costa deshabitada. Tanguy realizó una interesante obra dibujística analizando su peculiar morfología, en la que a veces aparecen ritmos de humo y llamas, disoluciones lineales.

Muy distinto es el surrealismo de varios pintores más marcadamente iconográficos. El belga René Magritte (Lessines, 1898) colecciona imágenes que son verdaderas metáforas pintadas, que ejecuta con un estilo *naïf* pero con indudables aciertos y equilibrio de composición y de color. Instrumentos de música, hogueras, palomas, mujeres vestidas o desnudas son temas frecuentes en sus obras. Más académico y obsesionado, con sus visiones de corredores, estaciones y salones con mujeres, siempre iguales a una sola mujer, desvestida con fría y lejana carencia de pudor, Paul Delvaux (1897), de la misma nacionalidad que el anterior, ha logrado en alguna obra cierta emoción, no por mórbida, menos espiritual. La tendencia a la reconstrucción de la realidad por el procedimiento, no temiendo revelar una franca admiración a los maestros de los museos, se halla ejemplarizada por Salvador Dalí (Figueras, 1904) cuya obra surrealista se inicia entre 1925 y 1929, tras un interesantísimo período inicial influido por el cubismo y Chirico, y que inventó imágenes sorprendentes como los relojes blandos de *La persistencia de la memoria* y contrastes de lo ingenuo y lo espantoso, cual en *El espectro del sex appeal*. Dalí trabajó intensamente dentro de la orientación surrealista, aportando su talento, no sólo pictórico, sino ensayístico, como puede verse en su opúsculo *La conquista de lo irracional*, donde expone su estética con una claridad extrema. En el período de la segunda Guerra Mundial Dalí evoluciona del surrealismo hacia una tendencia imaginativa, personal, muy libre, basada en mitos de la ciencia pero también en la temática tradicional e incluso religiosa, que le facilita motivo de inspiración. Su admiración por pintores como Rafael, Vermeer y Tintoretto aleja muchas de sus imágenes del ámbito cerrado de lo actual, para constituir un reducto subjetivo y ambivalente. Junto a los pintores citados podríamos aún mencionar a bastantes otros; entre ellos posee particular interés el rumano Victor Brauner (Bucarest, 1903), entroncado con el primitivismo mágico, cuyas figuras esquematizadas brillan por el azulejo cromático a la vez que sorprenden por lo teratológico. El canario Oscar Domínguez (1906-1957) realizó imágenes que pueden considerarse como Informales en fecha ya lejana, mediante su procedimiento de la *décalcomanie sans objet* y pintó paisajes minerales con el recuerdo transfigurado y trastornado de sus islas natales. El alemán Wolfgang Paalen, con sus escenas sabáticas de un demonismo nuevo; la norteamericana Dorothea Tanning, esposa de Max Ernst, con sus imágenes de niños sometidos a la escenografía que revela su mundo interior proyectado a la angustia espacial de las habitaciones donde se hallan confinados; el hispanoamericano Matta Echaurren (1912), confinante con la abstracción y valorando siempre el fulgor lumínico, ígneo mejor, que emana del color, han aportado facetas interesantes de la exploración surrealista, la cual, más que descubrir el inconsciente — acaso — reveló las posibilidades-límite de la imaginación humana, tanto en el orden de la conexión inesperada como en el de la invención estricta. La brasileña María Martins puede ejemplarizar la escultura. En fechas más recientes, un surrealismo revitalizado del que Bédouin da noticias en su libro *Vingt ans de Surréalisme* (París, 1961), puede ostentar los nombres del español Granell (residente en Nueva York) y del escandinavo Walter Svanberg. El primero organiza sus composiciones mediante largas líneas paralelas. El segundo, de un figurativismo mítico, representa Mujeres-aves con un sentimiento ornamentalista.



1	3
2	4
	5

1. Max Ernst. «Edipo» (1934). — 2. Yves Tanguy. «¡Mamá, papá está herido!» (1927). — 3. Max Ernst. «Bosque» (1926). — 4. André Masson. «Leonardo da Vinci...» (1942). — 5. René Magritte. «El falso espejo» (1928).



	1
2	3
4	

1. Salvador Dalí. «La persistencia de la memoria» (1931). — 2. Kurt Seligmann. «Fantasmas de Sabbath» (1939). — 3. Matta Echaurren. «Escuchando al vivo» (1941). — 4. Maria Martins. «El Imposible III» (1946).