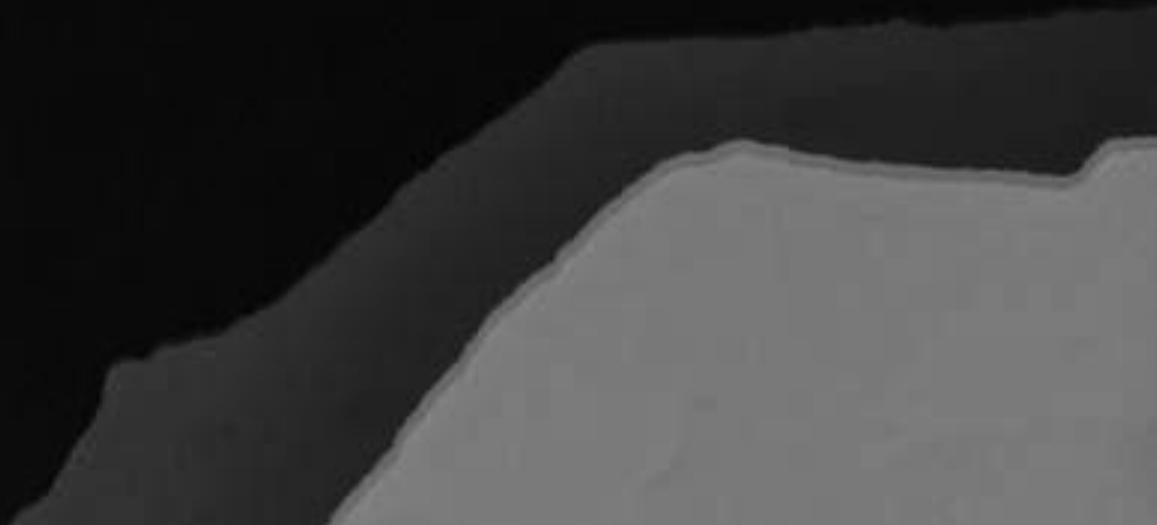


HORIZONTES DO SURREALISMO

carlos m. luis



Horizontes del Surrealismo





**Colección Libros
Imposibles**



Carlos M. Luis

Horizontes del Surrealismo

COLECCIÓN LIBROS IMPOSIBLES
-2024

M. Carlos Luis, 1932 / *Horizontes del Surrealismo* / Carlos M. Luis, --1ª ed.-- Coedición
EntreTmas Revista Digital & Agulha Revista de Cultura, 2024.
480p. 21 x 14 cm. <Colección Libros Imposibles; 11 > <Digital>
1. Ensayo cubano. 2. Literatura cubana. I. Título.

Primera edición, 2024

Colección Libros Imposibles #11

© Horizontes del Surrealismo

© Carlos M. Luis

Diseño editorial:

Melvyn Aguilar

Portada & ensayo fotográfico:

Florian Martins

Corrección filológica:

El autor



Para Marta que me estimuló a que publicara estos ensayos.

*A la memoria de Jorge Camacho y a la aventura surrealista que
iniciamos juntos.*

RECONOCIMIENTOS

La publicación de este libro no hubiese sido posible sin el apoyo entusiasta de cuatro amigos:

Enrique de Santiago, que me introdujo en los círculos surrealistas chilenos y me proveyó con valiosos contactos.

Oscar Jairo González, a quien le debo no sólo palabras elogiosas a mi obra, sino además su recomendación a la casa editorial que la ha publicado.

Floriano Martins, que ha publicado en su Agulha Revista de Cultura numerosos trabajos míos que aparecen en este libro, pero que además ha mantenido una correspondencia conmigo con valiosos puntos de vista acerca de los mismos.

Daniel Viñoly, gracias a él este libro ha podido incluir las ilustraciones que sirven de apoyo a los textos.

A los cuatro les doy las gracias.

NOTA

Salvo que indique lo contrario las traducciones son mías.

PRÓLOGO



FLORIANO MARTINS | *Carlos M. Luis y la trascendencia de los cánones*

FM | Dice Lorenzo García Vega que “un autor de memorias o un hombre que está hurgando en su pasado más que ofrecer un mundo resuelto lo que hace es ofrecer su caos y dejarlo sin resolver”. Cualesquiera sean los recursos usados en la creación de poemas, pinturas y collages, ¿cómo te relacionas con la memoria? ¿Qué intervención le atribuyes en tu obra? ¿Acaso buscas resolver alguna cosa con tu poesía?

CML | Voy a comenzar por el final de la pregunta. Resolver algo con mi poesía me llevaría a continuar la tradición romántica que los surrealistas y Lezama Lima hicieron suyas: de hacer de la poesía una

especie de sacerdocio. El poeta entonces se erige como un demiurgo, un ser aparte, que practica, de acuerdo con Lezama, “una moral de las excepciones”. Heidegger también quiso otorgarle a la poesía esa misión que la ha sobrecargado de un peso que en mi opinión no le corresponde en estos tiempos que corren. Yo simplemente hago poesía para jugar. Es un juego: ni más ni menos que eso. Pero eso sí: es un juego que hay que tomar en serio.

En cuanto a la memoria, tengo desgraciadamente una memoria fotográfica de mi pasado, aún del más remoto. Supongo entonces que partículas de esas memorizaciones entran a formar parte de la materia de las cosas que escribo. Por otra parte, están los sueños, no olvidemos que los sueños son escenarios donde la memoria monta sus mejores collages.

Yo sueño mucho y además soy un “collagista” empedernido.

FM | Conociste desde temprano a Jorge Camacho. De él dice Jean Schuster –refiriéndose a lo que llama “sus preocupaciones rousselinianas”– que “su idea preconcebida lo conduce a una técnica mental (como en Dalí y Magritte) por oposición a las técnicas físicas, por otra parte, tan dignas de atención, de Max Ernst, Domínguez y Paalen”. Me gustaría escuchar tu comentario acerca de esa oposición establecida por Schuster, entre una técnica mental y una física, tomando como base tanto la obra de Camacho como tu propia experiencia estética.

CML | A Jorge Camacho lo conocí cuando tenía él unos ocho años y yo cerca de diez en Guanabo una playa cerca de La Habana donde nuestras familias poseían residencia de verano. Repasábamos entonces unos libros de imágenes geográficas y de historia natural que un español, amigo de nuestras familias, poseía en su biblioteca. Quizás si en esas primeras experiencias visuales se encuentran las raíces de su pintura y las de mi poesía.

Pasando el tiempo descubrí la poesía surrealista y se la di a leer a Camacho. El resto es historia. Schuster habla de las técnicas mentales de Camacho, y hay algo de cierto en ello. Su personalidad se inclina más hacia una exploración apriorística del espacio que va a cubrir

con sus figuras que al uso de medios que las descubran a posteriori como ocurren con las decalcomanías de Max Ernst, por ejemplo. Camacho, por lo tanto, no juega con el azar como me gusta hacerlo a mí. Yo parto de un principio donde mi exploración va descubriendo, sobre el terreno, efectos que me abren una percepción nueva. Mi uso de la computadora no obedece a un programa determinado. Abro el programa (“paint” por ejemplo) pero de inmediato lo deconstruyo, y comienzo a experimentar, o si se quiere a jugar con él a ver qué pasa. Por otra parte Camacho no gusta de hacer collages. Esos encontronazos entre varias realidades opuestas no entran dentro de su campo visual.

FM | Ya me dijiste que tu “primer gran descubrimiento de la poesía en general fueron los collages de Marx Ernst”. René Crevel decía que lo que más le asombraba de Ernst era la simplicidad de su creación, un despojamiento de alguna manera contrapuesto a los falsos artificios de la complejidad defendidos por un arte contemporáneo que, lejos del alcance ontológico que encontramos en Ernst, no es más que una fugacidad torpe con aires de gran obra. Esa dislocación conceptual, de causa y efecto, me parece definir muy bien la falsedad ideológica del arte que se produce hoy, casi en su totalidad regimentado por las leyes del mercado.

CML | Descubrí el collage a temprana fecha, al mismo tiempo que el Surrealismo (debido a la compra que hice del libro de Cirici Pellicer sobre ese tema en una feria del libro de La Habana cuando apenas tenía dieciséis años) y que el socialismo (ese mismo día adquirí también el panfleto de Engels *Del Socialismo Utópico al Socialismo Científico*.) Para mí fue “le coup de foudre”. Continué creyendo que los collages de Max Ernst fueron el descubrimiento poético más importante de su momento. ¿Qué veo hoy en día en los mismos?

Veo, ante todo, una disponibilidad, o sea, una constante apertura para ir añadiendo nuevos espacios imaginarios habitables. Veo también en los mismos la esencia del juego, desde el acto inicial de buscar y encontrar láminas con reproducciones que salten a nuestra

vista como posibles collages, hasta el manual de utilizar las tijeras y la goma de pegar. El collage descubre un mundo dado y lo transforma a su antojo, convirtiéndolo entonces en la mejor traducción de nuestros sueños. Y hasta de nuestra locura, ya que en los mismos existe un elemento esquizoide en el cual, en definitiva, todos participamos.

FM | Aún residiendo en Cuba, en 1951, participas de la formación del grupo *Orígenes*. Lorenzo Vega dice que “*Orígenes* fue el grupo más contrarrevolucionario que ha parido madre desde el comienzo hasta el final”. Necesito entender la aplicación de este concepto, porque lo que se sabe respecto a Lezama es que fue un exiliado en su propio país, y también se podría pensar en Lorenzo, que se exilió en España, y tú mismo saliste de Cuba para New York por razones políticas; todas contraposiciones al gobierno revolucionario de Fidel. ¿De qué manera entiendes esa afirmación de Lorenzo acerca de una condición contrarrevolucionaria de *Orígenes*?

CML | Ante todo una aclaración: yo no formé parte de la creación del grupo *Orígenes*. Éste se fundó en 1946, cuando yo tenía catorce años. Conocí a Lezama y a Lorenzo García Vega en casa de aquél a finales, creo, de 1951. Después trabé amistad con los dos y más tarde con los demás miembros del grupo.

Vayamos ahora a tu pregunta, que necesita una elaboración cuidadosa.

Para entender la frase de Lorenzo habría que situarse dentro del contexto histórico en el cual *Orígenes* se desarrolló. Lorenzo y yo (a quien veo prácticamente todos los días) hemos hablado hasta la saciedad de todo esto. Para ser justos, entonces, la frase tendría que componerse de la siguiente manera: “*Orígenes* fue un grupo revolucionario que utilizó los medios más contrarrevolucionarios que ha parido madre”. ¿Cómo es posible eso?

En primer lugar, entendiendo que Cuba era un país desintegrado en lo político y mediocre en lo cultural cuando *Orígenes* hizo su aparición. Frente a un panorama desollado, de indiferencia total hacia toda manifestación cultural sería, con una “vanguardia”

maltrecha entregada a una política rasera, *Orígenes* se alzó como el defensor de la creatividad y del no conformismo frente a los poderes políticos establecidos. Sencillamente le viró la espalda a las tentaciones de una sociedad corrompida hasta sus huesos y de una superficialidad que señoreaba por sus respetos. Los origenistas despreciaron la política y apostaron por la poesía. En ese sentido, y dentro del contexto cubano, fueron revolucionarios.

Vayamos ahora al reverso de asunto. La poesía y el arte en general que los origenistas escogieron como vía de expresión (salvo Lorenzo García Vega y Lezama, que es un mundo aparte) fue esencialmente conservadora y hasta reaccionaria. Rechazaron la vanguardia y todo el pensamiento moderno de su época a favor de un catolicismo de capilla ardiente. Por ejemplo, Fina García Marruz afirmó recientemente que “les aburría Freud” mientras que Cintio Vitier siempre se refirió acerca del existencialismo con displicencia. Del marxismo, ni hablar. Lezama me dijo un día que todo el marxismo cabía en el reverso de una chapita de Coca-Cola. El Surrealismo tampoco tuvo acogida favorable. Claudel y Chesterton, fueron, entre otros, sus guías espirituales. Es cierto que las izquierdas estaban representadas en ese momento, en Cuba, por un partido comunista adocenado y stalinista, pero los origenistas nunca hicieron el menor esfuerzo para sumarse o interesarse por otro tipo de alternativa. En cuanto a las experimentaciones que se venían haciendo en las artes en todas las grandes capitales del mundo, los origenistas las menospreciaban. El culto a una tradición española con visos de grandeza formaba parte de la poética del grupo, como puede escucharse en las composiciones de Julián Orbón, quien nunca acogió con beneplácito un lenguaje musical de vanguardia. Con respecto a Lorenzo García Vega, su poesía anunció desde su primer libro, *Suite para la espera*, un idioma que nada tenía que ver con la línea oficial del origenismo. Esto lo vio con claridad Lezama. Más: por su parte Lezama se dejó embrollar dentro de una capilla que le puso un corsé de hierro, impidiéndole abrirse totalmente en sus aspectos más creativos, el lúdico y el erótico. En ese sentido los origenistas fueron reaccionarios, aunque el caso de Lezama, por su complejidad, habría que tratarlo aparte.

Me dice usted que Lezama era un exiliado en la Cuba republicana y habría que añadir que hasta cierto punto en la revolucionaria. En realidad, todos lo éramos. Lezama, sin embargo, era el más desdeñado de todos. Un intelectual oficial y enteco como Jorge Mañach (ahora reivindicado por los oficialistas de la revolución) nunca lo aceptó. Lezama siempre vivió en la pobreza, mientras que otros origenistas (incluyendo a su hermana Eloísa que estaba casada con un hombre rico) vivían con mayor o menor abundancia económica.

Ahora bien, el exilio, tanto el de Lorenzo como el mío, es de otra naturaleza. Sencillamente nos hartamos de aquello y salimos del país. Como en un momento dado, en sus respectivas etapas contrarrevolucionarias, Cintio Vitier y Eliseo Diego también lo trataron de hacer, y al fracasar el segundo y no decidirse a última hora el primero, optaron, pasando el tiempo, por “convertirse” a la fe marxista-leninista interpretada por su nuevo San Pablo: Fidel Castro. Tengo en mi poder cartas reveladoras de todos ellos –en el número 1-2 de la revista *Újule* (Verano-Otoño 1994), que dirigía Lorenzo García Vega, se publicaron una serie de cartas de Eliseo Diego dirigidas a mí, que revelan lo que algunos origenistas pensaban antes de su “conversión”– acerca de lo que pensaban durante ese tiempo.

FM | Tu experiencia en el Museo Cubano, me parece, permitía ese diálogo esencial entre una confirmación estética y su renovación, a juzgar por las exposiciones allí realizadas durante la época en que estabas como director ejecutivo. ¿De qué manera se produjo la interferencia política que provocó tu salida?

CML | El Museo Cubano de Miami fue un reflejo de la mentalidad que prevalecía durante la Cuba republicana. Fundado por una serie de personas con más nostalgia de su pasado que con un rigor investigativo acerca del mismo, el Museo languideció en el medio de una ciudad como Miami poco dada a las manifestaciones culturales serias, sobre todo entre los cubanos. Como director del Museo intenté hacer una serie de exhibiciones que pusieran de relieve, por

ejemplo, las obras de muchos de los grandes maestros de la pintura cubana, algunos de los cuales habían permanecido en Cuba. No voy a relatar aquí todos los detalles de lo que ocurrió. En suma, parte de la junta directiva del Museo se opuso a que pintores u otro tipo de creadores que vivieran en Cuba fueran representados en el Museo, lo cual equivalía a una censura inaceptable. La crisis rompió durante una subasta donde había cuadros de esos pintores. Los directores que apoyábamos la subasta fuimos acusados de agentes de Castro, hasta que la policía del tesoro estadounidense nos investigó llegando a secuestrar colecciones de arte privadas. Yo tuve que aparecer ante un gran jurado después que la policía vino a mi casa acusándome de toda suerte de contubernios con el “enemigo”. Todo esto coincidió con los momentos en que Gustavo Arcos Bergnes lanzó desde Cuba un llamado al diálogo que era –y en gran medida continúa siendo– un tabú para las clases dominantes cubanas del exilio. El resultado fue que a las acusaciones se sumaron amenazas de muerte y dos bombas explotaron, dañando considerablemente una de las salas del museo.

El asunto se dirimió en las cortes y casi dos años después un juez dictaminó que las obras de arte estaban protegidas por la Primera Enmienda de la Constitución Estadounidense y que por lo tanto traerlas desde Cuba no violaba la ley del embargo; ley que, sea dicho de paso, es una de las tantas infamias que el exilio ha elaborado conjuntamente con los gobiernos de este país. Fue así entonces que después de más de dos años de controversias terminé enfermándome y decidí renunciar a la directiva del Museo, y comenzar mi carrera de profesor en un Seminario donde, por cierto, hubo llamadas telefónicas para impedir que me aceptaran por mi condición de “comunista”.

Cosas de Miami o de la Playa Albina, como la llama Lorenzo García Vega.

FM | Tu mudanza a Nueva York te llevó a un contacto con una perspectiva democrática que no encontrabas en Cuba. Un gran momento explosivo, donde América (Estados Unidos, nomás) provoca una conmoción mundial por una libertad extrema, una

conjunción irreplicable de factores expansivos, algo muy distinto de la idea que se tiene hoy de la realidad estadounidense. Pero allí estabas, en los años 50, con el personal del *New Politics*. ¿De qué manera participaste de una crítica al proceso revolucionario cubano?

CML | Llegué a New York con mi esposa e hijos a principios del 62. Comenzaba entonces la famosa década de los 60 que tantos cambios sociales y de sensibilidad habría de traer al mundo. Mientras que una izquierda de corte libertario iba formándose, existía otra de raíz más tradicional alimentada por el maltrecho discurso del socialismo soviético. Estaban también los heterodoxos: trotskistas, anarquistas etc. que continuaban una línea de pensamiento anclada en las décadas de los treinta a los cuarenta. En medio de todo eso me encontré que la nueva izquierda, o parte de la misma, tenía como ídolo al Che Guevara y en segundo plano a Fidel Castro. Era, hasta cierto punto, comprensible, pero difícil de tragar por alguien que había salido de Cuba oliendo ya el tufo totalitario que a la larga habría de enmierdar a la isla. Fue así entonces que, para sorpresa mía, me encontré con una revista, *New Politics*, que analizaba críticamente a la revolución cubana desde un ángulo socialista. Me puse, de inmediato, en contacto con ellos. Sus directores me abrieron las puertas y hasta nos ayudaron económicamente en lo que pudieron. Tuve entonces ocasión de debatir el tema cubano con organizaciones de izquierda, algunas de ellas bastante dogmáticas, por cierto. Con el paso del tiempo me di cuenta que los temas que se discutían en el seno de la revista tenían más que ver con la “pureza” del dogma socialista que con las nuevas ideas que se venían planteando por los jóvenes rebeldes tanto en los Estados Unidos como en otras partes del mundo. En Francia, por ejemplo, muchas de los principios que promovieron los surrealistas fueron adoptados por los situacionistas. De manera que me fui alejando del grupo, aunque les conservo un gran aprecio por la generosidad con que me trataron. Hoy, con la perspectiva de los años, me doy cuenta que todos los sueños de aquellas generaciones fueron sencillamente manipulados por el poder. Las compañías de publicidad de Madison Avenue uniformaron a los rebeldes (aún recuerdo el día en que vi

entrar en la librería donde trabajaba a la hija de los Kennedy disfrazada de hippie) mientras que la droga fue repartida libremente a las clases desposeídas. Los afroamericanos, por ejemplo, fueron neutralizados (cuando no asesinados) así como también lo fue la izquierda en general, hasta llegar al panorama ceniciento de hoy en día. En cuanto a Cuba... qué podría decirte. Todo ha sido un desastre. Hoy en Cuba, desplomado el dogma marxista, quieren llenar el vacío con un origenismo pasado por Cintio Vitier, quien se ha investido como su sacerdote máximo. Este a su vez revive al siglo XIX cubano, creando en torno a Martí y al mismo Lezama un culto seudoreligioso. Cuestionar en Cuba lo que dice Cintio Vitier o hacer una crítica a fondo de *Orígenes* es correr el riesgo de ser acusado de practicar un delito de lesa patria con las consecuencias desagradables que eso podría provocar.

FM | Ese pasaje tuyo, de la convivencia con el barroco y el Surrealismo al abstraccionismo, me tiene bastante curioso. Te refieres al alemán Wols, por ejemplo, que estuvo ligado al brasileño Antonio Bandeira, cuando éste residía en París (Bandeira menciona que su aproximación al existencialismo sartreano fue propiciada justamente por Wols). Hubo una encrucijada entre abstraccionismo y Surrealismo, y aquí podríamos pensar en Jackson Pollock o Jean Paul Riopelle. Recordando otros nombres que siempre destacas –Satie, Michaux, Klee–, crece mi curiosidad: ¿Qué habría agregado el arte contemporáneo –no me refiero a la confirmación– a esos excesos propiciados por el Surrealismo?

CML | Hubo un momento, hace ya algunos años, en que me sentí sobrecargado de imágenes que provenían del Surrealismo o del barroquismo lezamiano. Necesitaba sacudirme de encima ese peso; y un buen día en Aix en Provence comencé a escribir unos textos que me acercaban a lo que yo “veía” en ese momento. Un autor que resultó ser providencial para mí fue Beckett; otro, en cierta medida, George Perec. Pero fue la música sobre todo la que vino en mi ayuda: Bach, siempre. Después Anton von Webern, Morton Feldman, Harry Partch, John Cage. Giacinto Scelsi, Erik Satie y también el jazz:

Thelonious Monk, Keith Jarret, Charles Mingus, Uri Cain entre otros. La música fue para mí un elemento catalizador que se introdujo en las obras visuales de artistas como Wols, Tobey, Michaux, Deggotex, Baruj Salinas (con quien mantengo una amistad cercana) el grafismo Zen etc. Actualmente en mis obras gráficas que realizo en la computadora, la música es como una mano invisible que me va guiando.

FM | Al escribir a tu respecto, Aldo Menéndez observa que tu “poesía visual es meditada, de ideas bien trabajadas, negación del poema de Arp, que proviene del azar”. Hay quien defiende que en la creación artística lo que importa no es lo que se busca sino lo que se alcanza. En los textos de *Si/no/si/da/rio* y de *Contra loquios y peritextos*, ambos de 2002, algo me recuerda a cada momento el encuentro de Arp con el chileno Vicente Huidobro, que resultó en el libro *Tres novelas ejemplares* (1955), una rareza editorial que tuve la oportunidad de presentar a los lectores brasileños en los años 80. Pues bien, ¿en qué consiste esa relación tuya con una construcción/destrucción del lenguaje?

CML | Llega un momento en que, como un autista, te encuentras encerrado en el lenguaje. Para mí el ejemplo de Harry Partch y John Cage me sirvieron de mucho. Ambos compositores, el primero, sobre todo, se encontraron en un momento dado frente a un callejón sin salida. Partch lo que hizo fue inventar nuevos instrumentos, mientras que Cage, ante el dilema de escribir para un ballet sin la posibilidad de una orquesta, introdujo entre las cuerdas del piano distintos objetos y con los mismos alcanzó sonoridades extraordinarias. Yo creo que ese es el ejemplo que hay que seguir. Inventar, explorar nuevas posibilidades y sobre todo nunca perder el sentido lúdico como sustrato de la creación. Romper, entonces, el canon. Para mí, entonces, que no me propongo descubrir el Mediterráneo, lo que hago es entrar o asomarme hacia ese otro lado del espejo. Un artista de origen brasileño, Oyvind Fahlstrom, creó una serie de obras donde la participación del otro consistía en desplazar las distintas figuras, que el pintor había colocado sobre una superficie magnética. De esa

forma su obra podría hacerse y rehacerse continuamente sin perder, por ello, su identidad. Ese tipo de juego me interesa, como también los *chance operations* de Cage.

FM | Y aquí estamos, hablando de poesía visual, pensando en el letrismo de Twombly o en las experiencias del uruguayo Clemente Padín. El término “poesía visual” me parece tonto, pues toda poesía es esencialmente visual. Recuerdo aquí aquel preconcepto de Breton en relación con la música. Imaginemos el equívoco de una poesía musical. Si se quiere algo peor: una poesía textual. En esto se pierde la esencia de toda creación: el sentido humanístico, la relación intrínseca con el hombre, dentro y fuera de su tiempo. En esto se olvida que no es el hombre quien está al servicio de la técnica, sino lo contrario. ¿No te parece lo mismo?

CML | Esta pregunta exige una respuesta de carácter filosófico que yo no poseo. Puedo decirte lo siguiente: en lo que respecta a la poesía visual ésta, en mi opinión ha liberado al lenguaje de sus ataduras significantes. Más allá de la palabra escrita el signo aparece como una salida visual que se traduce en palabras conceptualmente, pero que continúa siendo un acertijo. Es decir, la ambivalencia de un signo como sustituto de la palabra crea nuevas posibilidades interpretativas y por lo tanto, abre otros espacios por donde andar. En el fondo todo es cuestión de eso: cómo abrimos nuevos espacios. Breton no quiso ver en la música una apertura y en eso se limitó. Tampoco los surrealistas se lanzaron de lleno a desconstruir el lenguaje pues en el fondo eran demasiado clásicos, salvo quizás Benjamin Péret que fue una especie de salvaje de la poesía. La prosa de Breton, por su parte, es una buena prueba de lo que acabo de afirmar.

FM | Tratando específicamente de tu creación, me dijiste: “Hoy en día intento hacer una síntesis entre cierto tipo de automatismo y los productos de la poesía visual”, y agregaste que tu interés mayor era trascender todos esos cánones. ¿De qué manera crees que hayas conseguido esto?

CML | Sí quiero trascender todo canon y dejárselo a los profesores en búsqueda de poder como Harold Bloom que pontifica sobre el “Canon Occidental”. La palabra “canon” me suena a cañón: convencer entonces a cañonazos. Hay que decir que, en ese sentido, Lezama era mil veces más maestro que Bloom: jamás impuso un canon. Por el contrario, lo trasgredía cuando se trataba de recomendarte lectura importante. Por ejemplo, a Lorenzo García Vega le aconsejó como primera lectura *Los cantos de Maldoror*. No hay profesor ni crítico en el mundo que se le hubiera ocurrido semejante elección. Pero eso es lo que hizo a Lezama grande y a los demás pequeños. André Breton (que conserva, a pesar de todo, ciertas afinidades con Lezama y viceversa) tenía también su anti-canon. Por mi parte no sé si he podido conseguir del todo trascender el canon, pero trato de hacerlo en la medida en que los medios que tengo a mi disposición así lo favorecen. La computadora ha sido para mí un objeto liberador que me ha permitido utilizar la técnica al servicio de mi imaginación. Para muchos es un instrumento de dominación, pero yo sigo creyendo como los surrealistas que hay que cambiarle el destino a los objetos. ¿Te acuerdas de la plancha dentada de Man Ray? Pues bien, hay que buscar la manera de que a la computadora le salgan clavos o algo por el estilo.

HORIZONTES DEL SURREALISMO



El surrealismo, dijo Breton en alguna parte, *es lo que será*. Con esa frase Breton liberó al surrealismo en un encierro de dogmas categóricos. En una carta destinada a Raul Ubac, Breton precisó que: *Nada podrá ser proseguido exitosamente sin crisis: para comenzar crisis de la expresión, de la cual el surrealismo se engreiría en vano poderse escapar, creo que le dejó-vou sería mortal en este dominio. Es absolutamente necesario que cada uno cambie, encuentre de nuevo... Se trata de sobrevivir ni más ni menos, eso sería la ilusión peligrosa entre todas* (1) Las palabras de Breton a Ubac abre un camino de exploración, con el horizonte como punto de mira. Pero como éste nunca se entrega, el horizonte se convierte en la metáfora de la búsqueda surrealista del *oro del tiempo*. Esa búsqueda es necesariamente utópica y a la vez ucrónica. Es decir que el surrealismo se sitúa en una encrucijada aparente: si por una parte pone su mirada sobre los acontecimientos que lo rodean, por la otra vislumbra el más allá de la existencia. En una época como la que nos

ha tocado vivir, la actitud de los surrealistas luce, por tanto, fuera de lugar. Sartre lo vio así, mientras que los marxistas tradicionales no se quedaron atrás en la valorización que hiciera el autor del “Ser y La Nada”.

En plena década de los sesenta, los situacionistas también miraron de reojo las incursiones de Breton y sus allegados, por los predios del hermetismo o del pensamiento de Fourier. Pensaron por lo demás que había traicionado los principios fundamentales de la revolución, como lo habían ya proclamado existencialistas y marxistas. Y sin embargo en aquella década, que marcó un hito importante en el desarrollo de tantas conquistas sociales, la imaginación intentó llegar al poder, como rezaban las pancartas de los estudiantes rebeldes. En los Estados Unidos un filósofo allegado a la escuela de Frankfurt, Herbert Marcuse, se fijó en el Surrealismo bajo una perspectiva favorable. Un pensador de tendencia anarquista, Murray Boockhin, mencionó efusivamente la disposición de ese movimiento hacia la liberación de la espontaneidad, expresada en sus prácticas lúdicas, como uno de sus ejes centrales. Un núcleo surrealista fundado por Franklin y Penelope Rosemont surgió en Chicago, y aún continúa en plena actividad. En países de la América Latina como Argentina, Brasil, Colombia o Chile, el surrealismo mantiene su vigor bajo distintas variantes. En Francia a pesar de la disolución oficial del movimiento, decretada arbitrariamente por Jean Schuster años después de la muerte de Breton, existen poetas y pintores que se expresan dentro de un marco surrealista. Y así sucesivamente. Lo mejor del Surrealismo pues no ha muerto, y continua renovándose a pesar de las estereotipias en que se la querido encerrar.

¿Por qué ocurre que aún después de tantos años pasados y las actas de fallecimiento que le han endilgado, el surrealismo continúa dando señales de vida? Creo que la respuesta yace en la forma en que éste encontró la manera de insertarse dentro de la gran corriente de pensamiento que vio en la poesía un medio de liberación. A pesar de que su inserción dentro de la vida política aún no ha podido realizarse, conviene recordar como apunta Octavio Paz que *La sensibilidad de nuestra época y sus imágenes –singularmente el triángulo incandescente que forman la libertad, el amor y la poesía–*

son en gran medida una creación del surrealismo y de su influencia sobre muchos poetas contemporáneos (2). La amplitud de esa corriente y los nombres que ha ido arrastrando a través de la historia, no se le escapó a la mirada de Breton, siempre en búsqueda de antecedentes que iluminaran sus creencias. En ese sentido Breton como Juno, tuvo dos caras: una que atisbaba el pasado y la otra que traía esa mirada hacia el presente con vistas al futuro. De ahí entonces que no tuviese a menos incluir en la estela surrealista a poetas, hermetistas, místicos, dementes y primitivos, para confusión de los bienpensantes. En gran medida este movimiento siempre evolucionó nutriéndose de una tradición abarcadora, que no hacía distinción valorativa entre un tótem de la Columbia Británica, un emblema alquímico, la pintura de Aldolf Wolffi, las láminas del Tarot, la poesía subyacente en los mitos, el simbolismo que irradia de las mariposas o una máscara de Nueva Guinea. Juan Eduardo Cirlot escribió palabras atinadas que pueden ser aplicadas al respecto:

El surrealismo considera que esta riqueza intencional multivalente es originariamente patrimonio del hombre, perteneciendo a la esfera del inconsciente, de lo que Carl Jung denomina “pensamiento no dirigido”. Y el surrealismo cree también, y en esto muestra cierta ascendencia platónica, que una inmensa sabiduría yace en lo profundo del actual hombre, “caído” posiblemente a causa de la pérdida de “algo” que no puede recordar y de que le hablan, no siempre satisfactoriamente, las religiones (3).

El universo surrealista fue amplio y variado como lo demuestra su pintura. ¿Qué relación formal existe entre un cuadro de Magritte y otro de Miró?, o ¿En qué se asemeja un poema de Péret a otro de Guy Cabanel? Sin embargo, todos comparten un mismo espíritu, espíritu que los relaciona a la vez con la imaginación de los visionarios y de los primitivos, incluyendo de paso a los gnósticos, cuya influencia nunca ha cesado de actuar subterráneamente en el pensamiento occidental. Al participar colectivamente en un magma poético donde se cuecen tan diversas manifestaciones de la imaginación, los surrealistas organizaron una sociedad de iniciados o

un *egregore*, que los situó en otra categoría, frente a las diversas asociaciones habituales que merodean el espacio cultural y político de cada época. Nada pues tiene de extraño, que frente a las instituciones que defendían intereses relacionados con el poder y la opresión que esto conlleva, los surrealistas recurrieran a la utopía.

¿En qué consistió esa utopía? Someramente podríamos indicar dos posiciones fundamentales y coincidentes de los surrealistas con respecto a la misma: una de carácter poético, y la otra como alternativa a la historia que les tocó vivir. La utopía poética de los surrealistas se hizo patente desde el primer momento en que Breton proclamó el “punto supremo” como la fase final de superación de todas las antinomías. La trayectoria que había que emprender para llegar a ese punto, implicaba la práctica de una ascesis, que incluía todos los medios poéticos inventados por ellos. En primer lugar al automatismo logró ponerlos en contacto, en la medida de lo posible, con la actividad del subconsciente y a su vez con el mundo de los sueños. El lenguaje primordial salido de una región que Freud puso al descubierto (pero que ya los pueblos primitivos conocían), los condujo a sintonizarse con ese mundo y sus mitos. Basta leer a autores como Leo Frobenius, Alfred Métraux, Gheza Roheim, James Frazer, Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade o Lucien Lévy-Bruhl para darnos cuenta de ello. Para los surrealistas el descubrimiento de lo primitivo, no estuvo inspirado en una preocupación formal, ni rindió los mismos resultados que para los cubistas. Mientras que éstos encontraban en el arte africano, sobre todo, una estructura aplicable a su reacción contra la belleza clásica impuesta desde el Renacimiento, los surrealistas percibieron en el arte primitivo la presencia de la magia, es decir, de la poesía.

Automatismo, onirismo y primitivismo, comenzaron a jugar un papel preponderante en la cosmovisión surrealista, que poseía como finalidad alcanzar la conciliación de las antinomías que fragmentan al ser humano en zonas opuestas. Esa finalidad es decisiva para entender que, en el fondo de las aspiraciones surrealistas, se incubó siempre un afán utópico, como lo fueron la búsqueda del Santo Graal o de la Piedra Filosofal en su momento. Aquí de nuevo se produce el otro enlace, esta vez con la tradición hermética. ¿Cómo podría ser de

otro modo? Si por la vía de la poesía se abre el camino de las culturas mágicas, por esa misma vía se produjo la iniciación en otros misterios que el hermetismo había conservado celosamente en sus arcanos. Zenón de Elea ya había pronunciado la fórmula definitiva que le abrió un amplio camino al pensamiento hermético y posteriormente al romántico y surrealista: *No existe cosa alguna que no pueda ser comparada con otra*. En la mentalidad de Breton ese vínculo siempre fue posible, y los más fieles a sus ideas también así lo creyeron. Su creencia en los poderes anidados en la tradición hermética, no hizo sino seguir las huellas dejadas por los románticos, los cabalistas, y tantos otros considerados como visionarios o herejes, que enriquecieron a la Edad Media y al Renacimiento. La poesía pues formó el núcleo central de una actividad dirigida a crear un estado de conciencia superior, sin necesidad de caer en un éxtasis místico con Dios como fuente del mismo. Lo cual, por otra parte, no excluía la riqueza visionaria que emana del misticismo.

Otros dos aspectos de ese proceso poético deben ser mencionados: el erotismo y el juego. Ambos fueron objeto de un culto especial que produjo resultados sorprendentes, desde la poesía escrita hasta la pintura o la construcción de objetos. En definitiva, de lo que se trataba era de aunar todos esos esfuerzos bajo la rúbrica de lo maravilloso. Lo Maravilloso fue entonces para los surrealistas el lugar habitable, o sea, su utopía poética, sustentada en la creencia que sólo lo maravilloso es bello, como pensaba Breton. Sobre esa base edificó no solamente una teoría, que como toda teoría se encuentra sujeta a un proceso de desgaste y de renovación, sino un camino que constituyó al *Tao* de los surrealistas.

El segundo horizonte utópico se encuentra inserto dentro de un proceso histórico preciso: el período que comienza en la Primera Guerra Mundial, pasando por la Revolución Rusa, y que concluye en la Segunda Guerra Mundial y la llamada “guerra fría” que le siguió. Ese período relativamente corto, pero intenso de la historia moderna, marcó la conciencia de André Breton profundamente. No vamos a narrar aquí los distintos episodios que lo inclinaron a desilusionarse tempranamente de una revolución devenida en sistema opresivo. Sabemos que Breton fue uno de los primeros que lo denunciara a

tiempo, acarreándose las iras de la izquierda, que le reprochara sus idas y venidas entre el trotskismo y el anarquismo, para finalmente inclinarse a favor de las especulaciones de Fourier. Para seguir el hilo de lo que he venido mencionando, vamos a enfocar ese otro aspecto fundamental de su pensamiento, al cual se adhirieron algunos de sus más allegados compañeros: la utopía como alternativa a una situación histórica asentada en la opresión.

André Breton comenzó a leer las obras completas de Fourier durante su estancia en los Estados Unidos. Esas obras lo acompañaron al Oeste donde descubrió las naciones Pueblo y el asombroso paisaje de esa región. Es allí que escribe su “Oda a Charles Fourier”. Creo que el hecho posee un significado simbólico. Que Breton se haya inspirado en medio de los Hopis y los Navajos, con sus muñecas Kachinas y sus pinturas en la arena, para escribir su poema, confirma la estrecha relación que existió para él entre la utopía de Fourier, y la belleza que desplegaba el arte y la mitología de esos pueblos. Fue además la profunda devoción de los indios por la naturaleza que conmoviera al poeta, imbuído por la lectura de un filósofo que promovía la analogía como instrumento del pensar. Durante esa visita se produjo entonces, uno de los momentos cruciales que destacan al Surrealismo como una tendencia “aparte” dentro de las ideologías canónicas de nuestro tiempo. La utopía de Fourier (a pesar de sus extravagancias), se le apareció a Breton como una alternativa posible ante una historia que solo mostraba su voluntad destructora. Poco después de haber sido escrita, la bomba atómica devastó a Nagasaki e Hiroshima. Ese cambio axiológico promovido por un artefacto tanático, se produjo en conjunción con una experiencia amorosa: su encuentro con Elisa y la pasión mutua que se derivó de ese encuentro. La utopía pues iba de la mano con el eros que Breton había ya cantado en numerosos poemas y en su libro “El Amor Loco”. El resultado de ese encuentro y del viaje que ambos emprendieron a la Gaspésie en Canadá, donde descubrieron ágatas y colonias de aves, fue otra obra suya: “El Arcano 17” (1945). Esta obra compone la trilogía comenzada por los “Vasos Comunicantes” (1932), y “El Amor Loco” (1937). Si en la primera Breton aún se encontraba bajo el influjo del marxismo (aunque interpretado *heréticamente* y a

través de la óptica freudiana), en la segunda la alquimia hizo su aparición, para alcanzar en la tercera la unión entre utopía, hermetismo, erotismo, y canto a la naturaleza, bajo la égida de la esperanza. “Arcano 17” cierra un ciclo de su pensamiento y constituye una de las obras centrales del Surrealismo. Escrito al final de la guerra, fue sugerido por el simbolismo de la carta del Tarot relacionado con la inspiración y el espíritu de la humanidad entendido como una fuerza creadora. Es pues el arcano del crecimiento y en última instancia de la esperanza. Aquí aparece de nuevo el horizonte como metáfora de esa virtud. La utopía que propone Breton es concreta: no se trata para el surrealismo de organizar un sistema de perfección en torno de una sociedad sujeta a una coreografía social precisa. Ese tipo de utopía que impone una supuesta felicidad, ya sea promovida por Fourier o por otros, no forma parte del ideal surrealista. Se trata de alcanzar en el “aquí y ahora” ese “más allá” iluminador que señale el camino que concilie la transformación del mundo con el cambio de la vida. La existencia continúa estando sometida –y eso Breton lo sabía muy bien– a sus miserias, pero con la salvedad de que existen episodios, como islotes creados por el azar, en los cuales aparece lo maravilloso, para detener, aunque sea por un instante, el paso inexorable del tiempo para mostrar “el oro” que Breton siempre buscó. Es bajo ese deseo donde podemos descubrir el horizonte de lo que Breton quiso decir con su frase *el surrealismo es lo que será*.

Los ensayos que forman parte de este libro, intentan mantener el hilo conductor de los temas enunciados en las páginas precedentes. El lector encontrará que *lo maravilloso, la utopía, el primitivismo y el hermetismo* aparecen repetidos en los mismos aplicados a la temática específica de cada ensayo. Muchos han sido publicados en revistas como, “Ombligo” de Argentina, “Agulha” del Brasil gracias a la acogida que recibí por parte de su director Floriano Martins, “El Umbral Secreto” de Chile o “Punto y Seguido”, de Colombia. Todos sin embargo han sido revisados.

Este libro, por tanto, no pretende ser una historia del surrealismo, ni siquiera un estudio definitivo sobre un tema tan vasto y de rico contenido. Es más bien, un intento de llamar la atención (aún a costa

de ser repetitivo), sobre ciertas propuestas o personajes que en mi opinión, apuntan hacia el horizonte que abriera André Breton y todos los que le siguieron en su búsqueda. Faltan nombres y otros temas. Quizás si esas faltas estimulen a otros a continuar el camino. Todo libro en el fondo, es eso: un camino que sugiere encuentros.

NOTAS

- 1.- Tomado de "La Main á Plume... Anthologie du surrealisme sous l'Occupation", établie par Anne Vernay et Richard Walter. Préface de Gérard Durozoi. Editions Syllepse, Paris, 2008.
- 2.- Octavio Paz: "Estrella de Tres Puntas". Ediciones "Vuelta", México 1996.
- 3.- Juan Eduardo Cirlot: "Introducción al Surrealismo", Revista de Occidente, Madrid, 1951.

ANDRE BRETON Y LA UTOPIA SURREALISTA



En mayo del año 2000, la revista “Magazine Litteraire” publicó un dossier bajo el título de “La renaissance de l’utopie” donde diferentes autores discutieron si era o no viable la utopía en el siglo XXI. Mucho de lo ocurrido desde entonces, nos lleva a creer que la renovación del pensamiento utópico no es un proyecto desatinado. A medida que los movimientos subversivos de las décadas de los sesenta y setenta, cedieron a un conformismo que comenzó a despuntar en los ochenta; el capitalismo continuó identificando su imagen con la democracia, desvirtuando, como consecuencia, el verdadero sentido de ésta. Después de los aplausos con que el mundo saludó en general la caída del régimen soviético, ha sucedido la constatación del peligro que significa una sociedad dominada por la visión estadounidense del orden y la felicidad. Este conformismo está

siendo forzado cotidianamente, por una potencia que parece abrogarse la misión de “transformar el mundo” y “cambiar la vida” de acuerdo con su escala de valores. La crisis económica a nivel mundial, promovida por el derrumbe de muchas de las grandes corporaciones capitalistas, aunque no ha suscitado en los Estados Unidos un pensamiento crítico radical, al menos ha puesto en evidencia la naturaleza de un sistema que manipula a su conveniencia, los ideales de justicia social. Los movimientos de “indignados” surgidos en distintas partes del mundo, incluyendo los Estados Unidos, reflejan un estado de ánimo inconformista, pero sin articular aún un programa concreto de pensamiento y acción. Los medios que dispone la propaganda capitalista, ha cuidado de hacernos olvidar que los avances sociales que fueron alcanzados bajo ese régimen son en gran medida, el resultado de las luchas contestatarias de las izquierdas. Hay que aclarar de paso, que sus concesiones son hechas con vistas a una mayor eficacia en la productividad y en el consumo, y no inspiradas en la bondad inherente del sistema.

El ideal socialista, por otra parte, ha cesado de tener la misma fuerza liberadora de antaño. En vez de reflexionar acerca de sus fallas y promover la reforma de sus estructuras de pensamiento, el socialismo ha pasado a ser una especie de cómplice estratégico de los poderes establecidos, anquilosándose ahí donde ha tomado el poder. El imperativo ético que debe promover los valores del socialismo, con todas sus variantes, se encuentra pues en plena crisis. La izquierda ha perdido su ímpetu libertario, a pesar de ir dando muestras de un despertar esporádico por parte de algunos elementos jóvenes. No cabe duda que las nuevas técnicas de comunicación ponen al alcance de los rebeldes unos instrumentos subversivos, como parece que está ocurriendo en algunos países árabes (sobre todo por parte de las mujeres), o en el reciente movimiento de los “indignados”. Este hecho sin precedencia obliga a replantear los medios de los cuales puede valerse la izquierda para comunicar un mensaje renovador, sin renunciar al mismo tiempo a sus valores éticos. Frente a ese panorama nada prometedor y a ratos ambiguo, la utopía parece adquirir su actualidad. André Breton no se equivocó

entonces cuando desilusionado por una izquierda inspirada en el marxismo que había renunciado a sus ideales, escogió el único camino que le quedaba: encontrar en el pensamiento utópico una fuente renovadora de las gastadas fórmulas del pensamiento revolucionario.

A partir de temprana fecha la tendencia de Breton a incorporar dentro de la corriente surrealista, un caudal de creencias ajenas y aún contrarias al marxismo preponderante, se hizo evidente. De acuerdo con Didier Ottinger *Del comunismo a la utopía y a la anarquía (una evolución) del análisis social surrealista se desliza subrepticamente de la dialéctica marxista a la polaridad de lo sagrado* (1). Era inevitable que el poeta que había pactado con dementes y primitivos, dirigiera su pensamiento hacia unos derrotados que nada tenían que ver con las tradicionales ideologías imperantes. En definitiva, lo que Breton intentó de acuerdo con lo dicho por Didier Ottinger, lo aclara Herbert S. Gershman cuando nos afirma que *El surrealismo estaba destinado a permanecer como una promesa milenarista y los surrealistas más como buscadores que como encontradores. Fue en su búsqueda, sin embargo, donde radica su salvación* (2). De acuerdo con esa frase todo parece indicar que la sombra de Joachim di Fiori *llevado por los ángeles terribles* que Breton cantara en su poema “Plein Marge”, parece planear sobre su pensamiento.

La frase de Breton que fue publicada en 1934 en su libro “Point du Jour”, *El surrealismo es lo que será*, encierra dos principios fundamentales que habrían de convertirse en el norte del autor de “Nadja”. El primero mantiene su intención de hacer del surrealismo una búsqueda poética y no un mero mecanismo de acción política. El segundo principio basado en el significado simbólico del “oro”, inserto en el epitafio de su tumba, revela la inclinación de André Breton hacia el hermetismo y la alquimia en particular. La edad de oro para Breton se proyecta pues hacia el futuro, introduciendo en el concepto de la utopía una especie de mito-poesía que los románticos ya habían prefigurado. Saint Simon había afirmado que *Los poetas antiguos, atormentados por las añoranzas del pasado, colocaron la edad de oro tras nosotros... y se equivocaron... lo juro por el eterno progreso*,

la edad de oro se encuentra ante nosotros (3). La utopía fue convertida en un objeto estético dentro de un proyecto de exploración que intentaba reconciliar ambas tendencias: la política y la poética, o sea, a la persistente aspiración de Breton de conciliar a Marx con Rimbaud. Ambos principios pues quedaron indisolublemente unidos en el destino que Breton quiso imprimirle al surrealismo. Octavio Paz pudo decir a este respecto que: *(Breton) nunca pensó que hubiese una contradicción esencial entre los mitos y la utopía, la poesía y los programas revolucionarios. Leía a Fourier como podemos leer los Vedas o el Popol Vuh, y los poemas esquimales le parecían profecías revolucionarias* (4). Un autor allegado al surrealismo, Michael Lowy, refiriéndose a Walter Benjamín, subraya *que la utopía revolucionaria debe pasar por el redescubrimiento de una experiencia antigua, arcaica, prehistórica... el comunismo primitivo... la armonía originaria con la naturaleza, el paraíso perdido... Benjamín no propone una vuelta al pasado, sino más bien según una dialéctica propia del romanticismo revolucionario, un “desvío” a través de un pasado hacia un porvenir nuevo...* (5). En otra de sus obras (6) nos dice acerca del pensador judeo/alemán *que para Benjamín la idea de las correspondencias es la utopía gracias a la cual un paraíso perdido parece proyectado hacia el porvenir*. Marcel Spada en su libro “*Erotiques Du Merveilleux*” (6) indica que *Cuando Péret afirma que todos los mitos contienen una aspiración a la felicidad unida al sentimiento de las posibilidades y obstáculos que se levantan entre los hombres y sus deseos, pone la edad de oro no detrás sino delante de nosotros*. Las ideas de Walter Benjamín o las Péret no se encuentran alejadas de las que Breton propuso como parte vital de su búsqueda. Breton por muy próximo que estuviera a los ensueños de Rousseau o al pensamiento llamado “salvaje”, no se hacía ilusiones en cuanto a un regreso a un “estado natural” existente antes de la caída. La conciencia de haber perdido un paraíso primordial que yace en el pensamiento primitivo, lo impulsaba a recordar lo que había sucedido en tiempos pasados, como bien lo explica Mircea Eliade. La propuesta bretoniana, en cambio, apuntaba no hacia el mero recuerdo de ese pasado sino a una *revelación* dentro de lo cotidiano, del “más allá de la existencia”,

englobando su pasado y presente, que el surrealismo vislumbra como posible.

Breton aparenta contradecir, sin embargo, lo anteriormente expuesto cuando en uno de los poemas de “Clair de Terre” lamentó que *todos los paraísos se habían perdido*. No cabe duda, por tanto, que el proyecto utópico surrealista se apoya en ideas enraizadas en las creencias de los primitivos y los hermetistas, los cuales intentaban el rescate de ese paraíso. El romanticismo hizo suyas esas ideas y durante la década de los sesenta, pensadores tan disímiles como Norman O. Brown, Murray Boockhin y Herbert Marcuse, las interpretaron bajo puntos de vista diferentes, pero que en gran medida convergían con los de Breton. Por su parte Ruth Benedict hace una crítica divergente con otra perspectiva: *Usar las sociedades primitivas para discutir las formas sociales, tiene una conexión necesaria con el retorno romántico a lo primitivo... la utopía romántica que va en búsqueda de lo primitivo, por muy atractiva que sea, representa usualmente para los estudios etnológicos más un obstáculo que una ayuda...* (7). Breton continuando los pasos del romanticismo, y a pesar de las objeciones de la etnóloga estadounidense, intentó pactar en un momento dado, con el milenarismo marxista que en gran medida sentía sobre su conciencia la pérdida de ese paraíso. El proyecto surrealista lo fue llevando pues por otros caminos, que a la larga resultaron en una serie de encuentros nada fáciles con el marxismo y el anarquismo. Ambas experiencias tuvieron consecuencias profundas en la formación del pensamiento surrealista, y eventualmente en su decisión de abandonar una militancia política de corte pragmático y oportunista, para refugiarse en los pensadores utópicos y en Fourier en particular.

PRIMER ENCUENTRO: EL MARXISMO | En el primer número de la revista “Médium” (noviembre, 1953), apareció una de las tantas encuestas que los surrealistas gustaban de hacer. Su tema se basaba en la siguiente pregunta: “¿Le abriría usted la puerta a:”? Entre los personajes a quienes los surrealistas deberían abrirle la puerta o no, se encontraba Carlos Marx. Al tocarle el turno a Breton este respondió: “No, por cansancio”. Antes de continuar tengamos en

cuenta en qué año esa pregunta fue respondida: 1953, o sea, ya en plena década de los cincuenta. Esa década presencié la consolidación del “American way of life”. En 1951 apareció “El Hombre Rebelde” de Albert Camus, lo que le valió su ruptura con Sartre y las críticas acérrimas de los surrealistas. Ni el “Mito de Sísifo” que le antecedió, ni el “Hombre Rebelde”, podían ser leídos con un espíritu neutral, pues ambas obras promovían un pensamiento pesimista que no dejaba satisfechas ni a las izquierdas, ni a las derechas, como años más tarde lo hiciera el largo poema del portavoz de los “Beatniks”: “Howl” de Allen Ginsberg publicado en 1956 y que causara escándalo en ciertos círculos intelectuales y judiciales. En otro plano, el existencialismo sartriano continuó jugando con el marxismo y la potencia que decía representar, La Unión Soviética, a pesar de que ya había mostrado su rostro totalitario décadas atrás. El famoso informe de Nikita Krushev, y el alzamiento de los húngaros en 1956, abrió los ojos a la nueva generación de intelectuales acerca de la naturaleza represiva del régimen soviético. La guerra de Algeria que habría de dejar una huella duradera en la conciencia francesa, comenzó en 1954. Los surrealistas se encontraron entre los firmantes del famoso “Manifiesto de los 121” que acusaba al imperialismo francés. Dos obras que influyeron en el pensamiento surrealista también aparecieron en esa década: “Eros and Civilization” de Herbert Marcuse (1955) y “Life Against Death” (1959) de Norman O. Brown. Los años cincuenta terminaron con el comienzo de la revolución cubana, que dio paso a una serie de íconos y mitos revolucionarios, de los cuales se nutrió la década de los sesenta. Tampoco olvidemos que el Breton que decidió no abrirle las puertas a Marx ya había escrito en su libro más utópico y hermético: “Arcane XVII”, las siguientes palabras que resultaron ser proféticas:

Guste o no guste a las grandes figuras que presiden los destinos del socialismo científico... los grandes orujos no podrían hacernos despreciar los vinos claros. A través de sus exageraciones y de lo que en ellos procede de la exaltación imaginativa, no podemos negarnos a conceder a los escritores reformadores de la primera mitad del siglo XIX, en el mismo grado que los artistas primitivos, el beneficio

de la extrema lozanía... en el terreno social, como en lo demás, se puede esperar que de la confusión ideológica sin precedentes que marcará el final de esta guerra, surgirán un gran número de propuestas radicales *fuera de los encuadramientos* y que... harán hablar muy alto, ante la carencia provisional del lenguaje del espíritu, el lenguaje del corazón y los sentidos... (8).

En el fondo el problema de la historia se traduce para los surrealistas, en un arcano que la razón sola no elucida, siendo el deseo y el amor en tanto que motores de la poesía, otros factores que ayudan a explicarla. Existe dentro de este concepto, la vieja aspiración gnóstica, que Karl Jung reviviera, de enfatizar la fuerza “ardiente” del deseo, frente a la “creciente” del progreso. El eje axiológico donde descansa ese punto de vista, encamina necesariamente a la utopía surrealista por otros senderos, liberándola de la férula dogmática de esencia totalitaria que el marxismo soviético, el fascismo y las religiones organizadas, llegaron a implantar en sus respectivas zonas de poder.

Fue así entonces que, a pesar de una atmósfera aún influida por Marx, André Breton decidió no abrirle la puerta y dejarlo pasar. Tampoco los jóvenes rebeldes obedientes *al lenguaje del corazón y los sentidos*, que comenzaron a despuntar durante aquella época lo hubieran hecho. Otros miembros del grupo se mostraron en su mayoría indecisos, aunque algunos como Wolfgang Paalen fueron tajantes en sus respuestas: “*No, porque su doctrina ha engendrado la religión más opresiva*”. Paalen fue en ese sentido como veremos, uno de los críticos más agudos que tuvo el surrealismo, en cuanto a su entrega a la dialéctica hegeliana y a la praxis política que se desprendía de la misma adoptada por el marxismo, y llevada a cabo por el leninismo.

A pesar de que se trataba de un juego, lo cierto es que esas respuestas fueron reveladoras de una actitud que se remontaba a los comienzos mismos de la formación del grupo, cuando aún el nihilismo de los dadaístas continuaba haciéndose sentir. Antonin Artaud que siempre fue en el fondo un surrealista herético, se alejó del movimiento cuando algunos de sus miembros decidieron entrar

en el partido comunista. Luis Mario Schneider escribe con relación a esto que:

Es revelador observar que el fracaso que para la mayoría de los surrealistas significó el ingreso al Partido Comunista se traduce, en muchos, en la caída dentro de un mundo primitivo que los antropólogos se han encargado de exaltar, es el caso de Bataille, de Mabille, el del propio Breton y, a su manera alucinada y errabunda, el de Artaud. Lo que equivale a decir que aún en esto se mantiene la congruencia del movimiento. (9)

A pesar de ello, tanto Breton como otros surrealistas, decidieron a la larga entrar en el Partido Comunista hacia fines de los años veinte, aunque sin renunciar a sus actividades de carácter puramente poéticas. Ni el pasado de los surrealistas ni sus experimentos con el automatismo y los sueños bajo el influjo del psicoanálisis, se avenían con las tácticas de un partido obediente a las estrategias de la URSS. Para los surrealistas que escogieron militar en el aparato dogmático del partido, el prestigio de la revolución rusa permanecía vivo, lo cual justificaba según él, su membresía en el mismo. Ya desde temprana fecha, los surrealistas se habían agrupado en torno a una serie de publicaciones de tendencia marxista como “Clarté” (1926). En esa revista la actitud rebelde de los surrealistas, se hizo sentir en contra de algunos de los dómines del partido como Henri Barbusse, al mismo tiempo que “L’Humanité” su órgano oficial, no tenía reparos en atacar la poesía surrealista representada en libros como “Capitale de la Douleur” de Paul Eluard. Pierre Naville uno de los surrealistas de primera hora identificado con “Clarte”, y posteriormente militante del trotskismo, publicó en 1926 un libro titulado “La Revolution et les Intellectuelles: Que peuvent faire les surrealistes?” donde planteó las contradicciones internas que existían entre los comunistas y los surrealistas, criticando la negatividad radical de éstos a favor de una militancia concreta dentro del partido. La respuesta de Breton fue inmediata: en ese mismo año publicó su panfleto “Legitime Defense” donde declaró: “La llama revolucionaria arde donde quiere y no le incumbe a un pequeño número

de hombres, en el período de espera en que vivimos, de decidir si es aquí o allá donde debe arder” (10). Esa respuesta contundente no brindó espacio para un futuro entendimiento entre los que ostentaban “la verdad revolucionaria” representada por el partido comunista, y los que creían, prosiguiendo por otros derroteros, en la apertura del ideal revolucionario a variadas influencias.

A principios pues del 1927, algunos surrealistas pidieron su adhesión al Partido Comunista, no sin antes provocar una seria disensión dentro del grupo: Jacques Baron, Robert Desnos, Max Morise, y Artaud entre otros, se negaron a hacerlo, mientras que Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Jacques Prevert, Yves Tanguy, Pierre Unik, Michel Leiris, y George Sadoul recibieron su carnet del partido. Pero esa adhesión no significó una suspensión de las actividades surrealistas, por lo que nunca se ganaron la confianza de una organización que seguía las consignas de Moscú, llamada despectivamente por Aragon “la gateuse” (la chocha). Entre sus directivas se encontraba la nueva política cultural, que iba aceleradamente hacia una ruptura radical contra la creación artística independiente, y a favor de un sometimiento al llamado “realismo socialista” que Breton eventualmente denunció como un medio de degradación moral. Más por el momento de acuerdo con éste:

Para ayudar a transformar el mundo, era preciso pensarlo de modo distinto a como habíamos hecho hasta entonces, y, particularmente, suscribir sin reservas la famosa primacía de la materia sobre el espíritu. Esta era una necesidad a la que nos resignábamos pero que implicaba apreciables sacrificios por parte de muchos de nosotros (11).

Esa confesión dicha por él durante las entrevistas que André Parinaud le hiciera para la radio francesa, aclara la encrucijada en que los surrealistas se encontraban durante la época de su militancia comunista. En otra de las respuestas que le diera a las preguntas de Parinaud, Breton añadió:

“...aún cuando la actividad surrealista propiamente dicha continuaba desarrollándose en su propio plano –el de la experiencia y la aventura interiores– no por ello dejaba de hallarse mediatizada por la preocupación de evitar un conflicto a fondo con el marxismo... en materia de transformación social del mundo, las consideraciones urgentes prevalecían por encima de todas las demás. El instrumento requerido para esta transformación existía y ya había dado pruebas de ello: se llamaba marxismo-leninismo. No teníamos aún ninguna razón para suponer que su punta estuviera envenenada (12).

En el fondo lo que continuaba siendo la piedra de toque de las relaciones entre los marxistas y los surrealistas, era una concepción divergente de la síntesis a que debería conducir el proceso dialéctico. En ese sentido Bruce Baugh en el libro “French Hegel From Surrealism to Postmodernism”, (13) señala que *Breton afirmaba que la negación y la contradicción no se limitaba sólo a la esfera económica-política... es por ello que la revolución surrealista es un aditamento necesario a la revolución marxista...* Pero ¿cómo podría verificarse ese aditamento sin romper la estructura en la cual se sostenía el edificio racional del dogma marxista? En ese mismo libro este autor añade que *Lo que separa el surrealismo del marxismo no es la valorización de una síntesis total que este proclama y que corresponde en muchas formas al sueño surrealista del punto supremo o fusión de los contrarios, la diferencia yace en la actitud de los surrealistas acerca de la razón y del trabajo, que los marxistas valoran y de la cual los surrealistas buscan escaparse (14).* Ferdinand Alquie en su conferencia “Humanisme Surrealiste et Humanisme Existencialiste” (15) respondió a ese dilema cuando dijo que *Los surrealistas interpretaron poéticamente la filosofía de la síntesis que el hegelianismo y el marxismo adoptaran.* Clifford Browder en su libro “Andre Breton Arbitrer of Surrealism” (16), ahonda en ese concepto: *El segundo manifiesto (surrealista) escrito años después de la adhesión al marxismo, presenta al surrealismo como un intenso esfuerzo espiritual desarrollando el concepto, prestado del ocultismo, del punto supremo... una posición como ésta pone de manifiesto la tendencia instintiva del surrealismo hacia la trascendencia... la actitud*

materialista ponía en peligro la esencia de la experiencia surrealista: la intuición de lo maravilloso.

El conflicto entre ambas posiciones fue posiblemente planteado en el primer número de la revista "Acephale" fundada en 1936 por George Bataille y André Masson donde aparece una cita de Kierkegaard: *Lo que parece como político y se imagina a sí mismo de esa manera, un buen día mostrará que no es más que un movimiento religioso.* Si sustituimos "lo religioso" por "lo maravilloso" veremos que la aspiración se encaminaba por senderos que los surrealistas comenzaban a recorrer y que los marxistas nunca quisieron transitar. La acusación que le hicieron a Breton de querer estetizar la política y viceversa parte de ese hecho que marcó una separación definitiva con la ideología marxista. En el fondo Breton no hizo sino seguir a Schiller, quien proclamara que era a través de la belleza cómo se llegaba a la libertad.

La lanza envenenada del marxismo a la que Breton se refería, despuntó a la postre a pesar de las formulaciones tempranas del joven Marx como Erich Fromm o Maximilian Rubel lo habían probado. Ferdinand Alquie en su libro "Philosophie du surrealisme" (17) nos dice que:

Los trabajos de Maximilian Rubel establecieron que Marx antes de construir una filosofía marxista, ya había concebido al socialismo como una llamada patética al individuo, sin nada de doctrinal o de especulativo... el marxismo que le sucede a Marx parece por la lógica de sus postulados materialistas, absolutamente rebelde a toda dimensión propiamente moral o metafísica... de ahí que aquellos que como Breton fueron conducidos al marxismo por una exigencia ética, se vieron ante una situación diferente a la que conoció Marx, encontrándose frente a una doctrina ya constituida y defendida por instituciones poderosas y tiránicas que han codificado todas las cuestiones filosóficas... las obras surrealistas se resisten a la opresión del dogmatismo materialista...

Esa opresión fue percibida por Eduard Bernstein, uno de los fundadores de la social-democracia, que Marx y Engels

anatemizaron, y por Proudhon cuando se negó a participar en la invitación que le hiciera Marx a sumarse a la Internacional. La negativa del autor de “¿Qué es la Propiedad?”, facilitó a la postre, el paso a otras alternativas, entre éstas el cooperativismo anarquista, que los surrealistas saludaron con entusiasmo décadas más tarde.

Marx cerraba un camino que los surrealistas emprendieron con pasión, camino que Freud había sembrado con sus teorías de la represión y del inconsciente que llevaban directamente –como bien lo viera Norman O. Brown– al misterio del corazón humano. De ahí que tanto Marcuse (más allegado al marxismo), y Brown no renunciaran a la tradición del romanticismo alemán que Marx a la larga abandonara. Ambos autores coinciden –como Breton– que el camino de la liberación también pasa por la libido y una asimilación erótica de la realidad coincidente con la poética de Breton. La palabra *deseo* como nos recordara Octavio Paz, no aparece en el vocabulario de Marx, y esa ausencia cortó los vínculos que durante un cierto período de tiempo mantuvo a los surrealistas al lado de los marxistas. De acuerdo con Roger Picard *El socialismo romántico francés lejos de mostrarse materialista como el marxismo alemán, es idealista y sentimental, como la poesía de su tiempo. Es más fraternitario que comunitario, uniendo la reforma moral, incluso religiosa, con las soluciones económicas y sociales que preconiza, en una palabra los problemas espirituales con las mejoras materiales...* (18). En ese sentido la línea romántica bretoniana escoge la vía francesa de interpretar los cambios sociales bajo otra óptica, afín a la utopía de un Saint Simon o Fourier, que al materialismo dialéctico de Marx. Pero al mismo tiempo que lo hace, se mantiene fiel al romanticismo alemán allegado a otras concepciones poéticas y metafísicas. No en balde Marx llamara con sorna a los blanquistas y otros reformistas sociales, alquimistas de la revolución, lo cual Breton nunca hubiese aceptado.

Dadas las precarias condiciones en que los surrealistas se encontraban dentro del partido y las concesiones ideológicas que tuvieron que hacer, se hacía inevitable la ruptura, la cual ocurrió en 1932 tras numerosas crisis internas. La historia detallada de todo ese proceso puede leerse en libros como los de Maurice Nadeau, Gerard Durozoi o Helena Lewis. (19). La ruptura entre Breton y otros

surrealistas arrastró eventualmente a Aragon, Eluard y Sadoul del lado estalinista mientras que se sumaban nuevos nombres en las filas del grupo. Una vez que esa ruptura se hizo oficial, Breton y Péret gravitaron hacia la disidencia naciente encarnada en la figura de Leon Trotsky que a la sazón había encontrado refugio en México en 1937.

PARENTESIS HEGELIANO | Pero antes de entrar en el período trotskista, valdría la pena citar a algunos autores que han reflexionado sobre el tema de la relación entre Hegel, el marxismo ortodoxo y el surrealismo. Hegel fue para Breton, una piedra de toque en la evolución de su pensamiento. En su ensayo sobre “La Situación surrealista del objeto” (20) Breton fue explícito cuando afirmó: *Es a Hegel a quienes debemos de recurrir para averiguar si la actividad surrealista en materia artística está o no sólidamente fundada...* Posteriormente en una de las entrevistas que le hicieran declaró que

Fue Hegel quien me situó en las condiciones requeridas para percibir ese punto (el supremo), para tender todas mis fuerzas hacia él y para hacer de esa misma tensión el objeto de mi vida... allí donde no puede funcionar la dialéctica hegeliana no hay, para mí, pensamiento ni esperanza de verdad... cuando todas las compuertas de esa dialéctica estuvieron abiertas en mí, creí constatar que no había tanta distancia entre el “lugar” en que a floraba el llamado pensamiento “tradicional”. Ambos tendieron a convertirse en mí en un único e idéntico lugar (21).

Para Martin Jay la aproximación de los surrealistas a la dialéctica hegeliana comenzaba “con un rechazo del racionalismo logocentrista que estaba en el núcleo del pensamiento de Hegel. La síntesis que (los surrealistas) esperaban alcanzar tenía que incluir lo racional y lo irracional, cordura y locura, conciencia despierta y dormida” (22). Ferdinand Alquié en su conferencia ya citada sobre “El Humanismo Existencialista y Humanismo Surrealista” nos dice algo semejante: *¿Con qué filosofía se identificaban los surrealistas? Era al hegelianismo*

y al marxismo... pero es poéticamente cómo los surrealistas interpretan esta filosofía de la síntesis” (23). Si bien es cierto que Breton creía en el poder esclarecedor de la dialéctica, era porque percibía en ella un instrumento de exploración poética, y no un reduccionismo racionalista del pensamiento, latente en la filosofía del pensador alemán. Basta –como nos explica Juan Eduardo Cirlot– (24) que el surrealismo advierta la realidad de una contradicción, de un dualismo cualquiera, para que se aferre frenéticamente a él, intentando hacer suyos los dos principios enemigos, siendo ahí donde radica su misticismo de origen germánico, que puede hacerse remontar al Meister Eckhart o a Jacob Boheme.

La “Filosofía del Espíritu” contiene en su programa una estética de la razón que Hegel define como mitología. El proyecto de Hegel continúa pues dentro de una línea de pensamiento que Vico inaugurara en el siglo XVIII. En su prefacio a “Reason and Revolution” (25) Herbert Marcuse afirmó que *la dialéctica y el lenguaje poético se encuentran en un terreno común... el elemento común es la búsqueda de un lenguaje auténtico, el lenguaje de la negación como el gran rechazo para aceptar las reglas de un juego donde los dados están cargados... la poesía es el poder de negar las cosas, el poder que paradójicamente Hegel reclama para todo el pensamiento auténtico...* El peso que los surrealistas pusieron sobre la idea de la totalidad fue según Martin Jay (26) una variante de la de Hegel, al incluir en la misma la síntesis entre lo racional y lo irracional, la conciencia despierta y los sueños, la locura y la cordura, que preparó el camino para el rescate de Hegel llevado a cabo por Alejandro Kojève. En otras palabras, que la “totalidad” surrealista era en el fondo, el espacio utópico de lo maravilloso. Para Bruce Baugh (27) los surrealistas podrían ser considerados como precursores del postmodernismo en la medida que *su práctica resiste la síntesis totalitaria... la oscilación surrealista entre los polos subjetivos y objetivos, establece una conexión entre ambos sin abolir su oposición. Como en un campo magnético, la fuerza surrealista no se encuentra en el uno o en el otro sino entre ambos.* Nada de esto, sin embargo, satisfizo a Wolfgang Paalen como ya habíamos señalado. En su famoso artículo “Farewell au Surrealisme”, aparecido en el primer

número de la revista “Dyn” (28) que el pintor y teórico publicara en México entre 1942-1943, Paalen le reprocha a Breton adherirse a un sistema de pensamiento que anidaba una práctica cuyo fracaso se demostró en la Unión Soviética. Para este pintor se trataba de mantener en vivo lo que el surrealismo siempre defendió: la poesía en todas sus manifestaciones. Paalen entonces según Luis Mario Schneider, (29) *replantea el surrealismo en un momento histórico que destruye toda posibilidad de cercanía con una salvación política.* ¿Acaso no fue lo que Breton escogiera, en definitiva, al saludar la utopía de Fourier?

La reciente publicación de un libro acerca de Hegel (30) que trata a fondo sobre la influencia que ejerciera sobre su pensamiento la tradición hermética, hubiese aclarado aún más para estos autores la naturaleza de la aproximación de Breton al autor de “La Fenomenología del Espíritu”. Lo que los surrealistas asimilaron en la filosofía hegeliana venía ya cargado de una tradición que se remonta a la mística alemana y a la Cábala. ¿Cómo era posible entonces que éstos pudieran haber militado dentro de una organización como la del Partido Comunista cuyos fines eran totalmente opuestos a esa tradición? Quizás porque como observara Maurice Blanchot “*el servicio que los surrealistas esperaban del marxismo era que le preparara para ellos una sociedad en la cual todos fueran surrealistas*” (31) Es decir en una sociedad donde de acuerdo con Clifford Browder “*la actitud materialista no pusiera en peligro la esencia de la experiencia surrealista: la intuición de lo maravilloso*” (32). El paso siguiente a seguir para Breton transitaba pues por otros caminos, como quedó demostrado en lo que expuso en su “Segundo Manifiesto del Surrealismo” y en sus “Prolegómenos a un Tercer Manifiesto”. Cualquier lector de ambos escritos, encontrará en sus páginas la creciente afición de Breton hacia las doctrinas esotéricas, como veremos durante el transcurso de otros ensayos publicados en este libro.

La independencia de pensamiento que Breton defendía celosamente tenía que llevarlo a conclusiones ajenas a los principios materialistas del marxismo. En el Segundo Manifiesto Breton expresó lo siguiente: “*Verdaderamente no com- prendo por qué razón, aunque*

ello desagrada a revolucionarios de limitados horizontes, debemos de abstenernos de propugnar la revolución, de aplicarnos a los problemas del amor, del sueño, de la locura, del arte y de la religión, siempre y cuando lo enfoquemos desde el mismo punto de vista de aquellos –y también nosotros– lo enfocan. (33) Años más tarde, en 1973, en el Bulletin de Liason Surrealiste, Vincent Bounoure afirmó: *“Lo que está en causa es una poetización radical del mundo o más precisamente una transvaloración sin retorno de las relaciones sensibles que el espíritu mantiene”* (34) O sea, que más de treinta años después que Breton formulara sus puntos de vista, la cuestión continuaba planteándose con el mismo sentido de urgencia, dentro del seno del movimiento. Y era que no podía haber un compromiso con una doctrina cuya finalidad era esencialmente política mientras que la surrealista se basaba en otra escala de valores. Jacques Abeille otro surrealista que surgiera en tiempos post- bretonianos, expuso en el mismo “Bulletin” que *“no podía haber una política surrealista posible, pues ningún poder podría darle satisfacción al Surrealismo”* (35).

La revelación de lo maravilloso, que sólo puede ser obtenida conjurando la poesía que se encuentra latente en el mismo, posee sus propias reglas de juego, que nada tienen que ver con un proceso dialéctico encaminado a la toma del poder, por muy anclado que se encuentre en Hegel. Es por eso que él no compromiso surrealista, afectó su militancia en las filas del Partido Comunista. Pero la tendencia de los surrealistas a saludar en el rebelde o supuesto rebelde la encarnación del verdadero revolucionario, los incitó a percibir en la figura de León Trotsky como al héroe de una revolución que para ellos no había perdido su atractivo.

TROTSKY | El encuentro entre Trotsky y Breton se produjo en México en 1938. Para esa época los procesos de Moscú y la Guerra Civil Española habían marcado decisivamente la conciencia revolucionaria mundial. Los surrealistas no fueron ajenos a las conmociones que ambos hechos provocaron en el plano revolucionario, denunciando los primeros y apoyando los movimientos de izquierda que luchaban contra el fascismo en España. Benjamín Péret pasó a formar parte primero de las filas del

POUM (trotsquista) como lo hiciera Eugenio Granell, y de los anarquistas después, mientras que Breton con una hija recién nacida, se quedó en París. Cuando Breton llegó a México fue recibido por Diego Rivera quien le proporcionara albergue. Pocos días después visitó a Leon Trotsky entablándose entre ambos una relación que no siempre fue cordial. Mientras que Trotsky desconfiaba en el fondo de las ideas de Breton (y no sin razón desde su perspectiva), creyendo que éstas “*abrían una ventana que iba a dar al más allá*”, Breton se sintió conmovido hasta la adoración, ante la presencia del viejo militante revolucionario convertido en el gran disidente del estalinismo. La historia de ese momento ha sido relatada bajo distintos puntos de vista. Gerard Roché cuenta el incidente que tuvo lugar entre ambos con relación a la “personalidad” de los perros que Trotsky defendía y Breton rechazaba. (36). De todas esas lecturas lo que se pone en evidencia son las diferencias fundamentales que separaban la concepción marxista de Trotsky, y los conceptos que formaban la base del pensamiento de Breton. Nada más distante de lo que Trotsky tenía en mente, que esos conceptos que postulaban la encarnación de la poesía en la historia. Es curioso que dos de los personajes que atrajeran apasionadamente a Breton, Freud y Trotsky se encontraran alejados de una experiencia poética (entendida a la manera surrealista), que para Breton era esencial. A pesar de ello, la lectura que hiciera Breton en 1925 del “Lenin” de Trotsky (escrito en 1924) fue crucial para la orientación de muchos surrealistas hacia el materialismo dialéctico. Arturo Schwarz en su libro “Breton/Trotsky” (37) menciona que

Breton encuentra un eco de sus propias preocupaciones... cuando Trotsky habla de destruir los valores culturales del pasado para crear otros, infinitamente más bellos... Trotsky escribe que “el interés de la vida de Lenin no consistía en lamentarse sobre la complejidad de la existencia, sino de reconstruirla de otra manera” esa misma noción la encontramos en la creencia de Breton “que el poeta por venir rebasará la idea deprimente del divorcio irreparable entre la acción y el sueño...”

La diferencia entre ambos mantuvo su vigencia en la medida en que el poeta pensaba en términos utópicos, mientras que el revolucionario menchevique creía en la necesidad de cambios sociales concretos, a través de un instrumento (el partido) cuya acción era exclusivamente política. Acción que defendía el principio, rechazado con vehemencia por Breton, de que el fin justifica los medios. Benjamín Péret por su parte, siempre mantuvo un difícil equilibrio entre su militancia política (mucho más activa que la de Breton), y sus creencias poéticas. Eso no le impidió que saludara en la revista "Médium" (38) la autobiografía de Trotsky, haciendo un análisis detallado de su pensamiento. En su largo ensayo Péret destacó en el mismo, algunas contradicciones que de acuerdo con él había incurrido Trotsky. En el fondo todo parecía indicar que el estancamiento de la revolución rusa en el terror estalinista, se debía en gran medida al pensamiento filosófico que la sustentaba, pensamiento que tanto Lenin como Trotsky habían adoptado sin reservas, y del cual los surrealistas terminarían alejándose.

Lo que quedó de tangible de la visita de Breton fue la redacción entre el líder menchevique y Breton de un manifiesto: "Por Un Arte Revolucionario Independiente". Las tensiones que se suscitaron entre Trotsky y Breton en torno a la confección final del manifiesto, también ha sido relatado con detalles por algunos autores testigos de los hechos. (39) Aunque Trotsky no lo firmó (Diego Rivera lo hizo como sustituto), la esencia del mismo se debe a su mano. La conclusión de ese manifiesto condujo a la fundación de una *Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI)* que tuvo corta vida. Una lectura del manifiesto nos sitúa de nuevo en la coyuntura en que los surrealistas se encontraron a raíz de su adhesión al Partido Comunista. Existen en el mismo de una parte y las otras concesiones evidentes, si no ¿cómo es posible explicar sus referencias al anarquismo o al psicoanálisis? En ambas la mano de Breton aparece cuando habla de los "mecanismos de sublimación... que el psicoanálisis ha puesto de manifiesto y que tienen por objeto restablecer el equilibrio roto entre el "yo" coherente y los elementos reprimidos" o cuando afirma que "para el desarrollo de las fuerzas productivas materiales, la revolución está en la obligación de erigir un

régimen socialista de plan centralizado, para la creación intelectual debe desde el principio mismo establecer y asegurar un régimen anarquista de libertad individual” (40).

Escrito bajo el espíritu de la época, hoy mucho de lo que este manifiesto dice nos parece anacrónico. Pero lo que sí revela es una tensión entre el proyecto de Breton de alcanzar la libertad por otras vías (abriendo como Trotsky sospechaba, una ventana hacia el más allá), y la estrategia política de éste para conseguir la misma mediante los métodos clásicos expuestos en el marxismo-leninismo. Por otra parte, no podemos olvidar que los anarquistas siempre condenaron al organizador del ejército rojo como uno de los responsables de la masacre perpetrada contra los marinos que se rebelaron en Cronstadt en 1922. Los escritos de Emma Goodman no dejan lugar a dudas al respecto. A pesar de ello, Breton siempre mantuvo en vivo su espíritu de solidaridad con Trotsky aún cuando expresara sus dudas sobre el contenido de su panfleto “Su Moral y la Nuestra”. Péret por su parte compartió con Breton su admiración, continuando su militancia trotskista al mismo tiempo que su naturaleza rebelde lo condujo hacia el anarquismo.

SEGUNDO ENCUENTRO: EL ANARQUISMO | Oficialmente los Surrealistas no se acercaron a los anarquistas hasta los años cincuenta cuando ya Breton había formulado su inclinación hacia el Socialismo Utópico. Prefiero, sin embargo, continuar con el proceso de alejamiento de Breton del materialismo dialéctico, para cerrar este trabajo con la utopía como respuesta final que hiciera al mismo. En un escrito suyo incluido en “La Llave de los Campos” titulado “La Clara Torre” Breton confesó que *“Donde el surrealismo reconoció por primera vez, mucho antes de definirse a sí mismo y cuando no era sino asociación libre entre individuos que rechazaban espontáneamente y en bloque las coacciones sociales y morales de su tiempo, fue en el anarquismo”* a continuación en ese mismo escrito se pregunta *“Por qué no pudo operarse en aquel momento una fusión orgánica entre elementos anarquistas propiamente dichos y elementos surrealistas? Yo aún me lo pregunto veinticinco años después” (41)*, A guisa de justificación la respuesta que de inmediato da Breton refleja las

contradicciones internas a que hemos venido aludiendo: *“No es dudoso que la idea de la eficacia, que había de ser el señuelo de toda esa época, lo decidiera de modo muy distinto”* (42). En la época a que alude Breton, la eficacia consistía en la militancia dentro de un partido específico: el comunista. Pero esa militancia llevaba el sello de las tácticas y estrategias oportunistas del partido, como lo reflejara Arthur Koestler en el *“Cero y el Infinito”*, libro que según Breton poseía un carácter inquietante, por la forma que revelaba el maquiavelismo estalinista y al mismo tiempo su eficacia para aplicarlo. Pero la cuestión se planteaba también en otro plano: aquel del espíritu que era donde los surrealistas podían responder con otra *“eficacia”* dada la naturaleza de sus ideales. De ahí que entre el 12 de octubre de 1951 y el 8 de enero de 1953 los surrealistas participaran con unos llamados *“billets”* en la publicación anarquista *“Libertaire”*. La inclinación refractaria que guiaba a los surrealistas a acercarse al movimiento anarquista, se encontraba plenamente justificada por la conciencia del fracaso que significó para ellos el comunismo soviético, pero además por la confianza que siempre tuvo en el poder del hombre de ir libremente contra la corriente. En ese sentido los surrealistas se opusieron al pesimismo que Camus manifestara en su *“Mito de Sísifo”*. Contrariamente a los postulados de Camus, Breton pensó que algún día el hombre podría llegar a la cima. Existía desde luego el Marx anterior, el de los manuscritos y los *“Grundrisse”* que expresaban unos imperativos éticos que los surrealistas podían aún adoptar, como de hecho lo hicieron alentados en parte por los escritos de Herbert Marcuse. Pero en el fondo un poema o un collage reflejaban mejor lo que el surrealismo entendía como el sentido anárquico de la creación, y la apertura que significaba.

El anarquismo entonces pudo ofrecerle, a los surrealistas, un puente entre su visión utópica y la necesidad que alimentaban de *“cambiar al mundo”* y *“transformar la vida”* al revés de lo que pidieron Marx y Rimbaud. Un escritor anarquista Murray Bookchin, que conocía el surrealismo, aunque no tengo datos si los surrealistas habían oído hablar de él, expuso en su libro *“Post Scarcity Anarchism”* *“que los medios existen para el desarrollo del hombre total, liberado de la culpa y las manipulaciones de los modos autoritarios del*

entrenamiento, entregándose al deseo y a la aprehensión sensual de lo maravilloso” (43). Estas palabras tan cercanas a las que Péret le escribiera a Breton, revelan que dentro de la corriente anarquista existen puntos de contacto con la búsqueda surrealista de lo maravilloso a través del deseo. Para Bookchin el elemento surreal en el proceso revolucionario formaba parte de su dinámica interior, lo cual lo conecta con lo que otros autores citados en este trabajo habían dicho.

La confianza en la creación que se produce espontáneamente, fuera del control de la razón, como había pedido Breton en su Primer Manifiesto, se traduce en el automatismo. Tanto la escritura automática como los diversos juegos a que los surrealistas se entregaron, reflejan esa necesidad de construir una realidad a partir de un acto libre por excelencia. La libertad pues, es la llama que enciende el proceso creativo, proceso que pone de manifiesto la importancia del impulso anarquista: *La creencia en la acción espontánea forma parte de una creencia mucho más amplia: la creencia en el desarrollo espontáneo*” (44). Un mismo puente une el automatismo de los surrealistas y el de los anarquistas. Ese puente va a ser construido en parte por otras dos tradiciones caras al pensamiento de Breton: la utópica y la hermética. Con respecto a la tradición hermética Van Lennep nos dice en su libro sobre la Alquimia (45) que: *Para Víctor Hugo el alquimista representaba la encarnación misma del espíritu libertario y de la emancipación social... esa opinión que los surrealistas habrían de adoptar, tiende a representar al alquimista bajo los trazos de un anarquista o por lo menos a un defensor de la libertad de expresión...* El alquimista que Marx viera en Louis Auguste Blanqui, cobra a partir de lo dicho por Van Lennep toda su relevancia a los ojos del surrealismo.

TERCER ENCUENTRO: LA UTOPIA | En un discurso que pronunció en “La Mutualité” a raíz del revuelo que causara Garry Davis con su movimiento mundialista en la década de los cincuenta, Breton planteó claramente su posición: *“Para quienes consideran –y yo me encuentro entre ellos– que en cada época hay algo de esencial que hay que rescatar de la herencia cultural y que ese algo puede ayudar a la*

*emancipación del hombre, nosotros reivindicamos a Fourier y Proudhon, y con reservas a Marx y Lenin, y reivindicamos a Sade y Freud como también a Rimbaud y Lautréamont” (46). Por su parte Murray Bookchin escribió: “El gnosticismo comparte con los cultos místéricos de la antigüedad así con la cristiandad, la necesidad de alcanzar un desarreglo de los sentidos... ahí yace el gran poder de la imaginación que ha revitalizado a los movimientos radicales por siglos... El sueño de Schiller de un mundo estéticamente encantado o el de Breton de la hipóstasis de lo maravilloso... es limítrofe con la experiencia gnóstica de la Iluminación extática” (47). De manera que la relación entre una tradición libertaria que piensa en términos políticos-sociales, y la tradición hermética y gnóstica que busca en lo espiritual una dimensión donde se pueda producir la epifanía de lo maravilloso, es posible dentro del esquema que Breton elaboró en torno al surrealismo. La crítica surrealista de la sociedad no se encuentra alejada de la concepción romántica, que exige una revalorización espiritual de otro orden. Breton en su manifiesto denuncia que, *En nombre de la cultura, bajo el pretexto del progreso, se ha llegado a desterrar del espíritu todo lo que, con razón o sin ella, pueda tacharse de superstición, de quimera, llegando a proscribir cualquier búsqueda de la verdad que no sea la usual* (48). Estas palabras de Breton encuentran su eco en Alfredo de Paz cuando afirmara: *Frente a tan falsas y peligrosas alternativas, la utopía social del primer romanticismo, dirigida como estaba hacia la unión de sentimiento y reflexión, cuerpo y espíritu, análisis e imaginación, aparece sobremanera reveladora* (49).*

FOURIER | En una de las tesis que Herbert Marcuse expuso en su libro “Counter-Revolution and Revolt” (50) éste afirmaba que la realización del sueño mediante la revolución era posible y que en ese sentido el programa surrealista continuaba siendo válido. Quien le abriera esa dimensión a Andre Breton fue, sobre todo, Charles Fourier. El descubrimiento de la obra del autor del “Nuevo Mundo Amoroso” por Breton, se produjo durante su exilio en los Estados Unidos en los momentos en que se aprestaba a visitar el Oeste y especialmente a las naciones de los Hopi y los Navajos. Esos

encuentros engendraron una eclosión final en el pensamiento de Breton con respecto a las ideologías de corte marxista. El resultado fue su “Oda a Charles Fourier”. Poema temático único en su obra, fue escrito después que Breton tomara conocimiento de la poesía de Aimé Césaire durante su estancia en la Martinica

La Oda a Fourier continúa los trazos del largo poema de Césaire, usando varias narrativas, entre las cuales se encuentra la presencia de los Hopis como reconocimiento del parentesco entre el utopista francés y el pensamiento de los indios Pueblo. Si para el pensador francés las pasiones humanas reflejan las propiedades de un animal, vegetal o mineral, para los indios del suroeste la naturaleza ofrece un cuadro de coordenadas entre lo animado y lo inanimado: nada se mueve sin que el uno afecte al otro. Esa homología se convirtió para Breton en una poética que llevaba sus rizomas hasta el ordenamiento social. El poeta pues saluda a Fourier en su Oda:

“Fourier te saludo desde el Gran Cañón del Colorado/ veo el águila que se escapa de tu cabeza/... Te saludo desde el instante en que acaban de llegar a su término las danzas indígenas... Te saludo desde lo bajo de la escala que se hunde con gran misterio en la kiwa hopi la cámara subterránea y sagrada hoy 22 de agosto de 1945 en Miishongnovi a la hora en que las serpientes con un gran nudo último señalan que están listas a operar su conjunción con la boca humana”... (51).

En ese poema, la tradición del socialismo francés muy mezclada al idealismo romántico, vuelve a encontrar su camino. Por debajo de la Oda corre un río que arrastra los nombres de Saint Simon, Enfantin, Fabre D’Olivet, Saint Martin, Martínez de Pasqually, Eliphaz Levi, y tantos otros que ingresaron en el mundo de Breton. Breton descubre tras una mirada retrospectiva a Fourier, y dentro del nuevo mundo americano, el anhelo utópico de un porvenir donde puedan convivir el mundo de los Hopis y las visiones utópicas de Fourier. En ese sentido Gerard Schaefer expresó

Que Breton incline sus propias convicciones metafísicas a la visión de Fourier como a la de los Indios es evidente, ¿toda gestión surrealista no consiste precisamente en una lectura apasionada y subjetiva de las obras del espíritu como las del cosmos?... discípulo de un eterno y viviente romanticismo, el poeta saca del pasado y de lo real la imagen brillante, deseable, del futuro. (52).

De esa manera socialismo utópico y primitivismo se unen en una de esas síntesis a la cual el pensamiento surrealista encaminaba sus pasos, verificando a su vez, como había apuntado Gerard Schaefer, “la validez del mundo de Fourier (al mismo tiempo que) el nuevo mundo americano aportaba una confirmación por el antiguo en la ideología india, a las promesas de Fourier” (53). Jean Gaulmier en esa misma obra cita a Claude Levi Strauss donde expone: (54)

Para un Hopi todo se encuentra unido: un desorden social, un incidente doméstico ponen en peligro el sistema del universo, cuyos niveles se encuentran unidos por múltiples correspondencias, los desordenes sobre un plano no son inteligibles y moralmente tolerables sino como una proyección de otros desórdenes que afectan otros niveles.

Para los Hopis, todos los niveles del universo se encuentran enlazados por múltiples correspondencias que los llevaba a respetar su armonía, como obedeciendo la frase de Goethe: *Hay profenómenos que no debemos perturbar ni lesionar en su divina sencillez.* En la vida de estos pueblos, regida por esos principios, se produce un fenómeno semejante al que Fourier soñara para sus falansterios. La teoría de las correspondencias le trasmite a Fourier su concepto de las analogías y la creencia en la “atracción apasionada”, estimulando la concepción que Breton desarrollara del surrealismo. En la oda a Fourier se verificó entonces la convergencia “surrealista” entre el arte y mitología de los indios, y el pensamiento del utopista francés influido por el hermetismo. Ana Balakian apunta en su libro sobre Breton: (55)

Cuando en “Los Estados Generales” Breton mencionó a Fabre d’Olivet, no estaba consciente de que su último gran poema (La Oda a Fourier), estaría dedicado al filósofo que le debía tanto a Olivet... Sin entrar en los meandros del sistema filosófico de Fourier, podemos notar que existe un claro paralelo entre lo que Eliphaz Levi hizo con la filosofía de Swendenborg y lo que Fourier hiciera con el socialismo utópico. Levi se apartó de la noción dualista de las correspondencias entre el mundo espiritual y material, transformando el sistema de analogías en un sistema monista y materialista regulados por los poderes naturales del magnetismo...

En su discurso preliminar a la “Teoría de los Cuatro Movimientos” citado por Octavio Paz (56), Fourier declara que *La primera ciencia que descubrí fue la teoría de la atracción apasionada... pronto me di cuenta de que las leyes de la atracción apasionada se conformaban en todos sus puntos a las leyes de la atracción material explicadas por Newton, el sistema de movimiento del mundo material era el del mundo espiritual. Sospeché que esa analogía podía extenderse de las leyes generales a las leyes particulares, y que las atracciones y propiedades de los animales, vegetales y los minerales quizás estaban coordinadas de la misma manera que la de los hombres y los astros... así fue descubierta la analogía de los cuatro movimientos: material, orgánico, animal y social...* Ambas citas aclaran la importancia que tuviera para Breton el descubrimiento de Fourier, como el que creó las precondiciones para una teoría de la liberación total y no parcial de los poderes sujetos aún dentro de la humanidad.

Lo que subyace en el pensamiento utópico de Fourier es la creencia –cara para los románticos-, que no puede existir un estado de libertad sin que la poesía, con toda la amplitud que implica, se encuentre en la raíz de cualquier actividad humana. A ese respecto Patrick Tacussel nos dice:

La analogía vislumbra una totalidad universal de orden estético, siendo una forma de pensamiento que se aparta de los encadenamientos causales estrechos, como los que operan en la psicología o en el modelo mecanicista de las ciencias. Podemos notar

su parentesco, y hasta su participación efectiva con un sistema del lenguaje apoyado de entrada sobre el signo iconográfico, abandonándolo a ratos a la inseguridad del sentido (el hieroglífico)... Sobre esta base la analogía es a su vez una forma de razonamiento y el punto de partida de una hermenéutica de las mediaciones discretas que nos permite leer el gran texto de lo viviente. Fourier, impregnado del espíritu romántico, hereda una tradición espiritual que se remonta a Horapollus y sus “Hieroglíficas” (1419) y por sus alegorías al universalismo propio del gnosticismo... (57)

La exuberante imaginación de Fourier tenía mucho que ver con su concepción erótica la cual coincidía con las aspiraciones surrealistas de Breton. En los comentarios que Jean Gaulmier hiciera a la edición de la “Oda a Fourier” (58), éste nos dice que *Al igual que Fourier, André Breton es un gran poeta del amor feliz para quien la felicidad consiste en tener suficientes pasiones y numerosos medios para satisfacerla...* Pero además Fourier proclamó dos principios que también formaron parte del proyecto surrealista: la necesidad de rehacer el entendimiento humano y el de la “separación absoluta” tema que inspiró la última exposición surrealista dirigida por Breton.

El error de numerosos exégetas de Fourier, como pensaba Jean Gaulmier en sus comentarios a la Oda de Breton, consiste en considerarlo meramente como un filósofo, mientras que en tanto que detector de la ‘atracción apasionada’, estuvo más cerca de la poesía en el sentido surrealista del término. Octavio Paz percibió con claridad todas las ramificaciones poéticas de la obra de Fourier:

“... La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales. Un erotismo astrológico y un erotismo alquímico... la alquimia erótica – unión de los principios contrarios, lo masculino y femenino, y su transformación en otro cuerpo– es una metáfora de los cambios,

separaciones, uniones y conversiones de las sustancias sociales (las clases) durante una revolución... (59).

En los sueños de algunos románticos, como Víctor Hugo o en Novalis, y en las cosmogonías de los pueblos primitivos, la imaginación encarna lo ideal en lo sensible, –la “fantasia sensible exacta” de Goethe– dando lugar a un lenguaje metafórico donde la analogía juega un papel preponderante. Lo que Octavio Paz nos dice forma parte de la sustancia del surrealismo concebido por André Breton. Cualquier lector podrá entonces concluir que la utopía tenía que encontrar su sitio dentro de una visión como la suya. Pero una utopía, hay que añadir, muy lejana a las estrictas regulaciones que a la larga malogran todo proyecto utópico, convirtiéndolo en un ensayo coreográfico para alcanzar la felicidad. Lo que salva a Fourier es que su mundo amoroso está regido por un erotismo cuyas raíces –según lo viera Octavio Paz– se nutren del hermetismo del siglo XVIII, como aflora en las novelas de Restiff de la Bretonne: *“Del misticismo erótico de un Restiff de la Bretonne a la concepción de una sociedad por el sol de la atracción apasionada no había sino un paso. Ese paso se llama Fourier”* (60). Federic Jamenson en su libro *Marxism and Form* (61) piensa algo semejante cuando expresa que *Fourier se distingue porque fue el primero que aplicó la noción de estructura, de la sociedad racional, a la actividad sexual.*

Posiblemente Octavio Paz tomó esa idea de un libro revelador: “Fire in the Minds of Man” de James H. Billington, libro que traza los vínculos que existieron entre las ceremonias que ciertas sociedades secretas practicaban, y los movimientos revolucionarios de los siglos XVIII y XIX. En su obra Billington señala que: *“La etiqueta revolucionaria en el mundo contemporáneo surgió de la imaginación erótica de un escritor excéntrico, Restiff de la Bretonne... (este autor) condujo (su investigación) a oscuros corredores de la imaginación que los positivistas y los marxistas han preferido ignorar* (62). Esa ignorancia es precisamente la que Breton y los surrealistas lograron superar a través de Fourier, prosiguiendo lo que Marx había dicho de éste cuando lo calificara como “uno de los patriarcas del Socialismo”, al mismo tiempo que Engels afirmaba que Fourier manejaba la

dialéctica con la misma destreza que Hegel. El mundo armónico de Fourier, mundo donde el elemento lúdico se encontraba presente, ofrecía para Breton una alternativa de poetizar el socialismo. Pues de eso se trataba en última instancia: de rescatar a un socialismo secuestrado por sistemas opresivos, reivindicando su naturaleza humanista. Pienso al mismo tiempo, que Breton nunca se hubiera sentido libre dentro de un falansterio ideado por Fourier, donde las regulaciones del tiempo obedecían a una coreografía bien planificada. La utopía de Fourier, en lo que poseía de imaginaria y de fuerza liberadora de las pasiones, con sus geniales intuiciones acerca de las mismas era una cosa, su aplicación en tanto que un mecanismo para llevar a cabo la felicidad, era otra.

CONCLUSION: ¿EL ORO DEL TIEMPO? | El proceso evolutivo de Breton hacia la utopía como un lugar donde pudieran resolverse las contradicciones que afectan al hombre, fue el resultado obvio de su ideal surrealista. Comenzando con las páginas del Primer Manifiesto Surrealista hasta las últimas que Breton escribiera, todo en su obra respira un aire utópico. A través de múltiples desengaños con las izquierdas convertidas en instrumentos de oscurantismo y represión, Breton siempre sostuvo la apertura surrealista hacia la naturaleza libertaria de lo maravilloso. Si durante la época del Segundo Manifiesto pidió el ocultamiento profundo de éste (con la idea de convertirlo en una especie de sociedad secreta: un “egregore” de acuerdo con Pierre Mabille o un “set” estudiado por Jules Monnerot), Breton situó la última exhibición que él presidiera bajo el rótulo de “L’Ecart Absolu”, siguiendo el pensamiento de Fourier.

Partiendo de ese principio, podemos preguntarnos entonces: ¿Es viable la utopía surrealista? y ¿En qué consiste su viabilidad? Paradójicamente consiste en su no viabilidad, es decir, en continuar siendo una utopía *sobre* la utopía. En su perpetua búsqueda de lo maravilloso, el Surrealismo no se propuso encontrar soluciones fuera del alcance de la poesía. De ahí que Breton haya acogido a un número de pensadores marginados para fundamentar su propia herejía revolucionaria. En las páginas de “Arcane 17”, Breton saludó a Sade y a Paracelso, a Flora Tristán, Fourier y a Péré Enfantin con el

mismo entusiasmo que anteriormente había saludado a Trotsky. Pero como el hermetismo no es ajeno a esas corrientes, también la tradición de los heterodoxos y heréticos le resultó favorable, en cuanto abrían una ventana hacia un espacio donde las “soluciones posibles” podrían ser alcanzadas, soluciones que Breton vio como realizables durante el transcurso de nuestras vidas. La clave se encuentra precisamente en esa especie de “utopía cotidiana” que los surrealistas intentaron vivir mediante sus excursiones poéticas alentadas por el azar objetivo, en los diversos dominios de la imaginación. Durante las revueltas en Francia, en la década de los sesenta, si los estudiantes exigieron que “la imaginación tomase el poder”, fue porque reivindicando a Breton, pensaron que lo imaginario es lo que tiende a devenir real. Los sesudos análisis que se hicieron en aquella época de las condiciones materiales que sirvieron como estructuras de las rebeldías, no tomaron en cuenta que la desvalorización de la sociedad provenía de otras fuentes. En el número 13 (Hors serie) que el “Magazine Litteraire” le dedicara a los acontecimientos que sacudieron a la Francia durante los sesenta, Pascal Bruckner escribió que *Pensado tradicionalmente como movimiento político, Mayo del 68 fue de entrada y sobre todo, una insurrección de tipo libertario fiel a su doble tradición anarquista y surrealista... habíamos amado a los surrealistas y situacionistas por haber tomado la llamarada sadista y fourierista de la satisfacción del deseo contra todos los aguafiestas de la abnegación...* En todo el mundo y contrariamente al pensamiento meramente materialista, era la valorización del juego, del deseo y de lo maravilloso lo que se encontraba en el centro de las esperanzas revolucionarias, o sea, su costado utópico.

El entusiasmo que muchos surrealistas demostraron por la revolución cubana, se desvaneció cuando los tanques del bloque comunista aplastaron la Primavera de Praga en el 68 que Fidel Castro justificó. Muchos surrealistas y ex surrealistas (Breton –habría que notar– declinó gentilmente a participar), acudieron a la llamada que hicieran en La Habana en el 67, los dirigentes del aparato cultural de la isla. Pero el retorno a la realidad del 68, los llevó a repensar su compromiso con esa revolución cuya raíz represiva había comenzado

a manifestarse desde sus comienzos. El fracaso del comunismo y de sus variantes socialistas, ¿no llevaba acaso como temía Trotsky citado por Breton, a una nueva utopía? ¿O quizás si hacia el fin de toda utopía? Si el marxismo como apuntara Maximilian Rubel en su antología sobre los escritos de Marx, parece a la larga por la rigidez de su lógica, el socialismo concebido por él en sus primeras etapas, continuaba siendo una llamada a la emancipación de la persona. Pero esa emancipación, como lo creyera Breton, no era un monopolio exclusivo del marxismo, sino que le pertenecía a una nutrida línea de pensadores aparentemente dispares, que encontraron en el Surrealismo un espacio común. Esa puerta abierta por donde entraba un aire no enrarecido por los dogmas que a la larga hicieron abortar los ideales libertarios del socialismo, salvó a la utopía a desaparecer junto a esos ideales. El sincretismo surrealista que abarca corrientes que aparentemente no coinciden entre sí, pone entonces en el mismo pie de igualdad al Marx de sus primeros escritos, con los sueños de Fourier o Enfantin. Visto desde ese punto de vista es posible entonces entender la frase sibilina de Breton: *la historia cae afuera como la nieve*. Para verla caer hace falta una ventana, como esas que Magritte nos pintara dejando que el espectador descubra lo que ocurre o lo que pudiera ocurrir, al abriese frente al espectador. Esa historia que cae afuera es la historia enrarecida por siglos de opresión e injusticias. Es la historia que hay que hacer entrar de nuevo en la habitación donde el vidente se encuentra contemplándola caer. Eso parecía decir Heidegger en sus *Sendas Perdidas* (62): *Somos acaso los últimos llegados a una historia que ahora se acerca rápidamente a su fin la cual acabará poniéndolo todo en un orden de uniformidad cada vez más insípido*. Los surrealistas con su utopía cotidiana introducen, mediante la magia, el desorden en la uniformidad que la racionalidad del mundo impone. Adorno y Horkheimer en su libro “La Dialéctica de las Luces” habían predicho que si la magia espiritualiza las cosas, la industrialización ha cosificado al espíritu. Terrible alternativa que nos impulsa a buscar otras avenidas que lo salvaguarde.

Si toda gestión libertaria actual apunta hacia un porvenir lejano, nos parece entonces que la utopía surrealista es viable en tanto que

limite su campo de acción a lo imaginario. El Surrealismo no es un partido político, ni un culto religioso, dirigido hacia la toma del poder. Es y continuará siendo una lectura apasionada de lo real para revelar la “surrealidad” que yace en su seno. Dentro de ese proceso el Surrealismo mantendrá ardiendo su fuego creador pudiendo aún abrir caminos exploratorios. En la apertura de esos caminos se encuentra el espíritu innovador de la utopía, vislumbrando el horizonte a sabiendas que nunca podrá alcanzarlo.

NOTAS

- 1.- “Surrealisme et Mythologie Moderne”, Gallimard, Paris, 2002.
- 2.- Herbert Gershman: “Surrealist Revolution in France” University of Michigan Press, 1961.
- 3.- Citado en Roger Picard “El Romanticismo Social” Fondo de Cultura Económica, Versión española de Blanca Chacel.
- 4.- Octavio Paz: “Corriente Alterna”, Siglo XX, México, 1967.
- 5.- Malcom Lowy: “La Estrella de la Mañana: Surrealismo y Marxismo”. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2006.
- 6.- Malcom Lowy: “Walter Benjamín: Aviso de Incendio”, Fondo de Cultura Económica, 2002. Traducción Horacio Pons.
- 7.- Marcel Spada: “Erotiques du merveilleux”, Jose Corti, Paris, 1983.
- 8.- Ruth Benedict: “Patterns of Culture” Houghton Mifflin, New York, 2005.
- 9.- André Breton: “Arcano 17”, Al Borak editores versión castellana de Ramón Mayrata y Carlos Pert.
- 10.- Luis Mario Schneider: “México y el Surrealismo, 1925-1950”, Arte y Libros, México 1978.
- 11.- André Breton: “Point du tour”, Editions NRF, Paris 1934.
- 12.- André Breton: “Puntos de Vistas y Manifestaciones”, Barral Ediciones, Barcelona, 1972.
- 13.- Ibid. Página 137-138. El subrayado es mío.
- 14.- Routledge New York, 2003.
- 15.- Ibid.
- 16.- Cahiers du College Philosophique, Arthaud, Paris, 1948.
- 17.- Librairie Droz Geneve, 1967.
- 18.- Roger Picard, O. C.

- 19.- Ferdinand Alquié: "Philosophie du surréalisme", Flammarion, Paris, 1955.
- 20.- Helen Lewis: "Politics of Surrealism", Paragon House, New York, 1988.
Gerard Durozoi: "Histoire du mouvement surréaliste", Hazan Editeurs, Paris, 1977. Maurice Nadeau: "Histoire du Surréalisme", Editions du Seuil, Paris, 1964.
- 21.- Incluido en André Breton: "Manifiestos del Surrealismo", Guadarrama, Madrid 1969. Traducción de Andrés Bosch.
- 22.- Entrevistas.
- 23.- Martin Jay: "Marxism and totality", University of California Press, 1984.
- 24.- Juan Eduardo Cirlot: "Introducción al Surrealismo", Revista de Occidente, Madrid, 1951.
- 25.- Ferdinand Alquié: "Humanisme existencialiste et humanisme surréaliste", Cahiers du College Philosophique, Arthaud, Paris, 1948.
- 26.- Martin Jay
- 27.- Herbert Marcuse: "Reason and Revolution", Beacon Press, Boston, 1969.
- 28.- Martin Jay, ibid.
- 29.- Bruce Baugh: "French Hegel", Routledge, New York, 2003.
- 30.- "Dyn", reprint Springer Wein, New York.
- 31.- "México y el Surrealismo" ibid.
- 32.- Glenn Alexander Magee: "Hegel and the hermetic tradition", Cornell University Press, 2001.
- 33.- "Segundo Manifiesto del Surrealismo", en Guadarrama Ediciones, Madrid 1969. Traducción de Andrés Bosch.
- 34.- Clifford Browder: "André Breton: Arbiter of surrealism", Librairie Droz, Geneve, 1967.
- 35.- "Manifiestos del Surrealismo" ibid.
- 36.- Vincent Bounoure: "L'Autre Rime", BLS # 6, Abril, 1973.
- 37.- Jacques Abeille: "Reponse a Herbert Marcuse", BLS # 7.
- 38.- Gerard Roché: El encuentro entre el águila y el león: Trostsky, Breton y el Manifiesto de México. Estrategia Internacional No. 8 Mayo/Junio 1998.
- 39.- Citada en Fabrice Flahutez: "Nouveau monde et nouveau mythe", Les presses du réel, Dijon, 2007.
- 40.- Arturo Schwarz: "Breton/Trotsky", Union General des Editions, Paris, 1974.
- 41.- "Sa Vie" en "Medium" # 3, Mai 1954.

- 42.- Ver Jean van Heijenoort: "Con Trotsky de Prinkipo a Coyoacán" Editorial Nueva Imagen, México 1979. Traducción de Tununa Mercado.
- 43.- Incluido en "André Breton, antología 1913-1966. Selección y Prólogo de Marguerite Bonnet. Traducción de Tomás Segovia. Siglo XXI Editores.
- 44.- André Breton: "La Clara torre" en "La Llave de los campos". Libros Hiparión, Madrid. Traducción Ramón Cuesta y Ramón García Fernández.
- 45.- Ibid.
- 46.- Murray Bookchin: "Post-Scarcity Anarchism". Rampart Press, Berkley, California, 1971.
- 47.- Ibid.
- 48.- Van Lennep: "L'Alchimie", Credite Communal, Bruxelles, 1985.
- 49.- Reproducido en Maurice Joyeux: "el anarquismo y la rebelión de la juventud". Editorial Freeland, Buenos Aires 1972.
- 50.- "Ecology of Freedom", Chesire books, California, 1982.
- 51.- Beacon Press, Boston, 1972.
- 52.- Gerard Schaeffer "André Breton" Ed, A la Baconniere, Neuchatel, 1970.
- 53.- Ver "Manifiestos del Surrealismo", Guadarrama, Madrid, 1969. Traducción de Andrés Bosch.
- 54.- "La Revolución Romántica", Tecnos, Madrid, 1992. Traducción de Mar García Lozano.
- 55.- Incluido en "André Breton, Antología", siglo XXI. Ibid.
- 56.- Gerard Schaefer: "André Breton", Editions La Baconniere, Neuchatel.
- 57.- Patrick Tacussel: "L'Imaginaire Radical", Les Presses du Réel, Dijon, 1907.
- 58.- Librairie C. Klincksieck, Paris, 1961
- 59.- Ibid.
- 60.- Ana Balakian: "André Breton: Magus of surrealism", Oxford University Press, 1971.
- 61.- Princeton U. P. 1971.
- 62.- Ed. Losada, Traducción de José Roviera Armengol.
- 63.- Octavio Paz: "Fourier y la analogía" en "Aproximaciones a Fourier", Miguel Castellote Editor. Madrid 1973.
- 64.- Ibid.
- 65.- Ibid.
- 66.- James H. Billington: "Fire in the minds of men", Basic Books, Harper, 1980.

EL SURREALISMO Y LO MARAVILLOSO



Lo maravilloso se encuentra en la raíz del espíritu.

ANTONIN ARTAUD

INTRODUCCION | La frase de Artaud alude a un “lugar” específico: el espíritu. Péret en una carta a Breton fechada el 12 de enero de 1942, menciona también un “lugar” posible para lo maravilloso: *Lo que parece haberse agrandado a nuestros ojos en estos últimos tiempos y que podría constituir un punto de partida, es lo maravilloso bajo*

*todas sus formas. ¿Existe un lugar para lo maravilloso moderno?... me refiero a una forma de lo maravilloso que exprese y transfigure a nuestra época... (1). ¿Existe pues una topología de lo maravilloso partiendo de un término filosóficamente tan polivalente como el espíritu? ¿Dónde se encuentra el espíritu? El *nous* o el *pneuma* ambos vocablos griegos que se utilizan para definirlo, designan una realidad inmaterial o una idea general que en última instancia se refiere a la esencia de algo. En su “Fenomenología del Espíritu”, Hegel parece extasiarse con su realización, empleando un lenguaje que juega con el de la iluminación mística, que en última instancia es el mejor que puede utilizarse cuando nos aventuramos en sus predios. El idealismo filosófico del romanticismo lo rescató, para convertirlo en culto poético, tendiendo un puente entre la revelación mágica y la poesía. Los románticos emprendieron la expansión de su horizonte poético a través de un proceso *interior*, (como el puro “más allá” de la conciencia según Hegel), que trastorna las zonas oscuras del espíritu. Cuando se llega a esas zonas, a lo que Coleridge llamaba *los reinos crepusculares de la conciencia*, aparece entonces como pensaba el filósofo idealista, *el delirio báquico* que nos hace recordar al Nietzsche del “Origen de la Tragedia”. Situados en ese contexto, podríamos citar a Novalis: *Quien sabe qué maravillosas uniones, qué nuevos y maravillosos desarrollos nos esperan todavía dentro de nosotros mismos.**

Prosiguiendo por ese camino, llegamos a otras conclusiones: dentro del espíritu se encuentra latente una *verdad* que puede ser entendida como una especie de *energía* que manifiesta la *evidencia* de la poesía. ¿Y qué representa esa verdad sino lo maravilloso que *“participa oscuramente en cierta clase de revelación de lo que tan solo percibimos los detalles”*? (2) Lo maravilloso posee entonces un carácter *numinoso* para utilizar el conocido término de Rudolph Otto en su libro sobre lo santo: *“del objeto numinoso sólo se puede tener una idea por el peculiar reflejo sentimental que provoca en el ánimo. Así, pues, es aquello que aprehende y conmueve el ánimo con tal o cual tonalidad”* (3). Basándonos en este concepto del historiador alemán, leemos en el libro de Philippe Lavergne “André Breton et le Mythe” (4) *La actitud de Breton en relación al mito participa de esa oscura*

atracción que ejerce lo maravilloso sobre él... preservando ese halo que lo rodea y respetando también hasta su extrema encarnación, la parte de lo sagrado en el seno de una magia verbal... Páginas más adelante añade: *esa necesidad de crear seres u objetos con halo participa del gusto surrealista de lo maravilloso.* La perturbación y la tonalidad específica que provoca lo numinoso en el ánimo y lo conmueve, según Otto, pertenecen (aunque no exclusivamente), al dominio del Surrealismo. Por otra parte, lo maravilloso no siempre posee las mismas características en todas las épocas, aunque en todas manifieste su fuerza reveladora. Un arcoíris no es percibido con la misma mirada por un primitivo que por un romántico, pero ambos se sienten poseídos por el signo de un misterio cuya belleza deja una impresión indeleble en sus respectivas sensibilidades. Ernest Cassirer nos dice: *Todo comienzo del mito, especialmente toda concepción mágica del mundo, está impregnado por esta creencia en la realidad objetiva del signo* (5). Para los surrealistas las epifanías de lo maravilloso constituyen la esencia de sus nuevos mitos.

Lo Maravilloso *que se encuentra en la raíz del espíritu*, extiende pues libremente sus rizomas hasta lo real y ahí en la realidad, percibimos los *signos* de su manifestación. La realidad se convierte en el campo de acción de los surrealistas, que se introducen en sus adentros como un Caballo de Troya, para violarla de acuerdo con su concepción de la praxis poética. La realidad como nos dice Aragon es *la ausencia aparente de contradicción. Lo maravilloso es la contradicción que aparece en lo real... Donde pierde sus derechos lo maravilloso aparece lo abstracto. Lo fantástico, el más allá, el sueño, el paraíso, el infierno, la poesía, tantas palabras para significar lo concreto* (6). Esa praxis naturalmente no puede ser ejercitada bajo un estado de coacción, de ahí que el Aragon surrealista pudo decir: *La libertad esa palabra magnífica... comienza donde nace lo maravilloso* (7). Pierre Mabille ahonda en esa idea cuando nos comunica que *se trata de unir la necesidad humana, resultante de nuestros deseos, a la necesidad natural. De esa confrontación nace lo maravilloso* (8). La relación entre lo maravilloso y la libertad, forma parte del engranaje utópico del pensamiento surrealista: *Donde todas las torres de marfil serán demolidas, todas las palabras serán sagradas, y el hombre por fin*

reconciliado con la realidad, que es la suya, no tendrá más que cerrar los ojos para que se abran las puertas de lo maravilloso (9).

En el mundo cristiano, el que vivió bajo el peso de la Edad Media que continuó influyendo hasta el siglo XVI, la *mirabilia* antecedió a lo maravilloso. El milagro ocurría por la intervención sobrenatural en los asuntos humanos. La maravilla resultante, estaba religada a la idea de la existencia de lo sobrenatural: Dios, vírgenes, santos, ángeles o demonios escuchaban las súplicas de los fieles y actuaban de acuerdo. Las décadas finales del siglo XVI y el siglo XVII, abrieron sus ojos a los portentos de los nuevos mundos recién descubiertos (imaginados o no), creando una noción secular y a la vez poética de lo maravilloso. En 1588 el poeta Giovambattiste Strozzi pronunció una conferencia en la Academia Florentina bajo el tema “Si era una buena idea de hacer uso de las fábulas de los antiguos”, abriéndole el camino a Vico quien, casi dos siglos después, respondería con un sí rotundo. En 1597 Giovanni Talentoni también pronunció una conferencia en la Academia de Milán: “Inquietante discurso sobre la Maravilla”. Ambos autores, como otros tantos de esa época, tornaron su atención hacia un pasado fabuloso sentando las bases de una epistemología de raíz poética. Otro autor, Giason Denores, afirmó en su “Discurso” (1586), *Que todo poema por su naturaleza, está basado en lo maravilloso.*

La imagería barroca se extendió entre pliegues y laberintos, a favor de una mirada sensual centrada en los arcanos de la tierra y del universo. El choque de los europeos con las culturas americanas, creó un destello entre realidades distantes entre sí, como un gran collage cuyo resplandor llegó hasta la época de los surrealistas. El encuentro entre las culturas foráneas con las europeas, gestó un proceso de transculturación que a la larga se convirtió en el llamado maravilloso americano. Steven Greenblatt hace la advertencia en su libro “Marvelous Possessions” que:

Es importante, creo, resistir la corriente que intenta normalizar lo que no es normal. Podemos demostrar que, ante lo desconocido, los europeos utilizaron intelectualmente estructuras convencionales y organizativas, moldeadas a través de los tiempos, por sus contactos

con otras culturas, y que esas estructuras impidieron en gran medida, un claro entendimiento con la otredad radical que representaban las tierras americanas y sus pueblos. (10)

Pero a pesar de la fijeza de las estructuras que el autor menciona, lo maravilloso americano entra en la mirada europea condicionada también por siglos de *mirabilias* y portentos. Cuando los conquistadores acompañados por cronistas y curas moldeados por el catolicismo de la Contrarreforma, descubrieron en la América culturas cargadas de esplendores y misterios, no pudieron sino maravillarse, aunque rechazaran sus costumbres “bárbaras”. Ese aspecto de lo maravilloso fue el que Alejo Carpentier en su prefacio al “Reino de este Mundo” quiso maliciosamente, oponer al concepto surrealista del mismo. A pesar de las impugnaciones de Carpentier, lo maravilloso ya había modificado el concepto europeo de lo bello, bajo el influjo de libros de viajes, ilustrados con seres fantásticos. “Mandeville’s Travels” ejerció sobre la imaginación europea de la Baja Edad Media y posteriormente, un influjo duradero, sentando las bases para que un par de siglos más tarde, otros viajeros relataran hechos a mitad del camino entre lo real y lo imaginado. En su libro citado, Stephen Greenblatt (11) expuso que *en los relatos iniciales del Nuevo Mundo que los europeos escribieran, la imaginación era la que prevalecía...*

Entre las primeras reproducciones de esa imaginación se encuentra el libro de Vincenzo Cartari publicado en Venecia en 1571, titulado “Imagini delli dei de gl’Antichi” donde reprodujo xilografías con imágenes de dioses mejicanos. La similitud de esos grabados con los códices “Borgia” o “Nutalli” (ca. 1400 ad.) son notables. Un ejemplo que podría ser interpretado por un objeto surrealista, muestra una máscara azteca de obsidiana (que se encuentra en el Museo degli Argenti de Florencia), que los Medicis hicieron decorar con piedras preciosas, montado sobre una base de cobre labrado. El propósito original de esa máscara fue alterado a favor de una estética eurocéntrica, dando origen a un objeto híbrido al gusto de los surrealistas. En el siglo XVI, el príncipe elector de Baviera poseía artefactos de los indios provenientes de la Florida. Dürero fue uno de

los pintores que vio extasiado los prodigios que llegaban de las indias, reproduciendo algunos de ellos en sus obras. En su diario describió el impacto que le produjeron los objetos traídos de la América:

Nada de cuanto viera anteriormente había alegrado tanto mi corazón. Los objetos que del nuevo país del oro han sido traídos al rey, comprenden entre otros, un sol de oro macizo, ancho como los dos brazos extendidos... también hay dos salas llenas de armas de todas clases, y otros objetos extraordinarios, más bellos que maravilla... (12).

Hieronymous Bosch introdujo en su mundo pre-surrealista, la riqueza de una flora y una fauna fantástica, que los exploradores traían de tierras lejanas. En los grabados de Hans Burgkmair titulados “El Triunfo de Maximiliano” (1519) aparece un personaje con un tocado de plumas de los indios brasileños. Giuseppe Archimboldo reprodujo en sus rostros frutos y vegetales exóticos. En 1727 dos indios de la Lousiana, a la sazón colonizada por los franceses, fueron exhibidos en una feria de Paris donde ejecutaron danzas de sus pueblos. El compositor Rameau que se encontraba presente, se inspiró en las mismas para componer una pieza para clavecín titulada “Les Sauvages” que utilizó en su ballet con el significativo título de “Les Indes Galantes”, que ya denotaba cierta inclinación muy europea hacia el exotismo primitivo. John Donne al referirse a las zonas erógenas de su amante, las definió de la siguiente manera: *Oh my america, my newfound land*”.

El siglo XVIII puso la razón de por medio, desarrollando unas teorías literarias donde lo maravilloso quedó encerrado dentro de conceptos científicos. Pero el siglo XVIII fue también un siglo donde florecieron numerosas corrientes esotéricas, algunas de las cuales, como el martinismo, se establecieron en la América. Esas corrientes alimentaron una imaginación que influyera eventualmente en el romanticismo y posteriormente en el surrealismo. El romanticismo puso fin al materialismo abarcador del siglo de las luces, devolviéndole a lo maravilloso su numinosidad, al mismo tiempo que

le añadía un esplendor poético que los acercaba a los primitivos. Para éstos la presencia de hechos sobrenaturales, desencadenan unos acontecimientos que dan pie a mitos y ceremonias relacionadas con los mismos. La magia desde luego, forma parte de ese engranaje que mueve a la imaginación a crear un lenguaje que permite darle una tonalidad específica a lo maravilloso. Novalis dijo cosas esenciales acerca de este asunto. De ahí entonces que los cuentos infantiles y de hadas, los relatos de mitos y leyendas, la imaginería hermética, las escrituras automáticas y de los dementes, que con tanta fruición Pierre Mabilie presentara en su estudio antológico “Le Miroir du Merveilleux”, se convirtieran en la materia prima de la poesía surrealista. En el bello prefacio que Breton le dedicara a su reedición en 1962, titulado “Puente Levadizo”, nos dice: ... *nos encontramos... ante uno de esos monumentos que es indispensable descifrar si se quiere esclarecer, de una vez y para siempre, el espíritu surrealista...* (13).

Breton siempre rechazó lo simplemente fantástico, que bordea a veces un exotismo de pacotilla, a favor de lo maravilloso. Michel Carrouges en su libro sobre el poeta, destacó entonces que:

En su búsqueda de lo maravilloso, no intenta perderse en visiones fantásticas, sino en discernir las fuerzas que hacen surgir lo maravilloso del fondo mismo de lo banal y que hace aparecer por consecuencia, lo que nombramos a veces abstractamente, lo imaginario en el corazón de lo real (14).

Habría que hacer pues una distinción entre lo fantástico romántico que fue confundido con lo exótico o lo pintoresco, y el concepto surrealista de lo maravilloso que pone al descubierto la latencia de lo “surreal” dentro de la realidad. De acuerdo con ese punto de vista, Marcel Spada en su libro “Erotiques du Merveilleux” (15) aclara que *lo maravilloso pertenece a las edades pre racionalistas, lo fantástico a la edad racionalista... que en su sucesión cronológica serían dos versiones distintas del universo*. Los surrealistas en su aspiración a remontarse a un estado donde se abran las puertas de la percepción surreal, estaban conscientes que su esfuerzo se realizaba dentro de una época que le dio entrada al racionalismo y al

pragmatismo. El conflicto que emana entre la búsqueda surrealista de las posibilidades irracionales que se encuentran ocultas en la realidad, y la presencia de ésta como un instrumento racional y de eficacia, es obvio. *Lo maravilloso* –como afirmaba Péret– *se encuentra en todas partes en todos los tiempos, en todos los instantes. Es, debería ser, la vida misma, a condición sin embargo de no convertir esta vida en deliberadamente sórdida como se las agencia esta sociedad con sus escuelas, su religión, sus tribunales, sus guerras, ocupaciones y liberaciones, sus campos de concentración y su horrible miseria material y moral* (16). La aspiración surrealista se transforma en una utopía, situando a sus seguidores frente a las corrientes de pensamiento que le niegan toda autenticidad a lo que Eluard llamó *la evidencia poética*.

Baste que leamos un poema surrealista, para percibir de inmediato que la inspiración nace de algo que paradójicamente, no puede ser enunciado. Ese *algo* es la sustancia de lo maravilloso. *Es necesario que exista un cierto estado de ausencia (vacance) para que lo maravilloso se digne a visitarnos*, como había dicho Péret, siguiendo lo que muchos místicos habían afirmado durante sus éxtasis religiosos (17). En definitiva, la esencia de la poesía surrealista consiste en comunicar un alzamiento del velo que nos permita “ver”, o sea, ser poseídos por un destello de videncia, aunque goce de corta duración. La asociación con el Zen se hace aquí evidente, de ahí su lenguaje de asociaciones insólitas que sólo le añaden a la videncia un grado superior de iluminación. *Experimentar lo maravilloso* –subraya María Clara Bernal Bermúdez– *es de acuerdo con Carpentier, una exacerbación de la percepción sensual de las cosas junto con un sentimiento de que esas cosas asumen una cualidad de extrañeza...* Carpentier sostiene que *“todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso...* dejándonos en ese sentido sin habla, al mismo tiempo que paraliza nuestras facultades expresivas.

La maravilla –o el monstruo– es esencialmente lo que transgrede la separación entre los reinos, lo que mezcla lo animal y lo vegetal, lo animal y lo humano, el exceso en la medida que modifica la

cualidad de las cosas a las que Dios se la asignado un nombre: la metamorfosis que hace pasar de uno a otro orden, en resumen y con otras palabras la transmigración (18).

En el mundo surrealista la transmigración forma parte de ese intercambio continuo de una realidad a la otra. El juego “Lo Uno en el otro” como veremos en otro ensayo, forma parte de esa necesidad de cambiar el destino de un objeto, constituyendo el acto surrealista por excelencia. La poesía y el arte surrealista en general, aspira a superar ese *impasse* que provoca la presencia de lo numinoso imposible de enunciar. El automatismo fue un gran intento para alcanzar mediante el lenguaje y otros métodos visuales, una vinculación secreta entre lo visible y lo invisible, entre lo posible y lo imposible.

Gracias al sentido de continuidad que mantuvieron con el romanticismo, los surrealistas continuaron explorando la dimensión de lo maravilloso. Superando la experiencia nihilista de DADA, los surrealistas intentaron codificar dentro de un cuerpo más rico en intuiciones poéticas que filosóficas, lo que representaba para ellos la esencia de la poesía en todas sus manifestaciones. No olvidemos que los surrealistas no limitaron su expresión a la escritura o a las artes plásticas, sino que además crearon en torno a su movimiento una conducta o una manera de ser que los distinguía de los demás movimientos de vanguardia. Rehenes de la vida cotidiana, habitaron como poetas (para emplear un concepto querido por Heidegger), en la medida de lo posible, pagando algunos de ellos con el suicidio o la locura, el conflicto que eso significaba. A pesar de ello fueron incesantes buscadores de lo maravilloso pues pensaron con Breton que *“lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”* (19). Esa creencia los llevó a sentir una fascinación hacia todos los detalles que percibían, tanto en la calle como en la naturaleza, como susceptibles a ser interpretados en términos poéticos, gracias en gran medida, al azar objetivo. La ciudad y el campo se transformaron para los surrealistas, en escenarios que ofrecían infinitas posibilidades de encuentros como una de las fuentes vitales

de su concepción de la poesía. “El Paisano de Paris” de Aragon o “Nadja” de Breton dan testimonio de lo primero, mientras que el “Arcano 17” de este último es un canto a lo segundo. El amor fue otra de las constantes en la vivencia de lo maravilloso. Existe una corriente de poesía erótica dentro del surrealismo, representada por Paul Eluard, Robert Desnos, Joyce Mansour o Benjamin Péret entre otros, que así lo atestigua.

La intensidad poética de ciertas obras de los surrealistas cuando han podido sorprender lo maravilloso en cualquiera de sus formas, es fácilmente reconocible. Desde la aparición de ágatas en los lechos de los ríos hasta las muñecas Hopi, desde la contemplación de las mariposas hasta el encuentro con objetos perturbadores, desde una máscara de Nueva Guinea hasta el arte de los llamados dementes, el espíritu de lo maravilloso sopla libremente en el mundo surrealista. La razón de ser de la poesía descansa pues en esa posibilidad de encuentros que *“hace aparecer lo que nombramos a veces abstractamente como lo imaginario en el corazón de lo real”* (20). Lo que está en juego es una reinterpretación de las relaciones que mantenemos con esa dimensión que unos la perciben como sobrenatural y otros la consideran bajo especie poética. Se trata entonces de *“unir la necesidad humana, resultante de nuestros deseos, a la necesidad natural. De esa confrontación nace lo maravilloso y el fin real de esos viajes en esas comarcas mágicas es la exploración más total de la realidad universal”* (21).

Tamaño empresa sólo puede ser llevada a cabo si se tiene una fe absoluta en los poderes cognoscitivos de la imaginación para iluminar la realidad, abriendo el camino para una fenomenología de la misma. *Cada forma del mundo* –como lo expresara Pierre Mabille (22) *es una interrogación emocionante*. El desafío epistemológico de los románticos y de los surrealistas, consistió en traspasar los límites del conocimiento impuestos por filósofos como Hume, mediante el poder de la imaginación, cuya proveniencia gnóstica aún se mantenía en vivo. Esa fe se convirtió, en última instancia, en la religión sin dios de los surrealistas. En su Primer Manifiesto (23) Breton predijo que *Quizás había llegado el momento en que la imaginación esté próxima a ejercer los derechos que le corresponden*.

Los surrealistas no estaban solos en la práctica de esa creencia, ya que la tradición romántica los apoyaba. En su libro “Philosophers Secret Fire” (24) Patrick Harpur menciona a Jacob Boheme como el responsable del descubrimiento romántico de la imaginación:

Fue el hallazgo de Boheme por los románticos alemanes e independientemente por Blake y Coleridge en Inglaterra, lo que inició la resurgencia de la imaginación sobre la razón... “Las Bodas del Cielo y el Infierno” de Blake es prácticamente un manifiesto de la filosofía de Paracelso y de Boheme, constituyendo una boda alquímica...

Mientras que los surrealistas rechazaron con violencia el dogma cristiano asentado en el poder eclesiástico, asumieron al mismo tiempo, sus corrientes heréticas. El gnosticismo, el hermetismo en sus variados aspectos, o los cabalistas, alimentaron el caudal surrealista gracias sobre todo al interés que André Breton siempre mostró por ellos. Fue ahí en esas corrientes, donde pudieron encontrar un vínculo con las diversas expresiones de los primitivos y de los dementes para elaborar frente al racionalismo (encarnado en los totalitarismos de corte comunista y capitalista), su propia concepción de la poesía. El nuevo mito que Breton enunciara se encontraba pues asentado en la búsqueda de lo maravilloso cotidiano, cuyo encuentro poseía los atributos de una revelación. De la filosofía de las luces, interpretada en el siglo XVIII bajo la égida de la razón, se pasa a una *filosofía de la iluminación*, que el romanticismo elaboró y el surrealismo continuó enriqueciendo. La iluminación filosófica abre el espacio de las soluciones imaginarias, soluciones que Alfred Jarry enunciara en su Patafísica y que Breton continuó en sus “Vasos Comunicantes” *Desde el punto de vista de lo maravilloso poético todo es posible.* (25).

BENJAMIN PÉRET Y LO MARAVILLOSO | Entre los poetas surrealistas Benjamín Péret fue el que llevó más lejos su exploración de lo maravilloso. En sus poemas como en sus cuentos, el automatismo le propició un medio para descubrir la presencia de lo

maravilloso en cada nuevo mito o leyenda, que fue descubriendo durante sus estancias en México y en el Brasil. Esos espacios revelaban la necesidad de la presencia de un mito que persiste aún en la conciencia colectiva en una época como la nuestra donde todo conspira para falsearlo. ¿Qué son Superman, Batman o Spiderman sino herederos de los héroes mitológicos, ahora comercializados y convertidos en arquetipos de la lucha maniquea del bien contra el mal? ¿De dónde surgen esas figuras sino de sitios o de situaciones fantásticas que aluden a una especie de “edad de oro”? ¿Qué hace Walt Disney con sus parques de diversiones sino “inducirnos” a revivir esa era, convertida por él en el espacio virtual del “american dream”? En la poesía de Péret, sin embargo, el mito de la edad de oro mantiene vestigios poéticos pues no ve *“ninguna diferencia de naturaleza en cuanto a lo maravilloso, entre la poesía de las muñecas Hopi de las cuales él intenta sacar un equivalente verbal, y una serie de imágenes que corresponden a la escritura automática”* (26). Péret se remonta a unas edades *“donde el origen de la poesía se pierde... pues el hombre nace poeta como los niños así lo testimonian”* (27). Esa cita de Péret tomada de su estudio preliminar a la antología de mitos y leyendas de la América ya mencionado, se vincula con el pensamiento de Vico para quien los primitivos hablaban con un lenguaje poético.

Continuando por ese camino, Péret llega a la conclusión que *“la riqueza y la variedad de interpretaciones cósmicas que los primitivos han inventado, testimonian del vigor y la frescura de la imaginación de esos pueblos. Ellos demuestran que (según Breton) el lenguaje le ha sido dado al hombre para que haga un uso surrealista del mismo”* (28). Esas interpretaciones son el producto, de acuerdo con Péret, de una imaginación pura donde yace lo maravilloso poético. De ahí que Vico sugiriera que *“la primera ciencia que debemos aprender debe ser la mitología o la interpretación de las fábulas”* (29). Vico, por cierto, menciona frecuentemente a los indios americanos. Para el filósofo italiano el lenguaje siempre opera metafóricamente desde los tiempos primitivos. Ernest Cassirer en su libro citado le da la razón a Vico cuando dice: *La magia de la palabra, de la imagen y de la escritura constituye la sustancia básica de la actividad y cosmovisión*

mágica (30). La forma poética de expresarse de esos pueblos no es el resultado de su inexperiencia con el lenguaje, por el contrario, constituye, de acuerdo con Donald Philip Verene, (31) una forma de pensamiento que contiene su propia versión lógica. Por su parte Péret nos dice que:

“las explicaciones que los primitivos dan del origen del mundo, de su propio origen y de su naturaleza, son el producto de una imaginación pura donde la parte de reflexión consciente es nula o casi nula. De ahí viene que no limitadas o criticadas estas creaciones provengan casi siempre de lo maravilloso poético” (32)

En el fondo ambas afirmaciones no se contradicen, pues el mundo lógico del primitivo crea un tejido de causas y efectos íntimamente relacionado con el carácter numinoso que perciben en los fenómenos. Los eventos, según Vico, adoptan las formas de las fábulas, o sea, que se convierten ante los ojos de los primitivos (válido también para los niños), en manifestaciones de lo maravilloso. Péret en su “Historia Natural” recrea siguiendo los dictados de su imaginación, la naturaleza de los cuatro elementos primordiales y las de los reinos animal y mineral, ignorando todas las leyes científicas que le dieron vida. El principio de causalidad es reemplazado por otro que se deriva de lo maravilloso. Dentro de este contexto, recordemos que Lezama Lima hablaba de una “causalidad de las excepciones”. Péret por su parte, puede darse la libertad de tratar el elemento aire como un mineral que reside en las piedras cuyos temblores producen el fuego y escupen musgo. Esa concepción de la realidad no se distingue en lo esencial de la que proviene de las mitologías primitivas.

El mundo de los sueños que forma parte intrínseca de la mitología primitiva, es como ya es sabido, una de las fuentes de la poética surrealista. Para no quedarnos en el vacío total lo llenamos de sueños y de fenómenos que nuestra conciencia engendra, afirmaba Hegel en su Fenomenología. El vacío para él llevaba el nombre de lo *sagrado*. ¿No era entonces el tiempo de los sueños –la arlequina de los nativos australianos– lo que habría que rescatar para no quedarnos

en la nada? Péret tomó parte activa en las experiencias surrealistas que inducían a entrar en un estado de trance o a relatar los sueños de la noche anterior. En ambos casos el lenguaje que emana de esas experiencias colectivas, se enlaza con el de los chamanes o el de los relatores de mitos en los pueblos primitivos. A medida que ese lenguaje va tomando un cuerpo poético a los ojos de los surrealistas, aparece lo maravilloso como trasfondo y en el mismo la posibilidad de elaborar una mitología. Veamos un ejemplo de los “cuentos” de Péret:

Esa mañana unos pescaditos anaranjados circulaban por la atmósfera. Los cañones de los Inválidos deploraban una vieja enfermedad que hacían crecer iris herrumbrosos entre sus ruedas. Un español sembró algunos granos de trigo en el motor de un avión que esperaba una bendición que no llegó. Napoleón, vestido de mariscal Foch, salió del “vagón donde se firmó el armisticio” con una mano en la frente y las piernas descarnadas. Detrás aparecieron un frasco gigantesco de agua de Colonia, una ostra portuguesa, un rinoceronte bicornio, un leño de Nochebuena y el Soldado Desconocido, que llevaba en bandolera un balde lleno de engrudo...”
(33).

La espontaneidad de Péret se despliega aquí impulsada por una imaginación que emana de otro lugar mítico. Existe en la desenvoltura con que Péret trata sus cuentos, un paralelo con la pintura de Paul Klee. Ambos le abren las puertas a la imaginación infantil, ambos realzan la espontaneidad de la expresión no sometida a coacciones exteriores. En muchos cuentos de Péret, así como en numerosas pinturas del maestro suizo, aparecen manifestaciones de un trasmundo amenazante, como suele ocurrir en los cuentos de los hermanos Grimm, o de otros autores del género literario cultivado por ellos. Esas apariciones y sus lugares poseen el sello de lo maravilloso, donde el poeta o el pintor residen en compañía de otros visionarios que van susurrándole al oído el espíritu de una poesía transformada en mito. Según J. H. Matthews ‘*El amor de Péret por lo maravilloso marca una aspiración de establecer nuevas equivalencias*

entre lo observado y lo imaginario, situados en un nuevo nivel de percepción y entendimiento que es lo surreal. (34)

IMÁGENES DE LO MARAVILLOSO | En el número seis de la revista “Le Surrealisme au Service de la Revolution” (1933), aparece una de las tantas encuestas que los surrealistas solían hacer. El tema de la misma era el siguiente: “*Sobre las posibilidades irracionales de penetración y orientación de un cuadro de Giorgio de Chirico: El Enigma de una Jornada.*” No es necesario detallar aquí las distintas respuestas que dieron los encuestados. Solo basta con señalar lo significativo de la pregunta pues ahí yace la esencia de una pintura como la surrealista, que se deja penetrar a través de las ventanas que la misma abre. A Breton siempre le interesó explorar las posibilidades poéticas del espacio que esas ventanas evocaban ante su mirada. Los pintores románticos, sobre todo los alemanes, más dados a las especulaciones filosóficas teñidas de poesía, gustaron de reproducir espacios que ofrecían un paisaje nostálgico o misterioso. Cada pintura surrealista nos ofrece, entonces, la posibilidad de entrar en una dimensión que se extiende ante la ventana, sentando las bases de una *gestalt* de lo imaginario. Magritte por su parte, ocultó el paisaje tras el caballete que situaba frente a una ventana, pintando en el cuadro una continuación del mismo. Con una mirada dispuesta a maravillarse ante lo que nos revela, Magritte nos propone una pregunta cara a la metafísica: ¿Qué es y dónde se encuentra la realidad? No era de extrañar, pues, que Chirico fuese el pintor escogido para iniciar esa suerte de incursiones por lo irracional. ¿Acaso no fue él quien estimulara en pintores tan disímiles como Magritte y Tanguy, un viraje decisivo en sus carreras artísticas? El Chirico de la época metafísica, permitió que los surrealistas comprendieran el sentido de lo maravilloso escondido tras sus enigmas. Fue a Chirico, pues, a quien Breton le asignó la tarea de “*formar una verdadera mitología moderna... y de fijar su recuerdo en forma imperecedera*” (35). Como se sabe, Chirico decidió eventualmente emprender otras vías alejándose del Surrealismo. Pintores como Max Ernst, Brauner, Matta, Granell, Tanguy, Toyen, Masson, Mimi Parent o Camacho, continuaron elaborando, cada uno

a su manera, los fundamentos de esa mitología. De una mitología habría que añadir, que sirve como contrapartida cuando la decepción ante una realidad forjada a base de trucos sacados del arsenal de los poderes establecidos, se hace evidente.

Para penetrar en la pintura donde lo maravilloso se manifiesta, el ojo necesita existir en “estado salvaje” como Breton afirmara en la primera sentencia de su libro “El Surrealismo y la Pintura”. Todo lo que sucedió en el desarrollo del surrealismo a partir de esa frase, no fue otra cosa sino la evolución natural de lo que llevaba implícita en su postulado. Sin entrar en detalles de lo que cada uno de los pintores surrealistas aportaron a una mitología sustentada en lo maravilloso, podemos utilizar algunas de las definiciones que Breton escribiera en su famosa colección de ensayos. El *espectáculo nuevo* que un cuadro surrealista nos brinda, responde a su posibilidad de reproducir *el modelo interior* que yace en la mirada del pintor. Cada pintor o cada poeta, inicia solitariamente la búsqueda de su “piedra filosofal” para reproducirla de acuerdo con su interpretación de la misma. Pero en última instancia, después de todos los procesos técnicos para que su aparición se produzca, lo que surge a la luz es “*la ósmosis entre lo visible y lo visionario*” como Breton lo percibiera en la pintura de Paalen.

Existe para Breton una realidad o una surrealidad *diferente a la que ven todos los demás*. Pero más importante aún es la visión *de lo que no es visible*. Esa visión es la que sorprende *una surrealidad que está contenida en la realidad misma y que no le sería ni superior ni exterior*. El poder de sugestión de la surrealidad reside precisamente en esa otra dirección que ofrece para penetrar en los arcanos de la realidad, cuyas estructuras formales no son exactamente iguales a las que habitualmente vemos ante nosotros. Breton nos sugiere otra forma de mirar las cosas. Baste para ello dos ejemplos: el mundo de las piedras y el de las mariposas. Su deslumbramiento ante ambos, participa de una suerte de éxtasis panteístico que fue tan común durante el romanticismo. Y es que Breton encuentra “el hilo de Ariadna” que lo conduce hacia lo maravilloso tanto en las alas de una mariposa, como en la luz escondida dentro de un ágata.

LAS PIEDRAS Y LO MARAVILLOSO | Con respecto a las piedras Breton escribió en su ensayo “Lenguaje de las Piedras”: *“Alejamiento infinito del mundo de las flores, suspira Novalis. ¿Qué decir entonces del de las piedras?”* (36). Para Breton como para el personaje del relato de Novalis “Enrique de Offerdingen”, estar en un sitio como la Gaspésie en el Canadá era como encontrarse en un *jardín encantado*. En búsqueda de ágatas a lo largo del río Lot *“le saltaron a los ojos varias ágatas, de una belleza inesperada para la región (permaneciendo) más de un minuto en la perfecta ilusión de pisar el suelo del paraíso perdido”* (37). El encuentro de Breton con esas piedras lo lleva a reflexionar sobre que puede llamarse una gnoseología surrealista: *“la búsqueda de las piedras, que disponen de ese singular poder alusivo, con tal que sea verdaderamente apasionada, determina el rápido paso de los que se abandonan a ella a un estado segundo cuya característica esencial es la extra lucidez... tendiendo en semejante caso a promover una causalidad mágica”* (38). La causalidad mágica que encontramos en los mitos de los primitivos, en las eras imaginarias o en las fabulaciones de los niños o de los locos, puede darse también por los *estados segundos* que provoca la contemplación apasionada de las piedras. Roger Caillois en “L’écriture des Pierres” (39) estudia los signos que se encuentran en las ágatas, las septarias, calcedonias o las piedras apaisadas de la Toscana. Una escritura de lo maravilloso aparece en esas piedras que tanto Caillois como Breton coleccionaban con avidez. Victoria Cirlot refiriéndose a Roger Caillois (40) nos dice lo siguiente:

El pasaje del libro sobre las piedras de Roger Caillois () anima a seguir los rastros de una cierta tradición a la espera de que ésta ilumine las relaciones apenas intuitas entre la contemplación de la naturaleza, en este caso las piedras, la experiencia interior o mística y la obra de arte. No se trata tanto de una reconstrucción como de la elección de algunos momentos privilegiados que además permitan el contraste de una experiencia secularizada de la naturaleza con otra, por el contrario, sagrada, aún latente y a veces palpitante en movimientos como, por ejemplo, el surrealismo.*

En uno de sus ensayos sobre la pintura de Matta publicado en “Le Surrealisme et la Peinture”, Breton la compara con las ágatas de Percé que viera durante su estancia en el Canadá. En las mismas según el poeta, *“hay fusión y germen, equilibrios y partidas, compromiso convenido entre la nube y la estrella, se ve en el fondo, como siempre soñó el hombre... Pero Breton va aún más allá en sus indagaciones vinculando el mundo de las ágatas y la pintura de Matta con el pensamiento hermético:*

No es sino una gota, de acuerdo, pero de ella se desprende directamente a la concepción del fuego vivo, el fuego filosfal... En ese mismo ensayo Breton afirma: “Matta es aquel que se lanzó al ágata”, para concluir que “la interpretación simbólica de los colores... se encuentran revolucionadas por la inferencia constante de lo visual y de lo visionario... fenómeno que no reconoce equivalentes sino en el espíritu de los primitivos... y en ciertos textos esotéricos de gran clase: la cabeza del cuervo con la noche, un día un pájaro vuela sin alas, vomita el arcoíris, su cuerpo se hace rojo, y sobre su espalda sobrenada el agua pura (Hermes)” (41).

La idealización que hace Breton de las piedras como una manera de despertar en él su facultad visionaria, forma parte del estudio de Victoria Cirlot en ese mismo libro (42) cuando citando a Vincent Gille comisario de la exposición “Trajectoires du reve, du romanticisme au surrealisme” expresa que según este autor

En el pensamiento de André Breton se confrontan dos concepciones de la imaginación: una que concibe lo imaginario como la combinación de los datos de lo real por vía del deseo (el psicoanálisis freudiano)... y otra que concede a la imaginación un poder de creación de lo real (idealismo mágico de Novalis). La primera iría de la realidad a la imaginación, mientras que la segunda recorrería un camino inverso, de la imaginación a lo real.

El recorrido que hace Breton desde las evocaciones que se sugieren las ágatas hasta la pintura de Matta, nos hace pensar que

Breton escoge un tercer camino, síntesis de los dos mencionados por Vincent Gille. Lo que predomina sin duda –como lo expresa Victoria Cirlot– en el ensayo de Breton “Lenguaje de las Piedras” es la *concepción de la imaginación mágico-idealista*, concepción que traslada a su interpretación de la pintura de Matta, pero a su vez como en otras ocasiones así lo hiciera, Breton proyecta *las formas del deseo*, al hablar acerca del pintor chileno. *En definitiva* –como nos dice Victoria Cirlot-, *todo consiste en captar el instante del encuentro entre el mundo exterior y el mundo interior...* (43)

LAS MARIPOSAS Y LO MARAVILLOSO | En su libro “Poesie et Metamorphoses”, Marc Eigeldinger incluyó un bello ensayo titulado “La Mythologie du Papillon Chez Andre Breton” (44). De acuerdo con este autor, Andre Breton *“ha sido en Francia desde los Campos Magnéticos hasta Constelaciones, el poeta más atento a la vida de las mariposas... ansioso de conferirle los prestigios del mito*. Al igual que con las ágatas, Breton aprovecha su pasión con las mariposas para reflexionar acerca de lo maravilloso que se encuentra viviente en las mismas. Si Roger Caillois en su ensayo “Natura Pictrix” pudo elaborar a partir de sus observaciones, una estética de las mariposas, Breton a partir de las suyas crea una mitología de las mismas. El simbolismo de la mariposa aparece en su “Arcano 17” como emblema del amor y la resurrección. El amor hacia la mujer es evocado en su “Poisson Soluble” como *una estera de mariposas* mientras que en su libro de poemas “Claire de Terre” nos habla de *La mariposa filosófica que se posa sobre la estrella rosada*. Durante su estancia en el continente americano, Breton pudo observar la belleza y variedad de las mariposas, en los momentos en que experimentaba un viraje decisivo hacia el hermetismo y la utopía. La analogía de la mariposa con el acto mágico de renacer, y su identificación con la mujer como un instrumento de liberación final, conduce a Breton a la vieja aspiración de recobrar el paraíso perdido. En ese sentido Marc Eigeldinger (46) nos afirma que *“la creación mitológica de Breton nace de una cierta nostalgia de lo sagrado”*. La concepción surrealista que permite a lo maravilloso mostrarse con todo su poder poético, al mismo tiempo que mantiene una vinculación con lo sagrado, aparece

en su poesía como en sus ensayos críticos sobre la pintura. En un texto capital del surrealismo “La Inmaculada Concepción” escrito entre Breton y Eluard, se establece una relación cósmica entre los pájaros y las mariposas: “*Los pájaros del exterior no hacen sino unirse a las mariposas del interior*” En otro texto en prosa escrito en 1936 titulado “Au Lavoir Noir” utiliza la presencia de la mariposa como una aparición de lo numinoso: “*Una tarde cuando hablaba más de costumbre, una gran mariposa entró: preso de un terror indecible a punto de maravillarme, intenté ahuyentarla con fuertes gestos, pero terminó posándose sobre mis labios*”. Las mariposas se encuentran presentes pues en toda su poesía, como este ejemplo tomado de sus “Campos Magnéticos”: “*las mujeres que os sonríen a través de una mariposa del género esfinge*”. En sus ensayos sobre algunos pintores como Kandinsky y Tamayo, Breton recurre a la belleza de las mariposas para describir sus respectivas obras:

“En la pintura de Kandinsky el color tiene por función de revestir las formas de toda la seducción de un polvo que creíamos ver, encantados, en las alas de las mariposas” mientras que de Tamayo nos dice que “*(sus) pinceladas me hacen pensar en las de esas mariposas del género esfinge algunas de cuyas especies enarbolan sus colores... y sólo evolucionan en el centro del crepúsculo alrededor de las flores*”... (47).

Para concluir y regresando al principio: parece existir un “lugar” para lo maravilloso dentro del espíritu. La gran aventura surrealista consistió en descubrir ese lugar mediante una serie de recursos poéticos que movilizaron. El automatismo fue uno de éstos. Pero también su mirada hacia otros lugares donde la creación mítica propició interpretaciones poéticas, les resultó indispensable. *El país de lo maravilloso* –como lo pensaba Pierre Mabille– *se encuentra siempre situado en el otro lado del espejo y relegado a un dominio virtual... es urgente proclamar que Maravilloso y Misterio no se encuentran fuera sino en las cosas y en los seres, los unos y los otros transformándose a cada instante, unidos por lazos continuos...* (48). Por lo tanto como Mabille también indica: *Cada forma del mundo es una*

interrogación emocionante (49) Le debemos al surrealismo ese descubrimiento en el siglo XX. No sabemos si el XXI estará dispuesto a continuarlo con el mismo fervor.

NOTAS

- 1.- Ver carta de Péret a Breton citada en “André Breton y la Utopía Surrealista.
- 2.- André Breton: “Primer Manifiesto del Surrealismo” Editorial Guadarrama, Madrid 1962. Traducción Andrés Bosch.
- 3.- Rudolph Otto: “Lo Santo” Revista de Occidente, Madrid 1965. Traducción Fernando Vela.
- 4.- Jose Corti, Paris, 1985.
- 5.- Ernest Cassirer: “Filosofía de las Formas Simbólicas” Tomo II. Fondo de Cultura Económica, México 1972, traducción de Armando Morones.
- 6.- Aragon en “La Revolution Surrealiste” # 3, Avril 15, 1925.
- 7.- Citado en “Melusine” # XX: “Merveilleux et Surrealisme”.
- 8.- Pierre Mabille “Le Miroir du Merveilleux”, Editions du Minuit, Paris, 1962.
- 9.- Paul Eluard, “La Evidence Poetique” en Oeuvres Completes, Editions La Pleyade, Gallimard, Paris, 1968.
- 10.- University of Chicago Press, 1991.
- 11.- Ibid.
- 12.- Citado en Vincent Bounoure: “Pintura Americana”, Aguilar, Madrid, 1969.
- 13.- En Pierre Mabille “Le Miroir du Merveilleux”, Editions du Minuit, Paris, 1962.
- 14.- Michel Carrouges: “Andre Breton et les données fondamentales du Surrealisme”, Gallimard, Paris, 1950.
- 15.- “Erotiques du Merveilleux”, Jose Corti, Paris, 1983.
- 16.- Ver Péret “La Parole est a Péret” Editions Surrealistes, 1943.
- 17.- Ibid.
- 18.- “Más allá de lo maravilloso: el Surrealismo y el Caribe”. Universidad de los Andes, Bogotá, 2006.
- 19.- André Breton “Primer Manifiesto del Surrealismo”, Ibid.
- 20.- Revista “Melusine” No. 20, “Merveilleux et Surrealisme”, Editions “L’Age del Homme”, Laussane, Suisse.

- 21.- Ibid.
- 22.- *Le Merveilleux*, Les Editions Des Quatre Vents, Paris, 1946.
- 23.- Editorial Guadarrma, traduccion de Andrés Bosch.
- 24.- Ivan R. Dee Publishers, Chicago, 2003.
- 25.- “Les Vases Communicantes”, Collection Idées, Paris 1970.
- 26.- *La Parole est á Péret*, Editions Surrealistes, 1943.
- 27.- Ibid.
- 28.- Ibid.
- 29.- Ver Donald Philip Verene: “Vico’s Science of Imagination”, Cornell University Press, 1981.
- 30.- Ernest Cassirer, Ibid.
- 31.- Donald Philip Verene, Ibid.
- 32.- Péret “*La Parole est á Péret*” *ibid.*
- 33.- Benjamín Péret: “Pulqueria quiere un auto y otros cuentos”, Editorial “Vuelta”, México. Traducción de Ida Vitale.
- 34.- J. H. Matthews: “Mechanics of the Marvelous” en “*L’Espirít Createur*”, Spring 1966.
- 35.- André Breton: “Les Pas Perdus”: Giorgio de Chirico. Librairie Gallimard, Paris, 1934.
- 36.- André Breton: “Lenguaje de las Piedras”, en “Antología”, Editorial Siglo XXI, 1973. Selección de Marguerite Bonnet y traducción de Tomás Segovia.
- 37.- “Miroirs” en “*Messages de L’Etranger*”, Plasma, Paris 1981.
- 38.- “*Le Merveilleux*”, Editions “Les Quatre Vents”, Paris, 1946.
- 39.- Roger Caillois: “*L’Ecriture des Pierres*” Les Sentiers de la Creation, Skira Editeur, 1970.
- 40.- “*La Visión Abierta: del mito del Grial al Surrealismo*”, Ediciones Siruela, Madrid, 2010.
- 41.- André Breton: “Matta” en “*Le Surrealisme et la Peinture*”, Gallimard, Paris, 1965.
- 42.- Victoria Cirlot, Ibid.
- 43.- Victoria Cirlot, Ibid.
- 44.- Editions “*A La Bacconiere*”, Neuchatel, Suisse, 1973.
- 45.- Ibid.
- 47.- Librairie Jose Corti, Paris 1985.
- 48.- Textos sobre Kandinsky y Tamayo en “*Le Surrealisme et la Peinture*” Ibid.
- 49.- Ibid.

EROS, VIOLENCIA Y SURREALISMO



En 1959 tuvo lugar en la Galería Cordier de Paris, la exposición surrealista dedicada al erotismo. El catálogo de la misma, titulado “Boite Alerte, Missives Lascives”, se abrió con una doble introducción de André Breton, la primera dedicada a los expositores y la segunda a los visitantes. Esa exposición puso en evidencia una de las tendencias constantes de la imaginación surrealista. Otras dos muestras importantes continuaron por ese mismo camino: “Le Surrealisme et L’Amour” se celebró en Paris en 1997 en Le Pavillon Des Arts. “Surrealism Desire Unbound” tuvo lugar en el 2002 como una exposición viajera entre el Tate Modern de Londres y el Metropolitan Museum de New York. Ambas fueron acompañadas de sendos catálogos profusamente ilustrados y con numerosos estudios en torno al tema del deseo y el erotismo. Sería pues imposible en un sólo ensayo, abarcar una temática tan vasta y de rico contenido. Me limitaré a acentuar pues las correspondencias que existen en el

campo de esa pasión, entre George Bataille (cuya relación especial con el surrealismo merece estudio aparte), Sade, Lautréamont y varios pintores que de una manera u otra gravitaron (André Masson, Hans Bellmer, Max Walter Svanberg y Pierre Molinier), y gravitan (Marcelo Bordese) en torno al surrealismo.

En su “Aviso a los visitantes”, Breton cita el libro de Bataille: “L’Erotisme” (1) para exponer sus ideas acerca del tema. Lo que más le interesó a Breton fue enfatizar como punto de partida, que *la concepción surrealista del erotismo proscriba de entrada, todo lo que pueda caer dentro del orden de lo chabacano* (2). Bataille piensa a su vez, y Breton coincide con él, que ese orden posee *un sentido inhibido del erotismo, transformado en descargas furtivas, en simulaciones placenteras, y en simples alusiones* (3). Breton le añade a estas palabras: *que su agravio inexcusable reside en haber profanado el más grande misterio de la condición humana* (4). La actitud de este poeta con respecto a las manifestaciones sexuales, y su rechazo a cualquier conducta que profanara la esencia “sagrada” del erotismo, es bien conocida. El ideal femenino para Breton estuvo representado por Gustave Moreau cuya obra tuvo ocasión de admirar desde temprana fecha, de ahí que el erotismo según él, reflejara ante todo una práctica reveladora de la poesía, como lo manifiesta en sus libros “El Amor Loco” o “Arcano 17”.

Para Octavio Paz la mujer se convierte en puente entre el mundo natural y humano. El deseo viene siendo el impulso que ayuda a cruzarlo. Bataille por su parte, había diferenciado tres aspectos fundamentales del deseo: el erotismo del cuerpo, el del corazón y el sagrado. Por otra parte, habría que señalar –y esto es importante para la comprensión de los pintores mencionados– que el término “sagrado” proviene en parte de *sacer* que conservó su definición de *santo* así como la de *sucio*. La suciedad estuvo ligada a la visión que tuvieron Bataille, Sade y Lautréamont, de la sexualidad. Al vulnerar el ordenamiento que la limpieza impone, es fácil comprender por qué se erige como un atractivo para estos autores. Tanto Sade, Lautréamont y Bataille pensaban que esa condición constituía el secreto de su ser, como puede leerse en sus descripciones de los órganos genitales o de actos sexuales. Bellmer y Masson al

identificarse con los tres, frecuentaron esa dimensión, mientras que Molinier y Svanberg crearon su propia morfología corporal cercana a ambos autores. Bordese por su parte, continúa explorándola intensamente. Habría que mencionar de paso que Dalí durante la década de los treinta, realizó una serie de cuadros que se caracterizaban por su sado-masoquismo y su gusto por lo excremental y viscoso, cercanos a las descripciones que hiciera Lautréamont. ¿Sería acaso para ellos el cuerpo –al contrario de lo que pensaba Breton– una prisión, cara a los gnósticos, que había que hacer saltar a pedazos liberándose de la misma?

Breton siempre se opuso a que se levantara el último velo que escondiera el misterio erótico, representado en última instancia, por la belleza femenina. De ahí la hostilidad que manifestó en contra de la pornografía, como una forma degenerada de rasgar ese velo. Y sin embargo, Breton no pudo impedir que dentro de la expresión surrealista del erotismo, los límites se borraran a menudo, a favor de unas imágenes que sustituían lo “erótico-velado”, por obras que gráficamente reproducían el acto sexual con una total desenvoltura. Ese desenfado bordeaba la pornografía, término cuyo origen griego está vinculado a la prostitución y que comenzó a ser utilizado en Francia por Restiff de la Bretonne en su tratado “La Pornographie” (1769). Todas las antiguas culturas poseyeron en sus comienzos manifestaciones que hoy pueden ser consideradas como pornográficas. Esas manifestaciones estaban habitualmente relacionadas dentro de un concepto mágico/religioso con los ritos de fertilidad, dándole la razón a Bataille en sus indagaciones sobre el erotismo. En su “Historia de las Creencias e Ideas Religiosas” (5) Mircea Eliade expresó que *La partogénesis, los hieros gamos y la orgía sexual expresan, en planos distintos, el carácter religioso de la sexualidad*. Breton en ese sentido, se inclinó siempre a favor del carácter sagrado del erotismo y al contrario de otros surrealistas, como Michel Leiris o Bataille, rehusó entrar en los burdeles. En las encuestas sobre la sexualidad publicadas en ‘La Revolution Surrealiste’ (6), el autor de “Nadja” se manifestó claramente sobre el asunto. El estudio de los puntos de vista divergentes entre los surrealistas acerca de las prácticas eróticas, nos llevaría por distintos

caminos, pero vale la pena mencionarlos como base para comprender las diversas actitudes que asumieron en torno a esas prácticas. Pero lo que resulta claro de la actitud de Breton, es su rechazo a cualquier prostitución del acto sexual, el cual, según él, debe estar inspirado por el amor y el culto a la belleza. Ese culto que permaneció siempre como el engranaje que movía su pensamiento, lo situaba en una posición divergente con los personajes mencionados que formaron parte de la constelación surrealista.

Volviendo a Bataille, el autor de “Madame Edwarda” nos dice que *el erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone el ser en cuestión* (7). No cabe duda entonces que para Bataille, lo que entra en juego es un mecanismo de atracción-repulsión que él fue analizando en la medida que percibió el acto sexual *como una disolución de las formas constituidas* (8). Disolución que como veremos, los pintores mencionados llevaron hasta un grado de alta tensión subversiva. La violación y desarticulación de las *formas constituidas* que la sexualidad lleva a cabo durante el ritual de la cópula, y su proceso lúdico preliminar–siguiendo el pensamiento de Bataille– se encuentra vinculado al dolor y a la muerte. En las narraciones eróticas de Bataille como “La Historia del Ojo”, aparecen constantes alusiones escatológicas a violaciones, torturas, necrofilia, etc. En su otro libro sobre el tema “Les Larmes D’Eros”, Bataille sondea esos lugares con la ayuda de numerosas ilustraciones. En las páginas finales de su obra, Bataille reproduce unas escenas de tortura y crueldad indecibles: desde la gestualidad extática de un chino condenado a ser desmembrado lentamente, hasta los sacrificios humanos que aparecen ilustrados en los códices aztecas, pasando por otras escenas de ensañamiento corporal en grabados de los siglos XVI y XVII.

El atractivo que ejercen el dolor y el padecimiento sobre la libido, nos recuerda al Novalis que escribió que en la fuente del deseo yacía la crueldad. El marqués de Sade insiste en narraciones como “Justina” o los “120 Días de Gomorra”, que el gusto por la crueldad debería ser compartido por todos los participantes de sus orgías sexuales, en una especie de teatralidad repulsiva. Bataille cierra pues su libro con

ilustraciones de actos de tortura y sacrificio donde el éxtasis se opone, según él, a un horror extremo: *tal es, la inevitable conclusión de una historia del erotismo.* (9) La naturaleza perturbadora del acto sexual, con sus gritos, jadeos y la violencia que lo acompaña, conduce al anti-climax del orgasmo que los franceses llaman *la petite morte*, la pequeña muerte.

El erotismo es una afirmación de la vida hasta la muerte, como Bataille había pensado. El impulso hacia el amor, empujado hasta sus límites, es un impulso tanático, según este autor. Freud por su parte, utiliza el erotismo en su teoría sobre las pulsiones, para designar las pulsiones de la vida oponiéndolas a las de la muerte. Para que ese proceso ocurra, una desarticulación morfológica debe llevarse a cabo *como una muerte que vive la existencia humana mientras que el espíritu sólo alcanza su verdad cuando se encuentra en estado de desmembramiento absoluto.* Bataille citó esas frases de Hegel tomadas del libro de Kojeve sobre el filósofo alemán, (10) abriendo un trasfondo filosófico, que repercutió en el pensamiento de muchos surrealistas.

En sus estudios sobre las pictografías encontradas en Lascaux y otros sitios, Bataille descubre esa tensión: *Hemos visto que el hombre velludo de Neanderthal tenía conocimiento de la muerte. Y es a partir de ese conocimiento, que opone la vida sexual del hombre a la del animal, cuando aparece el erotismo... En la muerte hay una indecencia que es, sin duda, diferente a lo que la actividad sexual tiene de incongruente. La muerte está asociada a las lágrimas, y a veces el deseo sexual a la risa...* (11) ¿Por qué la risa? Porque ante lo repelente y lo grotesco el ser humano intenta disfrazarse, y una de las máscaras que utiliza como mecanismo de defensa es la risa. Breton incluye a Sade en su “Antología del Humor Negro” como uno de los precursores del mismo. Bataille en su obra “El Erotismo” pone énfasis en una curiosa cita de los cuadernos de Leonardo de Vinci: *De esa paradoja de la suciedad que en el erotismo se encuentra en oposición a la belleza, los Cuadernos de Leonardo da Vinci dan esta expresión sorprendente: “El acto de apareamiento y los miembros de los que se sirve son de una fealdad tal, que si no hubiese la belleza de las caras, los adornos de los participantes y el arrebatado desenfrenado, la*

naturaleza de la especie humana saldría perdiendo”(12). Geoffrey Roche, profesor de la universidad de Auckland, en un ensayo publicado en el Internet titulado “Black Sun: Bataille on Sade” (13), se pregunta que después de esas descripciones denigrantes del cuerpo humano, cómo es posible hacer el amor. Citando a Bataille, el autor nos dice que *en cada horror se esconde la posibilidad de la tentación*, concluyendo que para Bataille, es la naturaleza *pecaminosa* de la actividad sexual lo que le brinda su atractivo. Sin la tentación de transgredir los tabúes el sexo no sería erótico. El uso deliberado de toda suerte de mecanismos alternativos para alcanzar el placer sexual, sirve de medio en el caso de Bataille o Sade, para crear espectáculos que se convierten en grotescos como consecuencia del pecado, de acuerdo con la tradición cristiana. Paradójicamente han sido los tabúes sexuales de las religiones cristianas, los que han contribuído a realzar la seducción del acto sexual. Y cuando nos sentimos tentados y a punto de cometer “el pecado”, ¿acaso no nos sobreviene una risita transgresora que avizora el placer, y a su vez un temor bajo el peso de siglos de admoniciones religiosas?

Muerte, risa, belleza, fealdad, violencia, se encuentran presentes en un acto que ahora comienza a verse claramente, como un rompimiento del orden que el Cristianismo, mediante sus admoniciones, quiso imponer en el Occidente. En ese horizonte aparecen las figuras discordantes del Marqués de Sade y Lautréamont, como veremos. La profanación de la cópula como actividad dirigida a la procreación, (de acuerdo con la enseñanza cristiana), nos hace retornar a otro tiempo, al tiempo en que esa actividad poseía una fuerza mágica. El tantrismo hindú así lo atestigua. En gran medida la teoría de Fourier sobre las pasiones, que tanto influyera en Breton, se basa en ese principio. Breton al igual que Fourier rechazaba enfáticamente la idea cristiana del pecado original. Las pasiones para éste como para Sade, no están sometidas a un encadenamiento de leyes que parten de la idea cristiana del ostracismo del Paraíso debido al pecado, por el contrario, las pasiones nos liberan de esas leyes condenatorias, conduciéndonos a su recuperación. Veremos que con respecto a Sade, esa felicidad cobraba otras peculiaridades ajenas a las que Fourier proponía. De

todas formas, el autor del “Nuevo Mundo Amoroso”, parte del principio que *La atracción apasionada constituye el impulso que nos regala la naturaleza con anterioridad a toda forma de reflexión, persistiendo a pesar de la oposición de la razón, deber o prejuicios*. El eros inserto en las pasiones distributivas que Fourier inventara, es, por tanto, una fuerza mágica que anula los anatemas de las religiones.

Bataille al describirnos la escena de la *muerte de un bisonte en Lascaux*, enfoca nuestra mirada hacia *la imagen de un hombre que se cae, que tiene el rostro de pájaro y muestra el sexo erguido. Este hombre está extendido frente a un bisonte herido, que va a morir, pero que, haciéndole frente al hombre, pierde horriblemente sus entrañas... sobre el hombre caído hay un pájaro, dibujado por el mismo trazo en la extremidad de una estaca... el bisonte y el hombre-pájaro parecen unidos por la proximidad de la muerte... ¿Qué decir esta evocación sorprendente, enterrada desde hace siglos en esa profundidad perdida, inaccesible?* Posteriormente Bataille le añadió a su interpretación otra nueva: *el tema de esta célebre pintura... sería la muerte y la expiación... practicada por muchos pueblos primitivos después de la muerte de un animal... el chaman expresaría al morir, la muerte del bisonte* (14). La noción del sacrificio cara a Bataille, aparece entonces ligada al sexo como acto religioso. La figura yaciente que aparece al lado del bisonte se encuentra en estado de erección, estableciendo de esa forma, una relación preferentemente mágico-erótica, la cual posee un indiscutible atractivo poético para los surrealistas.

La religiosidad primitiva al enfrentarse con sus propios tabúes, comenzó a sembrar la semilla de la transgresión. El Cristianismo, a su vez, imponiendo los suyos, *transgredió* esa transgresión primordial. Dentro de ese círculo vicioso el erotismo visto desde el punto de vista surrealista y de Bataille, funge como un arma de doble filo. Por una parte el Surrealismo ve la actividad erótica indisolublemente unida al amor-sublime, como reza la antología que Benjamin Péret le dedicara al tema. Por la otra, dejado a su propio albedrío, el erotismo se deja llevar por el *exceso*, sin cuidar mucho la santidad del objeto amado. Bataille y antes que él Sade, practicaron el exceso, con todas las consecuencias que implica. Refiriéndose a Sade,

Bataille escribió: *Hay en él un elemento de desorden, de exceso, que llega a poner en juego la vida de los que le siguen... la imaginación de Sade llevó este desorden hasta sus límites...* (15). Breton en cambio, convierte a la mujer amada en vehículo de sus profecías románticas acerca de su rol como liberadora, oponiéndose a su violación a favor de una actividad sexual inspirada por el deseo amoroso. Su punto de vista lo separa de Sade, para quien el acto sexual impulsa hasta el paroxismo, la humillación de la pareja. Pintores como Bellmer, Masson, Molinier, Svanberg o Bordese por su parte, introducen en sus respectivas obras, un ritual que los aleja de la visión bretoniana para acercarse a la de Bataille y Sade. Clovis Trouille, por la suya, realiza escenarios donde monjas, sacerdotes y otras figuras religiosas se encuentran participando en una orgía desenfadada. Algo similar ocurre en la pieza de teatro “El Concilio del Amor” de Oscar Panizza, autor maldito ex comunicado por la iglesia y al cual Jorge Camacho le dedicara una serie de sus pinturas. De paso es interesante mencionar aquí otro ritual: el que Jean Beloit ejecutara a raíz de la exposición surrealista sobre el erotismo en 1959. En el catálogo de la misma Breton escribió un entusiasta artículo: “Al fin Jean Benoit nos brinda el gran ceremonial”. Desde la aparición en total silencio y en penumbras de Benoit cubierto con toda suerte de símbolos eróticos, hasta la participación de una mujer desnuda, despojando a Benoit de sus aditamentos, para dejarlo semi-desnudo mostrando un inmenso falo, el ceremonial se desarrolló de acuerdo dentro de una atmósfera cargada de expectación. Como telón de fondo alguien recitaba el testamento de Sade. Al final Benoit tomó un hierro candente marcando en su pecho el nombre del marqués. Acto seguido, Matta hizo lo mismo. El efectismo del espectáculo, quiso reproducir un ceremonial dentro de un ambiente predispuesto intelectual y poéticamente a recibirlo, al mismo tiempo que ponía al descubierto el influjo subversivo de la obra de Sade. El impulso irresistible hacia la escenificación, tan presente en la obra y la vida del Marqués, fue lo que le brindó, a los ojos de Breton, un carácter de ceremonial.

PRESENCIA DE SADE | La tentación de violar los límites que se encuentran en el erotismo, fue practicada hasta la exacerbación por

el Marqués de Sade, quien se convirtió en una de las figuras principales del panteón surrealista. A pesar de ello, no es fácil establecer una empatía entre el divino marqués y el pensamiento de Breton. Las referencias a Sade fueron tempranas en el surrealismo, evocadas en primer lugar por Guillaume Apollinaire, quien había predicho que Sade se convertiría en una figura central del siglo XX. Pero no fue hasta que un marxista allegado al movimiento, Maurice Heine, publicara una antología de sus textos; que su nombre comenzó a relucir. Posteriormente otro surrealista y poeta Gilbert Lely, lanzó en 1962 la publicación de sus obras completas, escribiendo de paso una extensa biografía del autor de “Justina”. Pero las diferencias entre lo que éste llevó a cabo con su vida y su obra, y lo que Breton se propuso, pronto se pusieron al descubierto. La mención que hace Breton de Sade en su conferencia “Características de la evolución moderna” publicada en “Los Pasos Perdidos” (16), se encuentra dentro de la evaluación que hace de Lautréamont y su influencia sobre la poesía moderna. Aunque el mito Sade comenzaba a surgir dentro del cenáculo surrealista, su relevancia como lo señala Sean Erik Fauskevag, estaba basada en que *la representación erótica la concebían los surrealistas como una revelación de lo maravilloso* (17).

Eventualmente lo que los acercó era el proyecto libertario que muchos surrealistas advirtieron en la conducta de Sade, proyecto avalado por el prestigio de sus largos años de encarcelación. Poco a poco su figura comenzó a rodearse del aura de la imaginación romántica, desdoblada sin embargo en una práctica que podría haberle repugnado a Breton. Si en la poesía surrealista el canto a la mujer amada no tiene nada de “sadista”, en la pintura de Bordese, de Molinier o de Bellmer, (aquí podríamos incluir a otros pintores como Balthus o Schiele, por ejemplo), sí está sometida a una voluptuosidad que infringe su presencia de “salvadora” para convertirse en cómplice de una actividad perversa. La perversión pues separa a estos pintores de la imaginación amorosa de Breton, Eluard, Desnos, Péret, Aragon, y tantos otros poetas surrealistas que exaltaron la esencia femenina como fuente irradiante de la belleza liberadora. Desnos publicó un libro bajo el título emblemático de “La Libertad o el Amor”, donde nos dice: *Tanto soñé contigo que pierdes tu realidad/*

¿Todavía hay tiempo para alcanzar ese cuerpo y besar sobre esa boca el nacimiento de la voz que quiero? (18) mientras que Paul Eluard escribió “El Amor-La Poesía”, títulos que tienen su contrapartida en otro del poeta de tendencia surrealista Vicente Aleixandre: “La Destrucción o el Amor”. El famoso poema-letanía de Breton “La Unión Libre”, simboliza la ambigüedad existente en su visión surrealista de la mujer. Las analogías que hace el poeta entre cada zona erógena del cuerpo femenino, oscila entre imágenes como las siguientes: *mi mujer de axilas de marta y encinas/ de brazos de espuma de mar y de esclusa/mi mujer de senos de crisol de rubíes/mi mujer de muslos de lomo de cisne...* con otras: *mi mujer de lengua de hostia apuñalada/mi mujer de sexo de placer y de ornitorrinco/mi mujer de sexo de alga y de bombones viejos/mi mujer de ojos de leña siempre bajo el hacha...* (19). El contraste entre las diferentes analogías que Breton utiliza para describir el cuerpo de su mujer evidencia un cierto equívoco. Por una parte, la exalta con imágenes extraídas de su caudal romántico y por la otra ve su sexo como un *bombón antiguo...* imagen repulsiva que en el caso de Bataille podría haberlo incitado a la voluptuosidad: *Un zapato abandonado, un diente careado, una nariz demasiado corta, el cocinero escupiendo en la comida de sus señores, son al amor lo que la bandera es a la nacionalidad* (20). ¿Pero no había dicho Breton en otro de sus poemas que *el abrazo poético como el abrazo carnal/mientras duran/prohíben caer en la miseria del mundo?* En el amor, que es poesía y viceversa, la noción de la salvación de acuerdo con el ideal surrealista, se encuentra presente, a pesar de lo que Sade escribiera y practicara acerca del asunto. El amor posee la facultad de convertirse en una fuerza política, como la década de los sesenta proclamara en una de sus consignas: *Make love not war*.

Paul Eluard hace de la mujer y el amor el objeto de su ternura en su poemario “El Amor-La Poesía”: *Te lo dije por las nubes/te lo dije por el árbol del mar/por cada ola de los pájaros en las hojas/ por las piedras del ruido/por las manos familiares/por el ojo que se torna rostro o paisaje... te lo dije por tus pensamientos por tus palabras/toda caricia toda confianza se sobreviven* (21). En estos versos como en los anteriores citados de Breton, la poesía es, como lo expresó René

Char, *el amor realizado del deseo que permanece deseo*. Un caso aparte es el de Joyce Mansour cuya poesía de evidentes contenidos eróticos y violentos, se refleja en uno de sus versos: *El infierno de las mujeres nace en su cuerpo*. Su primer libro de poemas "Cris" (22) que fue saludado por Breton, marcó el tono de su voz: *Las ciegas maquinaciones de tus manos/sobre mis senos temblorosos/los movimientos lentos de tu lengua paralizada/en mis patéticas orejas/toda mi belleza ahogada en tus ojos sin pupilas/la muerte en tu vientre que devora mi cerebro/todo esto hace de mi una extraña creatura*. La distancia entre lo que Sade se propuso y lo que Eluard y Breton cantaron es clara, pero en el caso de Joyce Mansour se hace más corta. Cuando la poetisa dice: *quiero mostrarme desnuda frente a tus ojos que cantan./ quiero que me veas gritando de placer/que mis miembros plegados bajo una carga demasiado pesada/te impulsen a cometer actos impíos...* abre otra dimensión por donde habrían de entrar los pintores ya mencionados de la mano del Marqués.

Eluard a pesar de su lirismo, le dedicó páginas a Sade llenas de elogios. En su ensayo "La Evidencia Poética" citado por Breton en su "Antología del Humor Negro" (23), nos dice: *Sade ha querido devolver al hombre civilizado la fuerza de sus instintos primitivos, ha pretendido liberar la imaginación amorosa de sus propios objetos. Ha creído que de ahí, y sólo de ahí, nacería la verdadera igualdad. Llevando la virtud su felicidad en sí misma, se ha esforzado, en nombre de todo aquello que sufre, en rebajarla y humillarla, en imponerle la suprema ley de la desdicha, contra toda ilusión, contra toda mentira...* La diferencia entre lo que aspira Eluard en su poesía, y lo que dice admirar en Sade es evidente, creando una tensión entre las aspiraciones sadistas y las surrealistas. Juan Eduardo Cirlot citando al Sade en sus "120 Journées de Sodome": *No es la tentación del libertinaje la que nos mueve, sino la idea del mal, añadiendo que de su lectura atenta Se desprende que su asimilación del placer sexual a la crueldad era verdadera y profundamente integrada a un sistema filosófico que podíamos reducir a varios puntos: materialismo absoluto, pesimismo, pluralismo exacerbado.* (24).

Lo segundo, el pesimismo, es incompatible con la aspiración surrealista de liberación a través de la poesía y del amor. Sade podrá

representar una insurrección contra un sistema de origen cristiano, que coarta la imaginación sexual, pero al hacerlo cae en un nihilismo promovido por el mero goce de la crueldad. Los románticos y posteriormente los surrealistas, reconocieron en el amor sublime la cristalización del deseo en el cuerpo de la amada (siguiendo en algo la idea de Stendhal), cuerpo que lejos de ser una cárcel del espíritu, es también el espíritu hecho carne. La serie de fotos/collages que Floriano Martins ha ido realizando promueve un espacio erótico, donde el cuerpo femenino se manifiesta como anunciador de una realidad que subvierte el contenido nihilista en Sade. En las esculturas de Virginia Tentindo, observamos también la integración de la gestualidad erótica, en algunos casos asumiendo una hibridez con figuras mitológicas, unida a lo más constante de la tradición surrealista de brindarle al eros su función de *conocimiento* que la tradición hebrea llevó a los relatos bíblicos.

Es posible que tanto Breton como otros surrealistas hayan continuado en la dirección iniciada por Freud de distinguir entre la sexualidad normal y la depravada, cuyo inventario ya Havelock Ellis había iniciado en el siglo XIX. Breton rechazaba el homosexualismo con vehemencia y en ese sentido continuó dentro de la línea freudiana que lo veía como una conducta atípica (perversa) para obtener el placer sexual. De nuevo habría que consultar las diferentes respuestas de los surrealistas a la encuesta sobre la sexualidad, llevada a cabo en la "Revolution Surrealiste". El principio del placer que tiene como fin alcanzar la felicidad evitando el desplacer de acuerdo con Freud, se diferencia del que Sade se propuso, acercándose al que Breton situara como centro de su utopía. La utopía de Sade se encuentra más bien en el desorden que rompe con la coherencia que Breton ve en la figura amada. Por otra parte, la utopía de Sade parece una coreografía minuciosamente concebida dentro de una estructura racionalista. Para Sade de acuerdo con Roland Barthes: *sólo hay erótica si se razona el crimen*, (25). Una lectura de los "120 Días de Gomorra" le dará la razón.

Entre el desorden y la coherencia se extiende un terreno que fue labrado por el Cristianismo, quien vio en lo segundo una condición para que aparezca la belleza. El desorden (que es el dominio del

diablo), es lo contrario de lo hermoso, porque rompe con la estética de la proporción, en eso todos los teólogos concuerdan. Si podemos percibir en la obra de Sade una autosatisfacción, es porque se encuentra basada en la conciencia que está practicando el crimen, que incita al desorden. Creo que en ese sentido Sade se encuentra dentro de una línea de autores como Pietro Aretino, que en pleno Renacimiento, rompió con la interpretación cristiana (representada en cuadros como las anunciaciones), a favor de una visión pagana de lo sexual. En sus famosos sonetos “Los 16 Placeres”, la descripción orgiástica del acto sexual alcanza una expresividad que posteriormente Sade asumió en sus obras. Las ilustraciones que Giulio Romano hiciera para esos sonetos así lo atestiguan. Carlos Enríquez en Cuba siguiendo la línea del grabador renacentista, realizó una serie de dibujos con el mismo tema, que hubiesen sido objeto de la admiración de los surrealistas. Sade, para satisfacción de éstos, rompe radicalmente con la tradición cristiana, como lo hicieron el Aretino o numerosos pintores renacentistas, los cuales comenzaron a introducir espectáculos paganos en cuadros con temas bíblicos. Bataille pudo entonces decir lo siguiente de Sade: *excluyéndose de la humanidad, Sade sólo tuvo en su larga vida una ocupación, que decididamente se apoderó de él, la de enumerar hasta el agotamiento, las posibilidades de destruir los seres humanos, y gozar con el pensamiento de su muerte y de su sufrimiento* (26). Breton y los demás surrealistas no llegaron a tanto, apartándose de ese legado “sadista”, para elaborar una imagen mítica del autor de “Justina”, que les proporcionó una base para elaborar su teoría de la rebelión.

LAUTRÉAMONT | La estrella del famoso conde de origen uruguayo, nunca se ha apagado en la constelación surrealista. La lectura de sus “Cantos” conserva aún un carácter inquietante a pesar de su estilo declamatorio, muy afín al romanticismo del siglo XIX. Además de la trama, que ha estado sujeta a numerosas interpretaciones, dos aspectos de su obra relucen en la misma: su violencia erótica y su bestiarlo. Sobre lo primero haremos mención en este trabajo. Como bien nos dice Aldo Pellegrini en su introducción a las obras completas de Lautréamont (27) *Todo el libro consiste*

fundamentalmente en un relato de la lucha de Maldoror con Dios. En efecto nada más contrario a la complacencia divina con su creación, según nos relata el Génesis, que las descripciones escatológicas que Lautréamont pone en boca de Maldoror. Los puntos claves que visualiza en las mismas, se encuentran centrados en actos de una violencia que sobrepasan en algunos casos a los de Sade. Esa violencia es impulsada por un eros que sirve de imán al vicio y al ensañamiento contra los seres que Maldoror va encontrando en sus andanzas. La fuerza del erotismo en Lautréamont es destructiva como nos dice Maurice Blanchot en su obra “Sade et Lautréamont” (28). De ahí se deriva una concepción pesimista de la condición humana que contrasta con la que Breton poseía. La rebeldía de Lautréamont, que los surrealistas valoran al mismo nivel que la de Sade, contiene sin embargo algunos elementos banales, de acuerdo con lo expuesto por Albert Camus en su libro “El Hombre Rebelde”, libro que los surrealistas consideraron como un ultraje a su memoria. Esto hace que Lautréamont se haya convertido en un personaje controvertido, desdoblado en ese Maldoror de su invención, que como un ángel exterminador anduvo vagando por las aguas primordiales. Veamos, canto por canto, algunos ejemplos donde eros y violencia se dan de la mano.

Después de ponernos sobre aviso acerca de sus intenciones, Maldoror entra de lleno en su mundo desapacible, *¡Quién lo hubiera dicho!, cuando besaba a un pequeñuelo de cara rosada, sentía el deseo de rebanarle las mejillas con una navaja (29)... ¿No puede el genio aliarse con la crueldad en los secretos designios de la Providencia? (30)... Hice un pacto con la prostitución para sembrar el desorden en la familia... (31)... Una noche se encaminó al cementerio, y los adolescentes que encuentran placer en la violación de bellas mujeres recién fallecidas... (32).* El telón que levanta el Primer Canto va a mostrarnos la trama que continuará en los siguientes donde la incontinencia de las perversiones irá cobrando más intensidad. En el Segundo canto el Creador que ejercía el poder *sobre un trono formado de excrementos humanos y de oro* (la relación con la alquimia se hace obvia, como podemos leer en los sueños que Jung relata en sus memorias), *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, puede adivinarse qué hacía... La imagen nos recuerda los emblemas alquímicos que representan a Saturno devorando a sus hijos. El relato continúa describiendo el banquete divino con cabezas, pies bañados de sangre, hasta exclamar: *Os he creado, por lo tanto, tengo el derecho a hacer con vosotros lo que quiera... os hago sufrir para mi propio placer...* (33). Este Dios sádico deshace la bondad de su creación, devorando pues como Saturno, a sus propios hijos. El relato prosigue hasta que sucede la primera de las dos cópulas que sobrepasan la imaginación del Marqués. El piojo de pupilas contraídas aparece como un animal infernal al cual Maldoror no puede resistirse, desatando un impulso lujurioso: *Saqué un piojo hembra de la cabellera de la humanidad. Me han visto acostarme con ella por tres noches consecutivas, y luego la eché en el foso. La fecundación humana, que hubiera sido nula en casos parecidos, fue aceptada esta vez por la fatalidad, y al cabo de algunos días, millares de monstruos, bullendo en una maraña compacta de materia, surgieron a la luz* (34)... *Si la tierra estuviera cubierta de piojos como granos de arena la orilla del mar, la raza humana sería aniquilada, presa de terribles dolores. ¡Qué espectáculo! ¡Y yo, con cara de ángel, inmóvil en los aires, para presenciarlo!* (35). De ese animal inmundos, pasamos al tiburón, rey de las aguas. Aquí se produce entonces el segundo encuentro erótico. Maldoror se enfrenta al tiburón hembra y *de pronto, sin ningún esfuerzo, se dejaron caer el uno sobre el otro como dos amantes... los deseos carnales siguieron de cerca esa demostración amistosa. Dos muslos inquietos se adherían fuertemente a la piel viscosa del monstruo como dos sanguijuelas, y los brazos y las aletas se entrelazaban alrededor del cuerpo del objeto querido al que rodeaban con amor... transportados por una corriente submarina como en una cuna, rodando sobre sí mismos hacia las profundidades abismales, se unieron en un acoplamiento prolongado, casto y horroroso... ¡Por fin había encontrado alguien que se me pareciera!... ¡En adelante ya no estaría solo en la vida!... ¡Ella tenía las mismas ideas que yo!... ¡Me encontraba frente a mi primer amor!* (36). Ese tránsito entre el minúsculo insecto y el inmenso pez, ambos de apetito insaciable, que le despiertan a Maldoror sus deseos lascivos, no aparece en la

concepción surrealista del amor. Ni siquiera Sade se atrevió a tanto. En el Canto tercero Maldoror paseando con su bulldog *Ve a una chiquilla que duerme a la sombra de un plátano: la confunde al principio con una rosa. No podría decirse qué fue lo primero que surgió en su espíritu, si la visión de aquella niña o la resolución que tomó al verla. Se desnudó rápidamente, como un hombre que sabe lo que quiere. Desnudo como una piedra se arroja sobre el cuerpo de la niña y le levanta el vestido para cometer un atentado al pudor...* Después de haberlo cometido ... *ordena al bulldog que estrangule con la presión de sus quijadas a la niña sangrante... El cumplimiento de esta orden pudo parecer severo al bulldog. Creyó que le exigían lo que ya se había realizado, y se limitó, ese lobo de hocico monstruoso, a violar a su vez la virginidad de la niña delicada* (37). Aparece aquí la bestia cómplice de un acto de pedofilia, como el mismo bulldog que Jean Benoit, reprodujera con sobrecogedora veracidad en una de sus esculturas/objetos. El desmembramiento de la niña por el animal, que esparce sus órganos por los suelos, es la culminación de sus deseos lúbricos. La mujer-niña o mujer-hada que Breton cantara, o la Sofía de Novalis, nunca podrían haber sido objeto de semejante transgresión. La violación de su pureza hubiese trastornado el orden de una belleza, que constituye uno de los pilares sobre el cual se erige la cosmovisión surrealista.

Canto cuarto. El hombre, la piedra o el árbol que lo comienza termina convirtiéndose en un ser repugnante: *Soy sucio. Los piojos me roen. Los cerdos vomitan al mirarme. Las costras y las escaras de la lepra han convertido en escamosa mi piel cubierta de pus amarillento... bajo mi axila izquierda una familia de sapos ha fijado su residencia... una víbora maligna ha devorado mi verga para tomar su lugar... dos pequeños erizos que no crecen más, arrojaron a un perro, que no los rehusó, el contenido de mis testículos... el ano ha quedado obstruido por un cangrejo...* (38). Artaud pudo haberse sentido cerca de esa descripción que degenera la imagen del cuerpo en una enfermedad inmortal. ¿Es posible, como ya se había preguntado acerca de Bataille, hacer el amor con semejante creatura? En el Canto siguiente continua conjurando su bestiario repulsivo, cómplice de sus libertinajes, para entrar en el tema tabú: el homosexualismo: *¡Oh*

*pederastas incomprensibles!, no seré yo el que lance denuestos contra vuestra gran degradación; no seré yo el que acuda para arrojar el desprecio en vuestro ano infundibuliforme... Basta con que las enfermedades vergonzosas y casi incurables que os asedian lleven consigo su infaltable castigo (39), Prosiguiendo entonces para decirnos: ¡Oh! si en lugar de ser un infierno, el universo no hubiera sido más que un inmenso ano celeste, observad el ademán que hago en el lugar de mi bajo vientre: sí, yo hubiera hundido mi verga a través de su esfínter sangrante, destrozando con mis movimientos impetuosos las propias paredes de su recinto. (40). Ante un espectáculo como éste, el Creador no parece desatar sus iras pues en una noche de invierno... mientras el cierzo silbaba sobre los abetos, el Creador abrió su puerta en medio de las tinieblas, e hizo entrar a un pederasta. (41) ¿Lo hubiese hecho Breton? El próximo canto –el sexto– no nos ofrece escenas eróticas, aunque la aparición de cangrejos y otras alimañas no faltan. En este canto abundan los *bellos como* que serán objeto de estudio en otros ensayos.*

El Conde pues se sitúa dentro de una línea trazada por el Marqués, pero dándole otro contenido. Los cantos prosiguen, más bien, la línea de las novelas góticas iniciada por Horace Walpole en su “Castillo de Otranto” en 1764 estudiadas magistralmente por Annie Lebrun en su libro “Les Chateaux de la Subversion”. A partir de esa obra se sucedieron otras que influyeron en el surrealismo, sobre todo en Breton: “el Monje” de Matthew G. Lewis (1796), Mary Shelley: “Frankenstein” (1818), Charles Robert Maturin: “Melmoth” (1820), (sobre el cual Breton escribió un ensayo), Edgar Allan Poe “La caída de la Casa Usher” (1839), Robert Louis Stevenson: “El Extraño Caso de Doctor Jekyll y Mr. Hyde” (1886), Bram Stoker: “Dracula” (1897). Si en muchas de estas novelas las orgias y las apariciones ocurren en recintos en su mayoría cerrados, Maldoror realiza las suyas al descampado, dentro de las aguas y fuera de ellas, rodeado por un bestiario infernal. Mientras que Lautréamont desataba su monstruo sobre la faz de la tierra, Maria Shelley le dio vida al suyo haciendo lo mismo. Frankenstein otro híbrido de la imaginación romántica, retó la idea de la creación del hombre a lo divino, matando a una niña. Maldoror se rebeló contra su creador, no

llegándolo a asesinar como años más tarde una muchedumbre lo hiciera frente a Nietzsche, mientras un loco se preguntaba sobre las ceremonias que habrían de ocurrir después de su muerte. Breton en medio de estos aquelarres optó, sin embargo, por un amor que trascendía las perversiones, para hacer del mismo un poder de liberación, mediante sus propias ceremonias. Paradójicamente dos de las figuras tutelares del surrealismo, Sade y Lautréamont plantearon una noción de la existencia contra la cual los surrealistas se rebelaron. El libertinaje que ambos practicaron, no fue la libertad que ellos intentaron alcanzar.

BELLMER, BORDESE, MASSON, MOLINIER, SVANBERG |

De los cinco pintores mencionados, cuatro estuvieron cercanos al círculo de Breton: André Masson (1896-1987) Hans Bellmer (1902-1975), Pierre Molinier (1900-1976), y Max Walter Svanberg (1912-1994), mientras que Marcelo Bordese (1962-) se ha mantenido cerca de los grupos surrealistas argentinos. Masson fue el que tuvo relaciones más cercanas (y a la vez conflictivas) con Breton, hasta alejarse definitivamente del grupo con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial. En medio de idas y venidas, fue madurando su amistad y colaboración con Bataille y con otros surrealistas disidentes como Michel Leiris, cuando editara en 1930 la revista "Documents". En 1936 Bataille fundó otra junto con Masson, "Acephale", diseñando el emblema de la portada: un hombre decapitado cuya cabeza enmascara su sexo. Nada de esto impidió que Breton escribiera sobre él con la penetración poética propia de sus ensayos. Bellmer no perteneció al círculo interior de Breton, y este poeta no escribió un ensayo sobre él, aunque sí fue invitado a participar en numerosas exhibiciones del grupo, desde sus primeros contactos a partir de la década de los treinta. La portada del número cuatro de la revista "L'Surrealisme Meme" (primavera de 1958), reproduce la foto de un objeto de su confección: el dorso de Unica Zurn envuelto en una sábana amarrada con sogas. Por otra parte tampoco mantuvo una relación estrecha con Bataille, aunque ilustrara su obra "La Historia del Ojo" con unos magníficos grabados. Bellmer sin embargo, junto a su compañera la también pintora y

escritora Unica Zurn (que padecía de esquizofrenia y terminó suicidándose), siempre fue considerado como un surrealista, y así aparece en todas las historias de ese movimiento. Pierre Molinier entró en contacto con Breton en 1955 quien lo exhibió en la galería “L’Etoile Scelée”. Después de haber pertenecido al grupo Imaginista cercano a CoBrA, Max Walter Svanberg fue descubierto por los surrealistas. En 1955 también exhibió en “L’Etoile Scelée” y la revista “Medium” le dedicó su número 3. Por último, Marcelo Bordese ha participado en varias exposiciones de corte surrealista, y en más de una ocasión, los críticos han señalado su identificación con la obra de Bataille, Sade y Bellmer.

¿Cuál es la conexión de estos cinco pintores con el Surrealismo, Bataille, Lautréamont y Sade? Creo que comparten cada uno a su manera, su carácter convulsivo bajo la óptica de la *evidencia surrealista*. Explorando dimensiones enunciadas por Breton, los cinco se aprovecharon de la libertad que brindó el surrealismo para redimir las represiones encerradas en el inconsciente. La atracción que ejercieran Bataille, Lautréamont y Sade sobre sus respectivas obras, confirma la fuerza con que estos pintores crearon un escenario donde las pasiones pudieran expresarse sin inhibiciones. Sus obras ponen en movimiento el mecanismo de la transgresión, utilizando imágenes visuales cargadas de agresividad. Las escenas de sacrificio relatadas en los tres autores, y llevadas a la imagen por los pintores mencionados, nos remiten a la íntima relación existente entre la sexualidad y la violencia. En algunos de sus cuadros, un cierto espectáculo carnavalesco que rompe con las prohibiciones establecidas, posee sus raíces en los ritos paganos. Sabemos, por ejemplo, que durante toda la Edad Media se ofrecía una misa por los días de Pentecostés, llamada la “Misa del Burro”, donde los creyentes rebuznaban, leían los Evangelios al revés, y se tiraban pedos. La violación de las buenas costumbres y el desenfreno que le sigue, representa pues una fuente donde “mana y corre” (pero en dirección opuesta a la que San Juan de la Cruz le brindara), la savia que va a alimentar la concepción del mundo que Bataille, Lautréamont y Sade poseían, concepción que encontró su contrapartida plástica en Bellmer, Masson, Molinier, Svanberg y Bordese.

La profanación de todo lo sagrado puede transformarse a su vez, en una ceremonia sagrada. En la pintura, objetos y fotos de Bellmer vemos un desmembramiento metódico del cuerpo humano, como posible reminiscencia del mito de Isis y Osiris. En Masson, Molinier y Svanberg el furor se apodera de sus personajes. En Bordese ese mismo furor adquiere la dimensión de un realismo grotesco y en una especie de teratología portentosa. Los cinco practicaron, por tanto, una liturgia sobre el cuerpo humano que parece oficiada siguiendo los dictados de los tres autores mencionados. Esas constantes deformaciones del cuerpo, y la sensación de voluptuosidad que las acompañan, van más allá de lo físico, para penetrar en otras zonas del espíritu donde se produce una transformación contraria al orden cristiano que sanciona la congruencia entre las cosas. Vale la pena mencionar aquí que la imaginería que los alquimistas utilizaban para describir el proceso de la obra, conlleva también escenas de erotismo, violencia y desmembramiento. En la “Atalanta Fulgiens” de Michel Maier, en el “Rosarium Philosophorum” o en el “Splendor Solis” muestran que durante el proceso de la obra, es necesario el acoplamiento o el descuartizamiento para lograrla.

BELLMER | El importante libro de Pierre Dourthe dedicado a Hans Bellmer (42) se abre con las siguientes palabras: *Las múltiples figuras del deseo organizan el universo obsesivo de Hans Bellmer. Cada representación está sometida a una violencia sin freno bajo el efecto de la cual toda distinción entre lo real y lo imaginario desaparece. De esa forma se abre un territorio donde lidian y se superponen lo posible y lo inconcebible, definiendo el conocimiento del objeto del deseo, en una actualización que confronta el ser al desastre...* Bellmer, por tanto, desarticula y recombina los diferentes elementos de la anatomía para crear una imagen surgida de su libido. No fue por gusto que se fijara en el célebre ensayo de Kleist sobre las marionetas para ilustrarlo. En “La Poupée” (las fotos coloreadas a la mano, fueron publicadas en Francia con unos textos de Paul Eluard), Bellmer desmonta una muñeca para crear una nueva geometría corporal. La primera iluminación se produjo para él, cuando supo que Kokoshka a raíz de su crisis con Alma Mahler, le pidió a la creadora de muñecas

Hermine Moos, la confección de una de tamaño natural, para guardarla como un fetiche. Me pregunto si Bellmer supo que René Descartes había hecho algo similar, guardando su muñeca en un baúl que siempre llevaba consigo. Las detalladas instrucciones que Kokoshka escribiera acerca de los distintos elementos que habrían de formarla, impactó la imaginación de este pintor. La segunda iluminación se produjo tras haber asistido a una representación de los cuentos de Hoffmann, donde aparece la muñeca Coppelia. Pero a diferencia de Hoffman, Bellmer la toma como modelo para ir desmontando minuciosamente las distintas partes de su cuerpo, develando en ese desmembramiento el origen de una lascivia agresiva. El hechizo erótico del cuerpo se inserta pues, dentro de un acto puramente provocador. Por otra parte, la obra de Bellmer proviene de la atracción que los personajes sometidos a toda suerte de desfiguraciones, pintados por Hans Baldung Grien, Matthias Grunewald, o Lucas Cranach ejercieron sobre su imaginación. En un cuadro de este último “Hércules y Anteo” (1520-30) ambos personajes en contraposto se funden en una sola figura, creando un escenario erótico y violento. Veremos que por otras vías Marcelo Bordese o Pierre Molinier también llegan a beber de esas fuentes, donde la figura humana se encuentra sometida a distorsiones alucinantes.

La muñeca de Bellmer formó parte de los íconos surrealistas. Tanto esa muñeca como sus grabados, dibujos y pinturas, pertenecían al mundo de Bataille y Sade. Bellmer ilustró a Bataille con una imaginación desencarnada, siguiendo minuciosamente los libertinajes sexuales que este autor describiera en su “Historia del Ojo” y “Madame Edwarda”. En 1944 Bellmer compuso seis aguafuertes para “La Historia del Ojo”. La precisión de los mismos contiene un doble elemento: el primero realista y el segundo imaginario. De la combinación entre ambos, se derivan efectos degradantes, como el que reproduce la manía de uno de sus personajes, Simone, de aplastar huevos con su culo. Aquí la imaginación surrealista da rienda suelta a un tratamiento de las formas que terminan evocando escenas de placer sexual presentes en todas las viejas culturas. Cada trazo de Bellmer prosigue ese

recorrido buscando el centro de gravedad del sexo que excita su imaginación de “Voyeur”. En sus “Etant Donneés” sorprendemos cómo también Duchamp nos incita a ver a través de un resquicio un escenario diseñado a excitar la imaginación erótica.

Los cambios a los cuales Bellmer sometió el cuerpo femenino, creó una identidad equívoca del mismo. Sus imágenes múltiples se reflejan simultáneamente en zonas corporales, como en uno de sus grabados donde aparecen rostros superpuestos a una nalga. En otro un falo en erección surge de la vulva de una adolescente, estableciéndose un diálogo obsceno entre los dos. Los dibujos de Bellmer crean una analogía perversa entre el cuerpo masculino y el femenino. Esos personajes hermafroditas de Bellmer, junto con otros andróginos de su invención, se insertan dentro de la aspiración surrealista de raíz hermética, de la “unidad de los contrarios”, figurados en numerosos emblemas de los alquimistas. El impacto que producen todas esas imágenes, proviene de una línea de pensamiento cuyo origen se encuentra tanto en su personalidad turbada, como en las fuentes mencionadas donde encuentra su inspiración.

En la “Historia del Ojo” Bataille hace la siguiente descripción de la Vía Láctea: *extraño agujero de esperma astral a través de la bóveda craneana de las constelaciones*, que nos trae a la memoria el coito de Maldoror con el planeta. Además de sus referencias alquímicas, la versión de Bataille corresponde a una cosmología erótica que transforma la naturaleza en un delirio sexual. Pero mientras que Bataille, Lautréamont, Sade y pintores como Masson, hacen de la naturaleza un cómplice de sus apetitos sexuales, Breton la contempla como inspiradora del amor: *La naturaleza sólo está sujeta a iluminarme o apagarse, a servirme o perjudicarme en la medida en que para mí se levantan o menguan las llamas de una hoguera que es el amor, el único amor, el de un ser* (43). Masson utilizará esa cosmología trayéndola a la tierra. Sade por su parte, se excitó en su “Justina”, frente a las lavas de los volcanes, viéndolas como eyaculaciones telúricas. Lautréamont la hizo partícipe de las andanzas lujuriosas de Maldoror. Algo distinto, sin embargo, sintió Breton frente al volcán Teide cuando describiera su experiencia en el “Amor Loco”. Un pansexualismo recorre pues la obra de Bellmer quien somete la

figura humana a una constelación de zonas erógenas, donde vulvas, falos, senos, y nalgas se amalgaman entre sí para conformar su onirismo erótico.

La atracción que Sade ejerciera sobre Bellmer fue el corolario lógico de sus pasiones eróticas. Del “ojo anal” de Bataille pasamos a los orificios fecales de Sade y su idea de la suciedad (y de lo sagrado) como desorden, y de éstas entramos en el panorama degradante de Lautréamont. Antes de tomar contacto oficial con los surrealistas, ya Bellmer había mostrado interés por la obra de Sade a principios de los años 30. Sus ilustraciones a los “120 Journées de Sodome” representan en su caso, el ápice de una larga labor como ilustrador que marcó su obra. Todas las imágenes que realizó en torno al Marqués, constituyen un abigarramiento de formas que juegan depravadamente entre sí. Los grabados titulados “A Sade” compuestos en 1961, poseen esa cualidad desconcertante que significa la desaparición de una forma en otra, creando una nueva aún más agresiva y grotesca. Con anterioridad en 1955 había ilustrado el “Jules Cesar” de Joyce Mansour con cinco grabados que de acuerdo con Pierre Dourthe (44), representan una perfecta *equivalencia entre las zonas erógenas, tema central de su arte y de la obra de Sade*. Para Bellmer, como para Sade, el cuerpo era sencillamente un objeto proclive a ser compuesto y descompuesto tantas veces como el deseo lo pidiera. Las auto penetraciones y felaciones, van más allá de lo usualmente practicable, como podemos ver en las extraordinarias imágenes esculpidas en las fachadas de los templos hindúes. La sexualidad pues se extralimita físicamente al querer trascenderse en la imaginación.

ANDRE MASSON | André Masson fue durante dos etapas específicas 1923-29 y 1936-43, uno de los pintores centrales del surrealismo. De entrada, practicó el automatismo directamente en sus dibujos. Max Ernst por su parte, había explorado esa técnica mediante su observación de los diseños que se producen en la hoja de un árbol, o en un pedazo de madera. Pero Masson le imprimió al automatismo una dinámica que estaba implícita en su gestualidad como dibujante. Masson mantuvo estrechas relaciones con Bataille, Leiris y George

Limbou que habían tomado rumbo aparte como resultado de sus desavenencias con Breton. Uno de sus desacuerdos con el poeta tuvo que ver con la afición que Masson siempre sintió por la filosofía de Nietzsche, filósofo también allegado a Bataille, cuya distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco fue una de las claves de su pensamiento. Desde temprana fecha a partir de su establecimiento en París en 1920, Masson comenzó a trabajar con las fuerzas primordiales que Freud había designado como Eros y Tanatos. Breton lo acogió entonces en el seno de su grupo, convirtiéndose en perspicaz comentarista de su pintura. Pero a medida que fue alejándose de las actividades surrealistas, se acercó a Bataille y Leiris, cuyo interés por la mitología y la etnología era compartido por él. De esa relación surgen una serie de dibujos como “Masacres”, “Los Sacrificios”, “La Mitología del Ser” y “Mitología de la Naturaleza”. El complejo simbolismo de los laberintos, como el de Minos, ocupará su interés durante distintos períodos de su carrera, pintando varios cuadros en torno a ese tema. La aparición del toro en la “Historia del Ojo” posee un fuerte simbolismo erótico y sado-masoquista, que Masson aprovechará para elaborar su propia mitología pictórica. Uno de los libros que ilustró sobre ese tema fue el de Michel Leiris “Miroir de la Tauromachie”. Otra importante ilustración fue la que hiciera para el Canto V de los Cantos de Maldoror.

Masson vuelve a reconciliarse con Breton a fines de los 30. Ambos compartieron el viaje hacia la América desde Marsella, donde colaboró en el Tarot, que los surrealistas confeccionaron en esa ciudad. A Masson le tocó ilustrar las láminas dedicadas a Novalis y a la Religiosa Portuguesa. A su llegada a la Martinica, Masson continuó elaborando su “*mitología de la naturaleza*”, con unos dibujos que reproducen una vegetación sexualizada y visionaria. Esos dibujos formaron parte de la obra que posteriormente publicara Breton en 1948 titulada “*Martinique Charmeuse de Serpentes*”. Debemos señalar aquí que dos pintores cubanos, uno perteneciente al cónclave surrealista: Wilfredo Lam, y el otro creador de su propio surrealismo criollo, Carlos Enríquez, también sexualizaron la naturaleza caribeña con pinturas de alto contenido erótico durante esa misma época. La exaltación del paisaje americano, conjura en la

obra de Masson, todos los elementos que anteriormente habían figurado en sus series de dibujos, añadiéndole otros nuevos, relacionados con los mitos de los indios americanos. Refiriéndose a sus dibujos y a la preferencia del pintor por los mitos, Michel Leiris escribió: *Sus primeros dibujos conocidos... son dibujos eróticos: abrazos edénicos anteriores al edicto de todo pensador y de toda regla, cuerpo a cuerpo femenino evocando cosmogonías... ¿Qué quiero decir cuando afirmo que los dibujos automáticos de Masson desembocan en los mitos? Para no abusar de este término –como a menudo se abusa de la palabra sueño– ¿no sería mejor hablar, simplemente de creación poética?* (45)

La creación poética de Masson se entrelaza con la concepción surrealista de la magia y los mitos. Esa concepción era un “ars combinatoria” de elementos eróticos, maravillosos, míticos y esotéricos, sólidamente unidos entre sí. De ahí que la simpatía inicial que se estableciera entre él y Breton, se ramificó necesariamente a otros poetas y pensadores como Bataille y Leiris. Este último formó parte del grupo de la rue Blomet donde se reunían en un ambiente intelectual festivo personajes como Max Jacob, Roger Vitrac, Antonin Artaud, Robert Desnos, Georges Limbour y Joan Miró. Apartados de la férula que ejercía Breton sobre el grupo surrealista, las lecturas que se hacían iban desde Heráclito hasta Dostoyesky, pasando por Nietzsche, Paracelso... y el Marqués de Sade, sobre todo su “120 Jornadas de Sodoma”, libro de escasa divulgación en aquella época. Las lecturas de Masson de los textos de Sade provienen de esa atmósfera y de su amistad con Bataille y Leiris. Años más tarde, Masson evocó esa influencia cuando en un artículo publicado en “Critique” en 1963, recordó que Breton le había confesado que *George Bataille era entre todos nosotros quien se encontraba más cerca de Sade* (46).

En 1928 Masson realizó unos dibujos a lápiz basados en la *Historia del Ojo*, libro publicado por Bataille bajo el pseudónimo de Lord Auch ese mismo año. En esos dibujos algo más contenidos que las ilustraciones que Bellmer hiciera posteriormente, se descubre la manera que Masson va a tratar el tema erótico en su obra. Aunque inspirados en Bataille, la violencia del trazo que caracteriza los

dibujos de Masson, nos hace pensar en los brutales y bien organizados escenarios de las orgías de Sade. Su serie sobre las “Masacres” convierten el crimen colectivo en una coreografía sádica, aunque fueron en gran medida inspirados por los acontecimientos políticos que vieron nacer el auge del fascismo. Había que remontarse a las diversas versiones de las “masacres de los inocentes”, pintadas por Peter Brueghel el Joven, Daniele da Volterra o Rubens, durante los siglos XVI y XVII, para encontrar escenas como éstas.

En otra serie de dibujos, aparece orinando una figura femenina cuyo cuerpo se metamorfosea en una montaña, u otra con la vulva convertida en caverna por donde penetra un hombre. La idea de sexualizar el paisaje, en este caso la piedra, se encuentra anclada en viejas creencias míticas que seguramente Masson conocía. En Francia aún se conserva la costumbre entre ciertas doncellas, de restregar su cuerpo contra una roca para adquirir la fertilidad. La fecundación de las rocas por los seres humanos era conocida en Grecia. Zeus fecunda una piedra llamada Agdos, engendrando un monstruo hermafrodita: Agditis. Un pintor de mediados del siglo XVII, Matthaus Merian, realizó paisajes antropomórficos basándose en la creencia hermética de la unión natural entre el cuerpo humano y la naturaleza. Por su parte, los surrealistas habían definido el coito como *una ceremonia fastuosa dentro de una caverna*. De ahí surge una nueva morfología, donde el erotismo actúa como un vehículo de metamorfosis entre los distintos reinos vegetales, minerales o animales. El erotismo de Masson modifica la relación que existe entre el hombre y la naturaleza a favor de una representación primitiva de la misma. La maravilla de los primitivos es que mezclan lo animal y lo vegetal, sin distinguir lo uno de lo otro, como lo ha probado el etnólogo Phillipe Desola en sus estudios sobre los indios Jíbaros del Ecuador. Masson es el maestro de las metamorfosis eróticas que logra permutar en un juego constante de formas, un ordenamiento cuya armonía no consiste en su aparente aseidad, sino en su disponibilidad para convertirse en una naturaleza surrealista.

PIERRE MOLINIER | Adam Biro y Roger Passeron en su “Dictionnaire General Du Surrealisme et de ses environs” (47), describen a Pierre Molinier como *Fetichista, travestista, hermafrodita, que pintaba con su propia esperma, incestuoso y necrofílico. Su pintura escandalosa, su muñeca turbada y perturbadora (como la de Bellmer), sus fotografías y su vida, retratan a un “maestro del vértigo” (Breton)*. Molinier nació un Viernes Santo lo que parece marcar una vida destinada a la blasfemia. Cuando Breton lo descubrió en 1955, escribió sobre él palabras elogiosas como éstas: *No habíamos visto aparecer el rayo en la pintura después de “La Semele” de Gustave Moreau y que puede pasar como su testamento poético, y quizás en la admirable “Puberté” de Munch. Pierre Molinier al renovar su pacto con éste, (nos obliga) a deshacernos de todas las costumbres y convencionalismos que rigen en nuestros días, (que nos fuerzan) a una manera de ver cada vez más sometida ciegamente a la moda.* (48). De la misma forma que los dos pintores arriba mencionados nos obligan a lo mismo, la pintura de Molinier le propone al surrealismo un cambio de actitud con respecto al sexo y al cuerpo femenino en especial. Las anomalías que se producen en los aparejamientos entre las mujeres que aparecen en sus cuadros practicando actos de lesbianismo frenético, rompen con el concepto negativo del homosexualismo que Breton siempre proclamó. Molinier que introduce en algunos de sus cuadros un alfabeto de su invención, con indiscutibles referencias herméticas, se extasía en reproducir agresivamente escenas de sodomía con colores brillantes y carnales. Si en los “Jeux de la Poupée” de Bellmer el elogio de las articulaciones parecen venir de un Jerome Cardan, en Molinier el abigarramiento de las figuras las disuelve fundiéndolas en una masa compacta de cuerpos que se aglutinan en un safismo andrógino. Pintor de rituales orgásmicos e ilustrador de la poesía de Joyce Mansour, la magia erótica que se desprende de sus cuadros nos obliga a participar en el goce de unas mujeres/muñecas que juegan a ser a la vez incubos y súcubos.

MAX WALTER SVANBERG | La pintura de Max Walter Svanberg representa otra vertiente obsesiva sobre la mujer. En el mismo año

que Molinier expuso en la galería surrealista “L’Etoile Scellée”, André Breton le abrió sus puertas al pintor sueco. El contraste entre ambos es evidente. Si Molinier no se detiene ante ningún prejuicio en sus representaciones de la mujer, Svanberg prefiere revestirla de un carácter más lírico. Las analogías que Breton utiliza para hablar de su pintura, evidencian su intención en crear otro tipo de fetichismo con respecto a sus ornamentadas figuras femeninas. Más cercanas a las de Moreau, las de Svanberg se transforman en pájaros, mariposas o peces, y como resultado de esas metamorfosis, surge una figura mítica en el panteón surrealista. Emmanuel Rubio en su ensayo “Androgynie et Kabbale chez Bellmer, Brauner, Molinier et Svanberg” (49), expresa que *La mujer en este pintor surrealista se encuentra sujeta a permutaciones: orejas como brazos, rodillas, pechos o nalgas transformadas en rostros, el deslizamiento erótico se apodera del conjunto del cuerpo, como lo atestigua la multiplicación de los ojos... ella es la que Breton cantaba en la “Unión Libre” el microsмос definitivo*. La androginia también aparece en la obra de este pintor, pero con otro sentido. Emmanuel Rubio continúa diciendo al respecto: *En el cuadro de Svanberg “Chevauchée du Reve” aparecen dos doncellas de espaldas la una de la otra sobre una montura maravillosa que hace de caballo y pájaro... esta simbología astral, ese encuentro simbólico entre el sol y la luna recuerda explícitamente el combate de éstos en una de las figuras de la “Aurora Consurgens” donde montados sobre un león y un águila, el sol y la luna se enfrentan en duelo... el desliz del encuentro astral a la unión sexual, aparece descrito fácilmente en el cuadro de Svanberg. El hipogrifo nos ofrece un ojo netamente solar, como también la montura, además de su cola en forma de luna* (50). La interpretación que este autor hace del cuadro de Svanberg sitúa su pintura dentro de otro contexto. Pero aparte de las relaciones que existen entre la tradición hermética y las representaciones femeninas de Svanberg, lo que sobresale es su erotismo transfigurado en senos puntiagudos o en cuerpos zoomorfos que sugieren una fusión sexual lujuriosa. Svanberg nunca escondió lo que él llamó su “obsesión por la mujer”: *La mujer representa a mis ojos un mundo superdeterminado, en donde todas mis ideas de belleza, de poesía, de agresión, en donde mi alegría de vivir y*

su compañero inseparable –el terror de lo efímero– la han tallado en las innumerables facetas de la nostalgia de la belleza... Ella es una visión de metamorfosis... ella se desliza entre arcos encorvados... el ojo se convierte en un pez con la forma de un huso, el iris de su ojo se ha deslizado en tanto y forma la cabeza. El pez vuelve a ser una mujer con caderas redondas, la cabeza es un sol que lentamente se libera, para de nuevo resplandecer como el retrato eterno de mi mujer (51). El contraste entre las figuras retorcidas de Molinier y la presencia de estas mujeres-hadas al gusto de Breton, es evidente. Ambos sin embargo representan dos caras del erotismo que el surrealismo cantó como una fuerza liberadora.

MARCELO BORDESE | Al entrar en la obra de Marcelo Bordese lo primero que nos encontramos, es que a diferencia de los otros pintores mencionados, éste *proviene sobre todo* del espíritu de Sade, aunque los rasgos de Lautréamont aparecen también en su obra. Mientras que las expresiones eróticas de Bellmer, Masson, Molinier y Svanberg se producen dentro del círculo surrealista parisino, la de Bordese surge fuera de la égida del grupo, con sus polémicas y defecciones acostumbradas. Los impulsos instintivos de Bataille o Sade inspiraron a Bellmer y a Masson, a desarrollar un discurso erótico que se asemejaba a las obras de ambos escritores. Molinier se adentra en el mundo de Sade vía el safismo. Svanberg busca en la poesía (sus ilustraciones de las Iluminaciones de Rimbaud, fueron en ese caso, significativas), un apoyo para su canto a la mujer. Por vías distintas y asumiendo una tradición cuyas raíces pueden ser trazadas hasta la Edad Media como veremos, la pintura de Bordese aún situándose dentro de la tradición surrealista, la reinterpreta bajo otra mirada. Su pintura da la impresión que surge de Bataille y de Sade contaminada por sus alucinaciones lascivas, ocurriéndole entonces algo similar al famoso retrato de Dorian Grey, que iba desfigurándose a medida que su dueño se complacía en la maldad. En este caso la teratología de Bordese crea un espectáculo donde se realizan los actos más repulsivos. Repulsivos y atrayentes al mismo tiempo, de ahí la extraña fascinación que ejercen.

Marcelo Bordese no excluye la poesía como fundamento de su obra. Ahí están los dibujos que realizara basados en los *Poemas de la Locura* de Holderlin para confirmarlo. Pero este pintor no prosigue verso tras verso ilustrando su sentido literal, sino capturando su contenido latente. Lo mismo hace con el resto de sus pinturas, incluyendo la serie dedicada al Marqués de Sade. El surrealismo de Bordese se manifiesta en su captura de la esencia de un lenguaje erótico, para transgredirlo mediante imágenes escatológicas. Más allá de ese lenguaje aparecen sus monstruos. ¿De dónde provienen? Un breve recorrido por la Edad Media –desde el Románico hasta el Gótico tardío nos irá descubriendo una rica imaginería teratológica, (y de paso erótica), hasta llegar a lo obsceno. San Isidoro de Sevilla (560-636) en sus “Etimologías” cita al escritor romano Varron (116-27 AJ) en su capítulo dedicado a los seres prodigiosos, para quien los portentos *Nacen contra la ley de la naturaleza* (52). En el caso de la pintura de Bordese, las leyes que rigen el ideal de una armonía natural, son infringidas a favor de un delirante espectáculo que niega las leyes naturales.

La idea del *portentum* sienta las bases para la definición de lo monstruoso que habrá de adoptar el Cristianismo. El hecho de ir contra las leyes de la naturaleza estimula el prodigio de lo maravilloso. Dentro de ese cuadro conceptual, la Edad Media comenzó a reproducir a los monstruos como seres que amenazaban el orden, al establecer un sistema que distorsionaba la realidad creada a la imagen y semejanza de Dios. De ahí que todo ser deforme estaba destinado a entrar en la órbita de Satán y fuera del dominio natural, deviniendo símbolo del mal. Las iglesias, conventos y catedrales medievales se ornaron pues con imágenes de seres monstruosos, muchos de los cuales adoptaban posturas grotescas y obscenas.

No es necesario ir más lejos para darnos cuenta que entramos en el dominio de los autores y pintores citados, y en especial en la obra de Marcelo Bordese. Este pintor también busca su apoyo en la poesía como lo atestiguan sus magníficas ilustraciones a los “Poemas de la Locura” de Holderlin llevando hasta el paroxismo las consecuencias que se desprenden de los mundos inventados por Bataille y Sade.

Prosiguiendo por esa ruta le ha sido fácil a través de su recorrido, encontrar otros pintores que continuaron reproduciendo la teratología escatológica de los artistas medioevales. A las escenas de masacres que hemos mencionado con respecto a Masson o las obras de Hans Baldung Grien y de Brueghel relacionados con Bellmer, habría que añadir otras. Las distintas versiones de las “Tentaciones de San Antonio” tan comunes durante el siglo XVI, los cuadros visionarios de Bosch o el cuadro “La Justicia de Cambises” del flamenco Gheeraert David, donde aparece un condenado durante el proceso de ser desollado en vivo, pertenecen a la línea de sus antepasados, encontrándose dentro de la concepción de Bataille. Esos mundos pesadillescos encuentran un buen intérprete en los cuadros de Bordese donde mezclados a monstruos, personajes ictifálicos, vulvas y partes cercenadas de cuerpos, leemos formularios herméticos, acercándose de esa manera a los alfabetos cabalísticos de Molinier. Dentro de esa corriente Marcelo Bordese teje su imaginaria, renovando de paso la del surrealismo.

NOTAS

- 1.- Les Editions du Minuit, Paris, 1959. Existe traducción al español por Maria Paula Sarrazin, Ediciones Tusquet, Barcelona 1993, la cual tomamos como referencia.
- 2.- Catálogo de la Exposición “Boite Alerte” Galerie Cordier, Paris, 1959
- 3.- Ibid.
- 4.- Ibid.
- 5.- Editorial Cristiandad, Madrid, 1978, Traducción de J. Valiente Malla.
- 6.- “La Revolution Surrealiste”, *Reserches sur la Sexualité* No. 11
- 7.- “El Erotismo” *ibid.*
- 8.- Ibid.
- 9.- George Bataille: “Les Larmes D’Eros”, J. J Pauvert Editions, Paris 1961.
- 10.- Citado en Gilles Mayne “Eroticism in George Bataille and Henry Miller,” Summa Publications, Birmingham, Alabama, 1993.
- 11.- ‘Las Lágrimas de Eros’ Ediciones Signos, Córdoba, Argentina 1968, varios traductores.

- 12.- Ibid.
- 13.- Puede buscarse bajo el nombre del autor en el Internet.
- 14.- “Las Lágrimas de Eros”, Ibid.
- 15.- George Bataille, “La Literatura y el Mal”, Taurus Ediciones, Madrid, 1959. Traducción de José Vila Selma.
- 16.- “Los Pasos Perdidos” Alianza Editorial, Madrid, 1972. Versión de Miguel Veyrat.
- 17.- “Sade Dans le Surrealisme”, Editions Privat, Toulouse.
- 18.- Tomado de Aldo Pellegrini: “Antología de la Poesía surrealista”, Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.
- 19.- Andre Breton “Poemas” Visor, Madrid, 1978 edición bilingüe, versión de Manuel Alvarez Ortega.
- 20.- George Bataille: “El Ojo Pineal”, ediciones Pre-Textos, Valencia, 1979. Traducción M. Arranz Lázaro.
- 21.- Paul Eluard “Poemas” Plaza y Janés Editores, Edición bilingüe, versión de Jorge Urrutia.
- 22.- Andre Breton “Antología del Humor Negro” artículo sobre Sade, Pag. 34, Ediciones Anagrama, Barcelona 1966, traducción de Joaquín Jordá.
- 23.- Incluido en “Prose et Poesie”, Actes du Sud, Paris, 1991.
- 24.- Juan Eduardo Cirlot: “Introducción al Surrealismo”, Revista de Occidente, Madrid, 1951
- 25.- Roland Barthes “Sade, Fourier, Loyola”, Cátedra, Madrid, 1997, traducción de Alicia Martorell.
- 26.- George Bataille, “La literatura y el Mal” ibid.
- 27.- Conde de Lautréamont “Obras Completas” Traducción y prólogo de Aldo Pellegrini, Editorial Argonauta, 2007, Buenos Aires.
- 28.- Maurice Blanchot, “Les Editions de Minuit” Paris, 1949.
- 29.- Lautréamont op. Cit.
- 30.- hasta 41.- Ibid.
- 42.- Pierre Dourhte: “Bellmer, le principe de perversion”. Jean Pierre Faur, editeur, Paris, 1999.
- 43.- André Breton “El Amor Loco” Editorial Joaquín Mortiz, México 1967. Traducción de Agustí Bartra.
- 44.- Pierre Dourthe Ibid.
- 45.- Michel Leiris introducción al libro “Massacres et autres Dessins”, Hermann Editeurs, París, 1971.
- 46.- Incluido en “André Masson: Le Rebelle du Surrealisme”, Hermann Editeurs, Paris, 1976.
- 47.- Presses Universitaires de France, Paris, 1982.

- 48.- "Le Surrealisme et la Peinture", Gallimard, Paris, 1965.
- 49.- Publicado en 'Melusine' No. XXVI "Metamorphose", Collection L'Age d'Homme". Laussane, 2006.
- 50.- Ibid.
- 51.- Tomado de "La Mujer" Actas Surrealistas, traducción de Braulio Arenas, Santiago de Chile, Editorial Nacimiento, 1974. Le debo a Oscar Jairo González este dato.
- 52.- San Isidoro de Sevilla, "Etimologías", Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

APROXIMACIONES A IVES TANGUY



Cada título de los cuadros que Tanguy pintara, debería llevar un signo de interrogación a su lado. Su interpretación entraña una aventura en lo desconocido, sin la certidumbre de salir con una respuesta adecuada ante lo que proponen. De entrada, debemos recordar que su descubrimiento casual de la famosa pintura de Chirico “El Cerebro de un Niño”, lo impulsó a pintar gracias a lo que Jung hubiese calificado de sincronismo, y los surrealistas como azar objetivo. Los espacios misteriosos que rodean la etapa metafísica de Chirico ejercieron una poderosa influencia sobre su elección de convertirse en pintor. Tanguy nunca tuvo un entrenamiento académico y por tanto toda la obra de su primera etapa, estuvo realizada bajo el signo, que se ha prestado a interpretaciones

equivocas, del arte “bruto” o “naive”. Aunque algunos elementos de Chirico se encuentran presentes en esas primeras obras suyas, Tanguy deja en suspenso la sustancia psicológica sumergida en las visiones del pintor italiano. Eventualmente esas visiones habrían de resurgir en los espacios de Tanguy, a medida que el pintor fue adentrándose en el dominio de “Las Madres”. En ese dominio radica la materia generadora de su arte como Breton indicara. Pero antes de penetrar en el reino primordial donde habitan, y dado su enfrentamiento con unas técnicas que aún no le permitían elaborar el mundo que llevaba en ciernes, Tanguy improvisó un primer escenario. En esa primera etapa de su obra, sus personajes daban la impresión de encontrarse en estado de gestación, a la manera que los naives crean los suyos.

A partir de sus contactos iniciales con el grupo de la Rue Blomet en Montparnasse donde se reunían partícipes de la constelación surrealista, su pintura cambió de dirección. Fue allí donde trabó amistad con Antonin Artaud, Michel Leiris, André Masson, y Joan Miró quien a la sazón había pintado su famoso “Carnaval de Arlequín”. Si la dimensión subliminal de Chirico había atraído su atención, el mundo biomorfo de Miró, con sus seres danzando en un espacio lúdico, tuvieron que penetrar favorablemente en su mirada. La dimensión onírica que el surrealismo abrió entre el pintor italiano y el español, dio cabida para que fueran apareciendo los moldes, pétreos unos, ectoplasmáticos otros, de su universo surrealista. A partir de entonces, la pintura de Tanguy se convirtió en una de las aportaciones vitales de ese movimiento.

Amigo de Jacques Prevert y de Marcel Duhamel, ambos escritores lo introducen en los medios surrealistas en 1925, llamándole la atención a Breton quien ya había dado a conocer su “Primer Manifiesto”. En esos primeros años de formación, Tanguy comienza a familiarizarse con las publicaciones del grupo entre éstas “La Revolution Surrealiste”, cuyo primer número se publicó en 1924. De inmediato Tanguy se suma a las actividades lúdicas del movimiento, participando en la confección de los “cadáveres exquisitos” junto a Max Morise, Breton, Man Ray, Miró y otros. Fue dentro de ese ambiente cargado de sorpresivas invenciones poéticas, que expusiera

por primera vez en 1926, junto a los surrealistas. Un año más tarde, se abrió una exposición titulada “Ives Tanguy et objects de l’Amerique” donde aparece su pintura al lado del arte de unos pueblos que habrían de ejercer una permanente seducción en el movimiento inspirado por Breton. A partir de esas fechas, Tanguy no sólo se mantuvo fiel al lado él, sino que se convirtió en uno de los ilustradores de la poesía de Lautréamont, Paul Eluard, Benjamín Péret, Guy Rosey, Jehan Mayoux, y Tristan Tzara.

Las primeras ilustraciones de Tanguy que aparecieron en la “Revolution Surrealiste”: “L’Extinction des lumières inútiles” (1927), “Il faisait ce qu’il voulait” (1927) y “Maman, Papa est blessé” (1927) ya mostraban los arcanos inconfundibles de su arte. En esos cuadros como en otros de su primera etapa, comenzaron a surgir los embriones de su mundo sumergido, el mundo de *Las Madres* como Breton había proclamado siguiendo al Goethe del Segundo Fausto, que sólo ven a los seres que no han nacido (1), indicándonos el camino que debe retomar la pintura y la poesía en lo más profundo de las profundidades. Breton con su intuición acostumbrada, sitúa la pintura de Tanguy en un reino mítico, donde comenzaron a urdirse las formas enigmáticas y remotas que poblaron sus cuadros.

Todo en Tanguy parece que estuvo destinado a configurar una mitología que comprometía su persona con su obra. Nacido en la Bretaña, en una región donde dólmenes y menjires recordaban el paso de viejas creencias relacionadas con conjuros mágicos de los druidas, Tanguy recibió los efluvios de otro misterio: el de la sumergida ciudad de Ys. ¿Fue su nombre Ives, un recordatorio de la primera y última letra de esa ciudad mítica? En la bahía de Douamenez donde se encuentra Ys, según la leyenda, y donde las cenizas de Tanguy fueron echadas tras su fallecimiento, yace la ciudad condenada. La leyenda nos relata la historia de la perversa hija del rey Grandhon, llamada Dahut, y de sus constantes orgias y el placer que experimentaba en matar a sus amantes. Un día Dios decidió hundir la ciudad, escapándose el rey y su hija en un caballo mágico, pero ante las insistencias divinas, el rey tiró a su hija al mar, convirtiéndose en una sirena llamada Morgane. Aunque los druidas fueron vencidos por el cristianismo, esto no impidió que Tanguy

fuese uno de sus herederos, según lo define el “Diccionario Abreviado del Surrealismo: *Guide du temps des Druides de gui (guía del tiempo de los Druidas de muérdago)*, o como lo consigna su sobrina Geneviève Morgane-Tanguy en su libro “Ives Tanguy druide surrealiste”. (2)

La región de Lacronan, de Finistere y de Carnac donde Tanguy vivió y pasó sus vacaciones los primeros años de su existencia, posee una topografía especial. Frente al mar, mostrando siempre su horizonte, la costa se encuentra repleta de piedras y acantilados, que ocuparían un lugar privilegiado en su pintura, así como en la imaginación de Breton quien escribiera un largo poema “Fata Morgana” inspirado en la famosa sirena. El mundo multiforme de las piedras suscitó en él el atractivo por una cosmogonía prehistórica, intocada por el paso del ser humano. En sus espacios poblados con formaciones que no parecen responder a una geología conocida, aparecen entonces las creaciones que las *Madres* trajeran consigo, creaciones que dejan ver *lo que aún no ha nacido*, es decir, a un mundo *futuro* simbolizado por los horizontes que aparecen en sus pinturas.

Tanguy se embarca entonces en una hazaña personal, en búsqueda de otras dimensiones, posiblemente sugeridas por tempranas lecturas de Oupensky que hiciera junto a Matta y Gordon Onslow Ford. Pero si Matta y Ford se quedaron de *este lado*, Tanguy dio un salto *fuera de la ventana de nuestro propio ojo*, como Breton dijera, para *penetrar visualmente en el reino de las Madres* (3) ¿Pudo entonces encontrarse en ese reino, con los *Grandes Transparentes*? Creo que ese encuentro suyo con los seres que Breton quiso situar en el centro de su nuevo mito, fue posible gracias a las iluminaciones que bañan su pintura. La luz particular que dimana de las mismas, le sirvió a Tanguy como guía para penetrar en regiones donde nadie antes se había aventurado.

El misterio de la luz *emana de la fragante profundidad donde reposa durmiendo* para decirlo con palabras de Goethe. Precisamente en la bahía de Douamenez yace durmiendo Ys irradiando desde las profundidades, los resplandores de su vieja opulencia y libertinajes sexuales, de los cuales Tanguy no sería ajeno, como lo demuestran

sus dibujos eróticos. Sus colores se arremolinan de entrada, para irse asentando suavemente en los paisajes que fue concibiendo, diluyéndose los unos en los otros, creando nuevos cromatismos y transparencias. La atmósfera que pueblan la mayoría de sus cuadros, va tendiendo un cortinaje de luz, como una especie de Aurora Boreal. En los mismos podemos atisbar lo grises y azules nebulosos que envuelven a Júpiter tratando de seducir a Io, en el cuadro pintado por Antonio da Correggio, o la integración del cielo en el horizonte, que Turner lleva a cabo en muchos de sus cuadros.

Dudamos de tildar de profana o de sagrada su pintura, porque con respecto a Tanguy nunca se sabe. Sin embargo, podríamos arriesgarnos a especular acerca de la naturaleza esotérica de sus luces y colores, relacionándola con la metafísica del color que aparece en las tradiciones judeo-árabe-cristiana. En todas esas tradiciones, el color y la luz juegan un papel místico preponderante que no podemos evitar de percibir en los cuadros de Tanguy como *actos luminosos*. La luz que precede la aparición del color domina el pensamiento de muchos de los poetas de esas religiones. Pero a su vez como Muh Karim-Khan Kirmani nos dice *Toda luz es color que se manifiesta, bien sea la brillantez de las luminarias celestes o la del fuego. ¿Dónde iríamos a buscar la idea de una luz que ilumine un cristal, sin que esa luz fuese en sí misma un color?* (3). El color es, por tanto, la forma corpórea de la luz y es así cómo aparece en la pintura de Tanguy. La luz posee sin embargo una zona intermedia: el clarooscuro, que ilumina a su manera los lugares donde habita el subconsciente. Los surrealistas estaban advertidos de ello explorando lo que hasta finales del siglo XIX parecía ser una tierra de nadie. A pesar de que todas las evidencias apuntan hacia la inclinación de Breton a favor de Freud, lo cierto es que otros autores entraron en el campo de su visión intelectual. Pierre Janet fue uno de éstos. El psicólogo francés versado en el uso del automatismo, que Freud no reconocía, declaró al respecto:

Limitar la vida del hombre al pensamiento claro y distinto del cual Descartes hablaba es suprimir... los tres cuartos de la vida humana

dejando al lado lo que es más atractivo, las sombras y los claroscuros. (4)

Si Breton pudo llevar a Tanguy al dominio de las *Madres*, fue porque este pintor representaba para él, la apertura de zonas intermedias que permiten la aparición de otra suerte de clarividencia. En su ensayo sobre Tanguy (5), Karin Von Maur anota las convergencias que se establecieron entre la obra de Charles Richet, sus investigaciones parapsicológicas estudiadas en su libro “*Traité de métaphysique*”, y Tanguy. De acuerdo con esta autora, Breton estaba familiarizado con sus trabajos sobre diferentes fenómenos mediumicos. Algunos de los cuadros que ejecutara durante el período de transición (finales de los veinte), que marcó su entrada definitiva en el surrealismo, llevaban títulos prestados de los casos que Richet mencionara en sus libros. Uno de estos cuadros y posiblemente el más famoso y enigmático: “*Mamá papá está herido*”, refleja el caso de un adolescente que una noche despertó a su madre, avisándole que había visto caer a su padre herido en una batalla de la Primera Guerra Mundial, cosa que coincidió exactamente con la misma hora que ocurriera de acuerdo con Richet. La visión premonitoria del adolescente, atravesando una dimensión extrasensorial, encuentra su expresión plástica en Tanguy.

Las lontananzas que Tanguy abriera estuvieron aparentemente delimitadas por sus horizontes, dando acceso a un infinito mundo de posibilidades. El arcoíris que vislumbramos en su pintura nos puede recordar la señal del convenio entre Noé y Dios, *que estará en las nubes*, según el relato del Génesis. En su caso, sin embargo, simboliza su pacto con los dominios de lo maravilloso, donde habitan los *Grandes Transparentes* que aún no se dejan ver. No se dejan ver por los profanos, pero sí por los iniciados en ciertos secretos, que el druida Tanguy conocía bien.

Durante un período donde aparecían toda suerte de objetos indescifrables, su mundo interior afloró proporcionándole al surrealismo un lenguaje visual inédito. Sus puntos de contacto con las formas biomorficas de Arp y de Miró, abrieron un camino que los pintores de la escuela de New York habrían de explorar con

provecho. Por otra parte, la aparición de Dalí en el campo visual surrealista, completó la filiación de Tanguy con las ideas de un grupo que buscaba en esos primeros decenios formativos, su razón de ser asentado en los sueños y en el automatismo. Freud imperaba como el maestro indiscutible de la interpretación de los mismos, y aunque Breton no tuvo éxito en sostener con el sabio vienés un intercambio de ideas, Dalí logró atraer su atención. Por otra parte, Jung vio en Tanguy posiblemente lo mismo que Freud intuyera en el pintor catalán, adquiriendo una de sus obras. Creo que podemos adivinar la predilección de Freud por Dalí y la de Jung por Tanguy. Si Dalí escenifica la mayoría de las veces sus relaciones con el inconsciente, Tanguy hace exactamente lo contrario: la oculta interiorizándolas bajo veladuras de colores. Para Freud, Dalí representaba un espectáculo que él podía desmontar mediante su método excluyente de toda interpretación “esotérica”. Jung en cambio, se sintió atraído por las ciencias llamadas ocultas, ahondando en sus símbolos para entresacar de los mismos sus teorías sobre los arquetipos y el inconsciente.

Durante su primera etapa formativa y mientras que la substancia onírica iba asentándose y tomando cuerpo dentro de él, Tanguy introdujo una serie de objetos maleables o fluidos. A medida que sus horizontes fueron delineándose, el uso de la perspectiva le facilitó situarlos como sinuosas apariciones sin terminar de rocas, cuerpos, osamentas o juguetes. La captura por el ojo del artista de su proceso de gestación facilita la plasmación de los mismos, como un intento de ir mostrando con lentitud, el nacimiento de otros seres. La flacidez que la mayoría de estos objetos nos muestran (y que a la larga influyeron en Claes Oldenburg en plena época “Pop”, o en Isamu Noguchi), parece indicar el estado de blandura en que se encuentran los seres durante su período de formación uterina. Dalí por su parte, anduvo por los mismos caminos, creando pinturas con objetos flácidos, rodeados de una atmósfera policromática. En el número 3 fechado en 1931 de la revista “Le Surrealisme au service de la Revolution” Tanguy publicó una serie de dibujos que muestran dedos, manos o fetos con la idea de convertirlos en objetos esculturales. Todos esos objetos pasaron a su pintura, situados al

lado de configuraciones pétreas polifórmicas, de pedazos de cristales, construcciones geométricas y otros elementos a mitad del camino entre lo que *va siendo* para llegar a *ser*. La proclividad de convertirse en formas escultóricas que posee la pintura de Tanguy, nos indica que en sus manos también existía la necesidad de un contacto con la materia primigenia. Me pregunto entonces por qué esa obsesión de Tanguy de dejar abandonados esos proyectos, en medio del silencio que cubre sus pinturas. Quizá si el atractivo de los espectros lo indujera a ir creando en aquellos tiempos, no un objeto real sino su reverso fantasmagórico.

Su mundo ameboideo y ectoplasmático se manifestó pues en todo ese período, indicando lo que habría de aparecer durante la última etapa de su pintura. Su cercanía a Miró puede sorprenderse comparando un cuadro emblemático de éste: “Perro ladrándole a la luna” (1926), con otros de Tanguy de esa misma fecha. El perro de Miró carece de contornos duros al igual que los objetos que aparecen en Tanguy. Ambos pintores inician una exploración dentro de lo que años más tarde se convertiría en la práctica del biomorfismo por los pintores de la incipiente escuela de New York. A diferencia de Miró sin embargo, Tanguy no hace danzar sus organismos en planos bidimensionales, sino que los proyecta en una especie de ondulaciones espaciales, sin límites aparentes. Para Miró el primer plano es más importante que para Tanguy, quien prefería que las cosas se mantuvieran inaprensibles y en suspenso.

Los espectros que podemos ver en la “Ultima Cena” de Tintoretto, reaparecen al lado de las figuras amorfas de Tanguy, destinadas a vagar eternamente por sus espacios. Su composición “Extinción de las luces inútiles” (1927) es un compendio de lo que este pintor, de entrada, nos quiso, (o no), comunicar con su pintura. ¿Qué intenta decirnos la mano que surge de la extraña formación que aparece al lado izquierdo del cuadro? Nada nos indica que existe entre la figura, los ectoplasmas (uno flotando en lo que aparenta ser un huevo), y los objetos que proyectan sombras en el primer plano del cuadro, una relación diáfana. Todo lo que Tanguy crea parece quedarse en estado de contingencia, renuente a darnos una explicación de su por qué.

A partir de su llegada a los Estados Unidos, sus figuras comenzaron a mostrar otros contornos, sin abandonar las sutiles gradaciones de color características de su pintura. Durante esa etapa final de su vida, Tanguy viajó al oeste de los Estados Unidos, como anteriormente lo había hecho al norte de África. Ambas regiones dejaron una huella indeleble en su sensibilidad. Si del África regresó bajo la impresión que la causaran sus promontorios, en el Oeste americano presencié sus afiladas y desiguales formaciones rocosas perfilándose tras sus profundos desfiladeros. Allí se mantuvo en contacto con los indios Pueblo y aunque al parecer su arte no provocó en él el mismo impacto que tuviera para Max Ernst, podemos entrever en sus obras huellas que denuncian su presencia. Lo cierto es que todo cambió para Tanguy. En primer lugar, el centro donde hervían las ideas que los surrealistas exiliados habían traído consigo: New York, no fue su lugar de elección. Junto con su esposa Kay Sage prefirió retirarse al campo, lejos de los ruidos neoyorquinos, preferencia que André Breton siempre le recriminó. Pero Tanguy fue hombre de lejanías y en su reclusión de Woodbury, Connecticut, elaboró cuadros donde sus objetos agrandados actúan como engranajes entre creaturas míticas, fragmentos de maquinarias, piedras, cristales etc. manteniendo sus contactos con el mundo de lo maravilloso.

El mundo de lo maravilloso hace eclosión en óleos como “La Palais aux rochers de fenestres” (1942), “Divisibilité indéfinie” (1942), “Dame á la absence” (1942) los cuales montan un espectáculo prodigioso de interrogaciones. A partir de ese momento y hasta sus grandes obras finales “La rapidité des sommeils” (1945), “Lá ne finit pas encore le mouvement” (1945) “Les Transparents ones” (1951), “Le ciel traqué” (1951) “Multiplication des arcs” (1954), “Nombres imaginaires” (1954) y los magníficos gouaches realizados durante esos años, el surrealismo adquiere nuevas definiciones, gracias a los espacios que abrieran. La íntima relación de Tanguy con ciertas manifestaciones de la naturaleza, desde la luz hasta las piedras, nos hace pensar que este pintor hundió su mirada en la raíz misma de la Creación. No porque fuera para él un fenómeno inventado por un Dios convertido en dogma de fe, sino porque al parecer, Tanguy

sintió las vibraciones primordiales que precedieron el surgimiento y metamorfosis de los mundos que nos rodean. El externo y el interno, siendo Tanguy uno de sus vasos comunicantes.

Un pintor que siempre se sintió atraído por su mundo, Jorge Camacho, capturó fotográficamente uno de esos fenómenos de metamorfosis que la naturaleza nos regala. En el coto de Doñana descubrió el proceso de transformación que sufren los arbustos bajo el paso de las arenas que se depositan por años sobre los mismos. Una vez que las arenas se trasladan a otros sitios, quedan al descubierto unas formaciones pétreas y espectrales que parecen llevar la firma del druida Breton. Gracias a las fotos de Jorge Camacho (7) han quedado plasmadas esas formaciones que podemos ver estilizadas, en ciertos cuadros de Tanguy. Que ese fenómeno pueda haber ocurrido, y que un artista haya podido apresar su poesía en unas fotos, es una prueba que el surrealismo actúa en la naturaleza. Pero que además otro pintor en la lejana Bretaña, sin haber tenido conocimiento de ese fenómeno, pudiera atisbarlos en algunos de sus cuadros, nos hace pensar que en la esencia del surrealismo, los Grandes Transparentes, continúan susurrando sus premoniciones.

NOTAS

- 1.- “Le Surréalisme et la Peinture” NRF, Paris. Traducción al español en el catálogo “Ives Tanguy y el Universo Surrealista” Museu Nacional D’Art de Catalunya, 2008.
- 2.- “Ives Tanguy, druide surrealiste”, Editions Fernand Lanore, Paris, 1995.
- 3.- Ibid.
- 4.- Citado por Paolo Scopelleti, “L’Influence du surréalisme sur la Psychanalyse”, Bibliotheque Melusine, L’Age d’Homme, Paris, 2002.
- 5.- “On the Certainty of the Never seen”, Catálogo de la exposición “Ives Tanguy: The Menil Collection”, Houston, Texas. Hanje Lanz Publisher, 2001.
- 6.- Ibid.
- 7.- “Cruces de Doñana”, Fotografías de Jorge Camacho, textos de Juan Carlos González Faraco. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Diputación Provincial de Huelva, y Fundación Al Monte, 1994.

EL SURREALISTA QUE LLEGÓ DEL RENACIMIENTO



Entre los múltiples caminos que el surrealismo ha transitado se encuentra uno que conduce hacia el Renacimiento, especialmente hacia el que floreciera en lo que se conocía como el Sacro Imperio Romano. Algunos pintores surrealistas encontraron una fuente inagotable de imaginación en esa época y en la anterior: La Edad Media. Víctor Brauner, Max Ernst, Remedios Varo y Leonora Carrington se encuentran entre los que lanzaron su mirada fuera de las fronteras de su siglo para encontrar en otros, vía el Romanticismo, las riquezas necesarias para confeccionar sus respectivos mundos. Pero existe dentro del surrealismo otro pintor, historiador además del hermetismo, que jugó un papel preponderante pocas veces reconocido, en el desarrollo de las ideas centrales de ese movimiento durante la década de los cuarenta a los cincuenta. Se trata del pintor y grabador suizo Kurt Seligmann. Vale

la pena, por tanto, exponer aquí de entrada algunos datos acerca de su vida y su obra como introducción general a su mundo pictórico.

1900: Nace Kurt Seligmann en Basel, Suiza.

1920-27: Estudia en las escuelas de Beaux Arts de Ginebra y en la Academia de Bellas Artes de Florencia.

1929: Seligmann se traslada a París comenzando sus primeros contactos con el grupo surrealista. Durante esa fecha conoce a través de su amigo Alberto Giacometti a Hans Arp y Jean Helion, quienes lo invitan a participar en el grupo "Abstraction-Creation". Su obra, sin embargo, comienza a mostrar inclinaciones surrealistas con la adopción de imágenes inspiradas en el Barroco alemán.

1932: Exhibe en la galería Jean Bucher, París.

1934: Ejecuta la serie de grabados "Vagabondages Heraldiques" con texto de Pierre Courthion y "Protubérances Cardiaques", éditions des Chroniques du Jour, París. Exhibe en la Galería del Milione, Milán.

1936: Ilustra "Metiers des Hommes" de Pierre Courthion. Diciembre 1936 a enero 1937: Alfred H. Barr Jr. Organiza la exposición "Fantastic Art, Dada & Surrealism" en el Museo de Arte Moderno de New York, donde incluye su obra.

1937: Comienza a pintar sus "Danzas Macabras". Realiza su escultura/objeto: "Will o' the Wisp". Junto a Esteban Francés se une oficialmente al grupo surrealista.

1938: Exhibe su objeto "Ultra mueble" y un maniquí en la exposición internacional del surrealismo que tuvo lugar en la galería "Beaux Arts" en París. Participa en la exposición surrealista en Amsterdam. Viaja a la Columbia Británica donde permanece por cuatro meses estudiando el arte y los mitos de sus nativos. Adquiere un tótem de los indios Tsimshian para "Le Musée de l'Homme" de París. Publica en la revista "Minotaure" (Número 12/13) una entrevista con un indio de esa región. Ilustra "Une Ecriture Lisible" de George Hugnet y con otros surrealistas los "Cantos de Maldoror" de Lautréamont.

1939: Participa en la exposición "Le reve dans l'art et la littérature" en París. Ante el peligro eminente de la guerra,

Seligmann y su esposa Arlette se mudan para New York. En esa ciudad realiza su primera muestra personal en la Nierendorf Gallery.

1940: Colabora con la revista de corte surrealista "View" que dirigía el poeta Charles Henry-Ford. En esa revista publica parte de su serie de grabados sobre Edipo. Realiza la aguafuente: "La Sorcière" y pinta "La Vanité des Ancêtres". Colabora en la exposición internacional del Surrealismo organizada por César Moro y Wolfgang Paalen en México. Entre 1940 y 1941 Robert Motherwell comienza a visitar su estudio. Ejecuta el aguafuente sobre Lucifer que en 1943 servirá como ilustración para el poema que André Breton había escrito durante su estancia en Marsella en 1942, dedicado a Pierre Mabille: "Pleine Marge". Comienza a enseñar en el Brooklyn Institute de New York.

1941: Seligmann ayuda económicamente a muchos surrealistas amigos a salir de Francia. Pinta "Les Environs du Chateau d'Argol", inspirada en la obra de Julien Gracq "Le Chateau d'Argol", donde aparecen sus composiciones "ciclónicas". Realiza unos grabados para el álbum de poemas de Nicolás Calas "Wrested from Mirrors".

1942: Participa en la exhibición "Artists in Exile" en la galería de Pierre Matisse y en la exhibición "First Papers of Surrealism" organizada por Breton y Duchamp. Se funda la Revista VVV en New York dirigida por David Hare perteneciendo a su consejo de redacción André Breton y Max Ernst. Seligmann colabora en la misma. Pinta "Noctambulation" y "Memnon and the Butterflies".

1943: Viaja a México para una exhibición personal. En esa ciudad se encuentra con Remedios Varo, Alice Rahon, Gordon Onslow-Ford y Benjamin Péret entre otros. Breton rompe con él, con motivo de una disputa que ambos sostuvieron acerca de la interpretación del Tarot. Otras versiones de la ruptura mencionan su desacuerdo con Breton acerca de Fourier. Pinta "Melusine et les Grandes Transparentes" y "Le Genie de la Conviction".

1944: Publica la serie de 6 aguafuertes "The Myth of Oedipus". Pinta "Alaska". Su obra es representada en el libro catálogo "Abstract and Surrealist art in America" de Sidney Janis.

1946: Expone en la Galería Durlacher de New York.

1945: Pinta "Sabbath Phantoms", "Mythomania" y "The Balcony".

1947: Pinta "Baphomet".

1948: "Pantheon Books" (New York) publica su "History of Magic", que lleva como epígrafe una frase de Albert Einstein: *The fairest thing we can experience is the mysterious*. En 1956 sale la edición francesa en Paris. Pinta "Sorcières".

1949: Regresa a Paris y expone en la galería Maeght. Pinta "Magnetic Mountain".

1950: Seligmann y su esposa Arlette obtienen la ciudadanía estadounidense.

1953: Exhibe en la galería Alexander Iolas, New York.

1958: Pinta "Metamorphosis I y II".

1959: Pinta "Effervescent/ Corn Spirit".

1960: Exhibe en D'Arcy Gallery, New York.

1961: Exhibe en Ruth White Gallery, New York.

1962: Fallece en su casa de campo en Sugar Loaf a causa de un accidente con su escopeta, aunque persisten las opiniones que había cometido suicidio.

1964: Exposición de sus obras en D'Arcy Galleries en New York.

1973: Exhibición "Kurt Seligmann: his graphic work" en Allan Frumkin Gallery, Chicago.

1997: Retrospectiva en Kunsthaus Zug, Zug, Suiza.

1999: Publicación de una serie de grabados con motivo de la exposición "Impossible Landscapes of the Mind" conjuntamente con Nat Herz y sus fotografías surrealistas, en la galería Hirschi & Adler de New York.

Kurt Seligmann no ha tenido dentro del surrealismo, la misma nombradía que otros pintores como Max Ernst, Matta, Tanguy o Dalí lograron obtener. Sin embargo, su obra merece un puesto de primera fila en la historia de ese movimiento, no sólo por su calidad, sino además por los elementos heterogéneos que la componen, los cuales enriquecieron el campo visual e ideológico del surrealismo. Estos elementos se remontan a dos fuentes principales: una que en retrospectiva podemos situar dentro del Renacimiento que viera nacer la Reforma y la Contrareforma, y el otro que contempla el auge de las corrientes herméticas durante ese mismo período de tiempo. Seligmann fue hijo de una región que presenció en el siglo XVI y

XVII el nacimiento del movimiento reformista llevado a cabo por Lutero y las luchas religiosas y políticas que acaecieron como consecuencia. Estas últimas, llamadas las guerras de religión, asolaron a Europa a un punto que mantiene aún hoy en día cicatrices hundidas en el inconsciente colectivo de sus pueblos. Como resultado, el arte que en gran medida prevaleció en aquella época, reflejó en sus Apocalipsis, tentaciones de San Antonio, en sus naves de los locos, danzas de la muerte y otros temas donde aparece el horror de unas contiendas que no daban tregua al enemigo. Los grabadores que recogieron en sus respectivas obras esas visiones influyeron, como habremos de ver, en el arte de Kurt Seligmann.

Pero si las guerras se sucedían con su secuela de matanzas y torturas sumadas a interminables controversias teológicas, otras corrientes de pensamiento comenzaron a hacer su aparición. Esas corrientes estaban dominadas por el pensamiento esotérico o hermético, aupadas en gran medida por el movimiento Rosa Cruz. De esa forma surgieron dentro del panorama desolador de las luchas fratricidas, una serie de figuras de primer orden que recogieron una herencia espiritual que desde la antigüedad había permanecido latente. Esa herencia con sus componentes cabalísticos y neoplatónicos, no desprovistos de inclinaciones mágicas y de búsquedas alquímicas, se dispersó prácticamente por toda la Europa occidental, y especialmente en la corte de Rodolfo II en Praga. También aquí veremos que los artistas utilizaron sus conocimientos y prácticas esotéricas para componer sus obras. A esos artistas y a esa tradición, Seligmann les debe gran parte de su imaginería.

Un repaso sucinto de la historia de las ideas que prevalecieron entre el siglo XVI y XVII sacará a relucir los nombres (entre tantos otros), de Cornelius Agrippa (1486-1535), John Dee (1527-1608), Picco della Mirandola (1463-1494), Marcelo Ficino (1433-1499), Edward Kelly (1555-1597), Heinrich Khunrath (1560-1605), Paracelsus (1493-1541), Guillaume Postel (1510-1581), Johannes Reuchlin (1455-1522) o Trithemius (1461-1516). Todos estos nombres aparecen mencionados y en su mayoría estudiados detalladamente, en el enjundioso libro que Seligmann publicara sobre la magia. Esto nos indica que su interés se centraba en una época entregada a los misterios de un

quehacer que poseía dos aspectos esenciales que influyeron en su versión surrealista del renacimiento: su tendencia a transmitir mediante alegorías la representación visual de su lenguaje oculto, sumado a una gestualidad que formaron parte de su pintura.

Si tomamos como ejemplo las famosas “Bodas Químicas de Christian Rosenkreutz” escritas por Johannes Valentin Andrae (1586-1654), veremos que el movimiento Rosa-Cruz con su filosofía hermético-cabalística, dio origen a una serie de emblemas, entre éstos los publicados en el siglo XVII por Daniel Cramer, que revelan la riqueza poética tendiente a lo visual de esa obra. Su narrativa se encuentra llena de una iconografía donde el esplendor de lo maravilloso se une a las ceremonias iniciáticas que formaban parte de las creencias herméticas que estaban en boga. André Breton, nada ajeno a su atractivo, la citó en su ensayo sobre Wolfgang Paalen. De ahí que Cecilia Rabinovitch en su libro “Surrealism and the Sacred” (1) dijera que: *Kurt Seligmann un pintor surrealista y una autoridad en la historia de la magia, escribió que las Bodas Químicas satisfacían el anhelo humano por lo maravilloso, por la continuación de los sueños de la niñez...* Los sueños de la niñez encontrarán también un sitio en la raíz de su pintura, como el mismo pintor confesara. En tanto que artista, Seligmann declaró que los valores estéticos de la magia ejercieron un poder sobre su imaginación. Para este pintor lo que aún quedaba vivo de los pueblos primitivos demostraba, como lo demostró para los surrealistas, la sobrevivencia de una poesía que gravitaba sobre su destino.

La tradición hermética fue introduciéndose en la visión de los pintores renacentistas, como parte de sus interpretaciones acerca de unas creencias sujetas a las imposiciones de dogmas cristianos. Los pintores y grabadores que sobre todo ejercieron un poder magnético sobre Seligmann: Pieter Brueghel (1525-1569), Lucas Cranach (1472-1553), Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530), Albert Durer 1494-1528), Urs Graf (1485-1528), o Paolo Uccello (1397-1475), emplearon una morfología espasmódica al mismo tiempo que subrayaban su costado misterioso, cuidando en muchos casos de no cruzar las fronteras de lo conveniente. Dadas las constantes acusaciones de herejía que de un lado y del otro se hacían en contra de los que indicaban el menor

desvío de los cánones impuestos, era natural que el lenguaje mudo de los emblemas herméticos les sirviera como refugio para crear sus respectivos escenarios.

Uno de los pintores que de entrada impactó a Seligmann fue Paolo Uccello. En el tríptico conocido en algunos casos como “Las Lanzas” y titulado “La Batalla de San Romano” (1438-1440) este pintor despliega una variedad de recursos plásticos que encontraron su lugar en la pintura de Seligmann: guerreros adornados con ricas vestimentas, selvas de lanzas, pendones y otros detalles que contribuyen a la narrativa que comenzaba a despuntar como uno de los tropos de la pintura renacentista. Uccello fue uno de los pintores favoritos de los surrealistas. Su famoso cáliz (1450) formó parte del cuestionario que Breton dirigiera a un grupo de personalidades acerca de su significado mágico (2). Artaud por su parte publicó en el número ocho de “La Revolution Surrealiste”, un texto poético: “Uccello le Poil”, ilustrado por un detalle de su cuadro “La profanación de la hostia”. Es posible que Uccello haya sido el primer encuentro importante de Seligmann con una visión del mundo afín al surrealismo, y que pronto habría de descubrir en otros pintores y grabadores que crearon sus obras en Alemania y los Países Bajos.

Lucas Cranach fue en mi opinión, uno de esos pintores que resumió con más elocuencia en su obra la dramática realidad de su circunstancia. En su tríptico “La Crucifixión” (1532-1539) que precedió a su grabado sobre el mismo tema ejecutado entre 1500 y 1504, o en su óleo pintado en 1528 “El Juicio de Paris”, observamos detalles de una transformación de la figura humana gracias a la gestualidad propia de la época. Todos los elementos que Seligmann habría de utilizar en sus pinturas y grabados se encuentran allí. Cranach reprodujo en sus pinturas el impacto psicológico que ejerciera sobre su sensibilidad un espectáculo propicio a contemplar la realidad bajo una óptica apocalíptica, que siglos más tarde se cernió sobre el mundo que le tocó vivir.

Cranach no fue el único. Otros pintores de igual linaje siguieron por ese camino. Brueghel y Dürero, por ejemplo. Ambos no tuvieron a menos reproducir el derrumbe de una Europa interpretada en términos escatológicos, algo que Seligmann también reprodujo en

sus obras como premoniciones de la catástrofe que se avecinaba promovida por el nazismo. En “La Caída de los Ángeles Rebeldes”, en “Dulle Griet” y en el “Triunfo de la Muerte”, todos pintados en 1562, Brueghel se afana en demostrar los excesos de unas guerras que dejaban una secuela de horror. Las masas compactas de personajes y demonios luchando entre sí, crearon una teatralidad que Seligmann adoptó en numerosos cuadros y grabados suyos. La armadura dorada del Arcángel Miguel luchando contra los monstruos infernales, despliegan un escenario (Bosch por su parte también lo realizó), con una energía expresiva que reflejaba las fuerzas volcánicas que hervían en la Europa del siglo XVI. Brueghel reprodujo la tragedia y el pesimismo de una época, como en su tiempo Seligmann puso al descubierto en contorsionadas versiones, el proceso de la suya.

Los grabados en madera de Dürero: “Los cuatro Jinetes del Apocalipsis” (1498), “El Caballero, la muerte y el diablo” (1513), sus dibujos y acuarelas de yelmos, los personajes engalanados que aparecen en el tríptico “Paumgartner”, que se encuentra en la Pinacoteca de Munich, o el retrato de Oswald Krell cuyos paneles a cada lado del central, representan a nobles con sus escudos de armas, constituyen ejemplos de una imaginería que Seligmann transformó en otra de carácter surrealista. Dürero no fue ajeno al lenguaje del hermetismo, como lo demuestra su famoso grabado “La Melancolía”, que autores como Frances Yates en sus libros sobre el Renacimiento (3) han estudiado a fondo. Estos pintores y otros que iremos mencionando reprodujeron alquimistas, portadores de estandartes, brujas, demonios, guerreros, osamentas, saltimbanquis, bufones etc. participando en una especie de confusión trasgresora del orden que se les iba de las manos a los poderes amparados por el Vaticano.

Posiblemente Seligmann sea reconocido más como grabador que como pintor. Su destreza en ese arte es indiscutible, situándolo dentro de una herencia que se remonta a la época que hemos ido mencionando. La expansión de la técnica del grabado en los siglos XVI y XVII, permitió que abundaran imágenes llenas de un contenido que podríamos calificar de pre-surrealistas. A Seligmann no se le escapó ese contenido, incorporándolo a una corriente poética propensa a recibir con beneplácito, la magia de los pueblos

primitivos y lo maravilloso que ofrecía el hermetismo occidental. Entre los grabadores que formaron parte de su mundo, se destacan tres que en mi opinión anticipan lo que este pintor quiso decir. En primer lugar, las danzas macabras, tema obligado para muchos pintores del renacimiento alemán, aunque ya había manifestaciones de las mismas en la Edad Media, tuvieron en Hans Holbein (1497-1543) y Matthews Merian (1593-1650) sus mejores exponentes. Víctor Infantes en su introducción a la edición de poemas escritos en España sobre el tema nos dice: *El género con sus vertientes plásticas, teatrales y literarias, inunda la Europa del siglo XV... en un espacio de tiempo muy breve (1375-1425), nacen las danzas de la muerte aliadas con el teatro, el sermón, la poesía, la pintura y la ceremonia. La muerte –o los muertos o el muerto-desfila con su corte de nobles y plebeyos, de caballeros y prelados, recordando la vanidad de la vida* (4). En 1976 Jorge Camacho expuso en la galería Krugier su “Danse de la Mort” inspirada en la serie de Holbein. En la introducción al catálogo de la exposición, René Alleau evoca el grabado de Giulio Campagnola (1482-1515) titulado “La Filosofía hermética en el Paisaje”, brindándole a los cuadros del pintor surrealista un sustrato alquímico, como ocurriera con las obras de los pintores renacentistas mencionados.

Las 41 xilografías compuestas por Hans Holbein aproximadamente en 1522, no fueron publicadas hasta 1538. Otras ediciones le sucedieron hasta bien entrado el siglo XVII. Las de Matthew Merian vieron dos ediciones en Basilea en 1621 y 1625. La composición de esas danzas, demuestran que tanto Holbein como Merian, estaban interesados en crear una representación dinámica que subrayara en cada una de sus escenas, los aspectos más grotescos del tema. Seligmann continuó por ese mismo camino en los suyos. Lo grotesco de hondas raíces medievales, continuó dando muestras de su vitalidad expresiva durante el Renacimiento, como lo prueban la aparición de sus paradigmáticos personajes: Gargantua y Pantagruel. La relación entre la figura de la muerte con personajes bíblicos, de la curia o simplemente de la vida cotidiana, realza la intención de ambos artistas de prestarle a sus grabados un contenido

crítico donde nadie se escapa, especialmente el Pontífice, miembros de la curia y la nobleza.

Seligmann no requirió para sus grabados llevar el asunto a esas dimensiones, limitándose a crear un espectáculo carnavalesco a ratos, lúgubre en otros. Pero la mayor parte de los recursos que Seligmann utiliza en sus grabados, litografías, o aguafuertes se encuentran dados en las series de Holbein y Merian. El humor macabro (o negro como diría Breton), que se desprende de esas imágenes, pasó a formar parte de la poesía de Seligmann, que por otra parte mantiene puntos de contacto con Rabelais a través de lo grotesco, y en las alegorías del teatro cómico modelado en las comedias romanas y posteriormente en la Comedia del Arte. La relación entre el escritor renacentista y el pintor surrealista debe ser tomada en cuenta, sobre todo porque su influencia fue grande en Alfred Jarry, autor con quien Seligmann también mantuvo estrechos contactos.

En la alegoría, muy al gusto de su tiempo, de “la nave de los locos”, el humor encontró un instrumento idóneo para expresar la crítica religiosa y social que comenzó a despuntar a partir de la Reforma. En la representación visual de esas naves aparece de nuevo Albert Durer, a quien se le atribuyen algunas de las ilustraciones de la obra de Sebastian Brandt (1457-1521): “Stultifera Navis” publicada en 1494. La ilustración que aparece en la cubierta de la primera edición le sirvió a Hieronimus Bosch para pintar en 1490 su cuadro sobre ese tema. ¿En qué consistía el argumento de esa obra que tanta fama adquirió en su tiempo? Las imágenes que ilustraron el texto satírico del humanista y católico ferviente Brandt, nos dan la clave de las intenciones del autor de ir al tuétano de una época convulsa y llena de contradicciones. Seligmann pudo fijarse entonces en las mismas aprovechándose de las mímicas de sus figuras, para elaborar las suyas. Esas naves sin rumbo fijo, navegando sobre un destino histórico que no parecía ofrecer un puerto de llegada, iban tripuladas por bufones, que como todos los bufones, escondían una tragedia interior. En las pinturas de Seligmann reaparecen bajo vestimentas harapientas, (que nos recuerdan algunos cuadros tempranos de Dalí), con sus armaduras deshechas, deambulando en lo que parecen ser

escenarios de pesadillas, entregándose a liturgias burlescas y mascaradas de carnestolendas.

Los escenarios de pesadillas forman parte de las obras de dos pintores/grabadores cuya mención es obligada en cualquier estudio sobre Seligmann: Urs Graf y Niklaus Manuel Deutsch. Los dos fueron coetáneos, participando activamente en los avatares de su tiempo. Soldado mercenario, acusado por abusos sexuales y proxenetismo el uno, autor de dramas satíricos y apasionado partidario de la causa luterana el otro, le facilitaron a Seligmann un inventario de imágenes y sobre todo unas contorsiones ejecutadas por personajes algunos histriónicos, otros siniestros. La violencia formó parte de la gráfica de Urs Graf, cuyos demonios batallaban incesantemente contra guerreros, monjes o caballeros. En el número 6 de la revista *Minotaure* (invierno de 1935), Pierre Courthion a quien Seligmann le ilustrara dos de sus libros, publicó un ensayo titulado “Le Sadisme D’Urs Graf”. En ese artículo aparece la reproducción de uno de sus cuadros: “Hommage a Urs Graf”, cuya intrincada composición de formas serpenteantes revela la identificación entre el suizo renacentista y el surrealista. Las ilustraciones de Urs Graf que acompañan el artículo de Courthion, poseen la naturaleza convulsiva-erótica que Breton le adjudicaba a la belleza. Lo mismo puede decirse de Niklaus Manuel Deutsch. Sus pinturas solían representar temas como los de la danza de la muerte, tentaciones de San Antonio, y espectáculos eróticos, cargados de violencia. La cornucopia pues de ornamentos, blasones, insignias, banderolas, uniformes de brillantes coloridos, bordones, armaduras, lansquenets, alabarderos etc. le sirvieron a Seligmann como puentes visuales para cruzar el umbral de lo maravilloso, donde la intimidad entre las diversas artes herméticas adquiría para él, una categoría surreal. Otro grabador que tuvo que haberle llamado la atención a Seligmann fue Jacques Callot (1592-1635) autor de Tentaciones de San Antonio, y de personajes grotescos haciendo payasadas, cuya obra alimenta la corriente surrealista receptiva a ese tipo de imágenes.

Una vez que hemos explorado algunos de sus contactos principales con las obras de artistas que le fueron afines, vale la pena

deslindar algunos de los temas que conformaron su visión surrealista. El interés de Seligmann por las ciencias herméticas lo condujo a acumular una profunda erudición de esas artes, que terminó manifestándose en su libro sobre la magia. Ese conocimiento no se limitó a las corrientes ocultas, sino que coincidió con su afición hacia el arte de los pueblos primitivos, como quedó demostrado durante su estancia en la Columbia Británica en 1938. Allí pudo ponerse en contacto con el lenguaje de los tótems, como lo hiciera Wolfgang Paalen durante esa misma época. Uno de sus cuadros titulado “Alaska” refleja la huella que éstos dejaron en su sensibilidad. En otra de las colaboraciones suyas que aparecieron en “Minotaure” (número 12-13, 1939), Seligmann entrevista a un indio Tsimshian y en la misma éste le responde a una pregunta que le hiciera acerca de la existencia de tótems en Europa: *Creo como usted que han existido entre nosotros desde hace tiempo. Pero esos tótems han tomado refugio en los escudos de armas de las familias, y más tarde en los de las ciudades y comarcas. En el país de Uri, en Suiza, que luce como blasón la cabeza de un toro, el estandarte estaba cubierto en tiempos pasados, con la piel de ese animal cuando los hombres iban al combate. ¿No le sugiere esto la costumbre de vuestros indios, que bajo las mismas condiciones, revisten de emblemas sus tótems?* El diálogo entre el pintor surrealista y el indio Tsimshian, es significativo pues revela las intenciones de Seligmann de establecer un puente entre la expresión “primitiva” cargada de magia, y la “occidental” cargada a su vez de influjos herméticos.

El paisaje del Oeste de los Estados Unidos también lo deslumbró, como a tantos otros surrealistas, y de ese paisaje quedaron vestigios en sus cuadros llamados “ciclónicos”. Martica Sawin en su libro “Surrealism in Exile” (5) cita lo que Seligmann dijera al respecto: *Los ciclónicos son una interpretación del paisaje del suroeste. Son paisajes psicológicos con elementos antropomórficos como seres vivientes que parecen zafarse de las tortuosas formaciones geológicas.* Existen sin embargo otras interpretaciones, confesadas por él, que completan lo anteriormente expuesto. A petición del director de la galería Durlacher donde exhibiera, Seligmann explicó una de sus pinturas “Rendez-vous des elements” pintado en 1942, donde aparecen sus

formas ciclónicas como el producto de un sueño de la niñez: *Mi madre y otra mujer intentaron navegar a través del mar en una pequeña balsa donde no cabíamos los tres. Atemorizada la compañera de mi madre se sujetó a un extraño ser que emergía de las aguas mientras que una voz de alarma me llamaba cada vez mas alto... este sueño de tierra, agua y aire resultó ser aparentemente una piedra de toque en el desarrollo de mi formación psicológica... plásticamente deseo expresar esas formas, hostiles entre sí, sujetas solamente con líneas y curvas imaginarias...* (6). En otro de sus cuadros “Melusina y los Grandes Transparentes” las formas sinuosas se aúnan al revoleteo de los seres invisibles que Breton quiso situar en el centro de su nuevo mito. La sugerencia de vendavales en esos cuadros, le hace decir a Fabrice Flahutez que *La energía magnética de los Grandes Transparentes expresa la fuerza que va más allá de las limitaciones visibles de la figura. El antiguo grabado de la Atalanta Fulgiens es reproducido en la obra de Kurt Seligman “Historia de la Magia”, donde es conocido bajo un nombre no menos evocador: “El Viento lo ha llevado en su vientre”* (7). El escritor francés indica con razón, que existen unos “vasos comunicantes” entre el mito de Breton, la versión de Seligmann y la alquimia. Por otra parte, la aparición de crisálidas y caracoles también contribuyen a realzar esas columnas retorcidas que se levantan como tótems o dólmenes en numerosos de sus cuadros y grabados.

Puesto que hemos mencionado al barroco alemán en relación a la pintura de Seligmann, deberíamos entonces aventurar otra interpretación: la presencia del “pliegue” que Gilles Deleuze estudiara en su libro sobre el tema. (8) La tendencia barroca, como de-formación y exceso, no deja de tener un componente psicológico que Seligmann reconociera como génesis de una de sus pinturas. En realidad, su sueño fue un sueño barroco, fácilmente traducible en formas pictóricas, como a la sazón ocurriera con su cuadro mencionado y tantos otros que pintara.

Continuando pues por el curso iniciado durante los siglos que pesaron sobre la imaginación de Seligmann, habría que mencionar algunos signos clasificatorios de su pintura, tomando en consideración las palabras introductorias de James Johnson Sweeney

al catálogo de su exposición en D'Arcy Gallery de New York: *Kurt Seligmann es un verdadero tradicionalista que recuperó el fuego y las energías de sus antepasados pre-reformistas (sic) y que su obra representa una asimilación más que una reflexión acerca de su influencia.* La asimilación a que se refiere el crítico estadounidense obedece a un proceso similar al que otros pintores surrealistas experimentaron, pues Breton siempre señaló la capacidad del surrealismo de convertirse en un alambique, donde se procesan diversas corrientes artísticas y espirituales de las cuales el surrealismo se alimenta.

Breton en carta a Enrico Donati (9) destaca su interés por la colaboración de Seligmann pues *continúo percibiendo su asociación con objetos mágicos, así como Lam con objetos primitivos.* La magia entonces es el común denominador. En el libro que le dedicara a ese tema, Seligmann precisa: *Hegel dice que la magia ha existido en todos los tiempos y en todos los pueblos. Nuestro recorrido a través del horizonte de la historia oculta del mundo antiguo ha demostrado que tal afirmación no tiene nada de exagerada. La magia ha ejercido una poderosa influencia sobre el intelecto humano... La magia ha estimulado el pensamiento. Ha liberado al hombre, al ofrecerle los medios de afrontar el misterio, de explorarlo y, aún más, de amarlo.* (10). He aquí entonces planteada su asociación con unas artes que sus antepasados renacentistas conocían a fondo. De esa asociación varios elementos que conforman su mundo pictórico saltan a la vista:

La Heráldica: El arte de la heráldica se remonta a los principios de las órdenes de caballería en el siglo XII. Sabemos el atractivo que ejercieron sobre Seligmann. Dos corrientes confluyeron en la adopción de imágenes en los escudos de los caballeros medioevales: la cristiana y la hermética, ambas confundándose entre sí. Una imaginería nueva comenzó a aparecer, tomando de la alquimia sus más espléndidas figuras, relacionadas por lo general con el simbolismo de los bestiarios. En los tratados de Stolcius "Hortus Hermeticus" (1627), y de Lambspring "De Lapide Philosophorum" (1678) la heráldica encabeza sus emblemas alquímicos. Los escudos de armas de Alfred Durer y Michel Maier ilustran la relación entre ambas corrientes y esos pintores. Seligmann los incorporó a sus

obras, como lo hicieron Jorge Camacho y Alain Gruger en su libro de emblemas “Heraldique Alchimique Nouvelle” (11). Alfred Jarry, por su parte, se interesó por ese lenguaje. Entre ambos se estableció una complicidad que Breton viera acertadamente: *Jarry cuando joven había concebido “César Anticristo” en lugares donde todo es representado por blasones y ciertos personajes artificiosos. Seligmann que ha pasado por esa simbólica heráldica y cuya misión parece haber sido ante todo sacarla a la luz, ha salido al encuentro de todo lo que pueda ofrecer de fosforescente “la noche” de la Edad Media, trayendo de su fondo, las puras formas de la angustia y de la energía humana cuyo contenido desde Joaquín de Flora y Meister Eckhart, no ha cambiado fundamentalmente sin duda* (12).

Si el arte de la heráldica ejerció sobre Seligmann una poderosa fascinación, otra corriente relacionada con el ocultismo, que floreciera durante Edad Media y el Renacimiento, penetró en su arte: *la demonología*, con su secuela de brujas y noches de Walpurgis. La presencia de estos seres que la imaginación de todas las épocas ha creado, es indispensable para comprender cómo los artistas del renacimiento asociaron su existencia a los terrores engendrados por las contiendas religiosas. Lo maravilloso se mezcla también con estas apariciones, representado en la pintura de algunos surrealistas. Max Ernst o Leonora Carrington vieron demonios por todas partes, y a ellos acudieron para que dejaran sus huellas en algunos de sus mejores cuadros. Seligmann siguió por ese mismo camino, componiendo sus propios aquelarres como podemos ver en “Les Phantomes du Sabbath”, “Baphomet” o en el grabado “Lucifer”. André Breton, por su parte, se sintió atraído por la demonología intentando en una ocasión, hacer un número especial sobre el tema en la revista “Minotaure”.

Las anomalías que conjura el demonio con su presencia, fueron del gusto de dos épocas, la medioeval y la renacentista, deudora aún de los viejos cultos paganos. De ahí que como había expresado Nicolás Calas en su ensayo sobre Seligmann “The Minotaur and the Poet”, publicado en el catálogo de su exposición en D’Arcy Gallery (1960), *Es obvio que el mundo de Seligmann es laberíntico. El ritmo espiral de sus cuadros se origina en el mundo intestinal donde habita el*

hombre cuando lucha contra el Minotauro o el dragón de San Jorge... Seligmann se enfrenta con los demonios en tanto que surrealista, viendo en ellos una mitología que continuaba brindando alientos de rebeldía. Lo demoníaco conduce a lo grotesco y su aparejamiento con lo monstruoso proyecta en la imaginación de los artistas y poetas, figuras que le corresponden. Uno de los grabadores que debió de haber influido en Seligmann, Erhard Schoen (1491-1542), realizó unos grabados en los cuales aparece el demonio tocando una gaita cuya forma es la cabeza de un monje. Otro de sus grabados “El Horóscopo” nos recuerda el que Seligmann titulara “Lucifer”. Una de las últimas pinturas de Seligmann: “Rubezahl” fue inspirada, según nos comunica Martica Sawin, por un espíritu de las montañas suizas de ese mismo nombre, que se esconde en la oscuridad para atrapar a los viajeros (13).

Un repaso a través de la pintura de Seligmann nos obligará a percatarnos de la importancia que el terror tiene en su iconografía. Por lo demás el sitio que ocupa el demonio en su pintura, traduce una disposición trasgresora de su parte, aliándose al ser que fue el primero en pronunciar un “Non Serviam” frente a Dios. El Surrealismo en sus coincidencias con el anarquismo, cuya divisa es “Ni Dieu ni Maître”, escuchó esas palabras que desataron la lucha eterna entre ángeles y demonios. Los artistas del renacimiento practicaron la transgresión bajo todos los aspectos, tanto como un instrumento de denuncia social y religiosa, como de expresión de un erotismo descarnado. Sin perderse necesariamente en las visiones fantásticas de aquella época, Seligmann hace destacar los componentes que poseen de lo maravilloso, tendiendo de esa manera un puente entre la imaginación renacentista y el surrealismo.

El arte de Kurt Seligmann se define entonces por su apego a dos siglos que le ofrecieron un modelo poético, así como se lo ofreciera a otros surrealistas, que esporádicamente pintaron cuadros inspirados en temas relacionados con la imaginación medieval y renacentista. Pero el diálogo entre Seligmann y los artistas que florecieron entre los siglos XVI y XVII estuvo también determinado por su conocimiento de las artes herméticas. En “Le Dictionnaire Général Du Surrealisme et ses Environs” Muriel Gagnebin dice: *Entre las*

danzas macabras salpicadas de residuos de carnaval y la preparación de ciertos rituales ocultos regido por las leyes combinadas de la alquimia y de la ciencia heráldica, el ojo vacila en distinguir. Tanto aquí como otras partes, la heráldica, y la magia negra son totalmente reinventadas por Seligmann llevado por su convicción que Omnia in omnibus (todo está en todo). (14) El vasto panorama de dos siglos dominado por la magia cabalística (El ex libris de este pintor poseía símbolos de esa ciencia), como un común denominador, fue decisivo para que Seligmann elaborara su iconografía surrealista. En ese sentido su obra la aportó a ese movimiento mediante su estilo arcaizante, una nueva coreografía de seres provenientes de tiempos remotos, donde Edipo puede bailar junto a pordioseros, demonios o guerreros. Breton la calificó a principios, refiriéndose principalmente a sus objetos como el “Ultramueble”, de pinturas “litocrónicas” como el *resultado de un mecanismo de solidificación y petrificación del tiempo* (15). Por el contrario, su pintura fue introduciéndose cada vez más en los laberintos de un mundo que obligaba a ser reproducido en términos vertiginosos, como lo demuestran sus pinturas llamadas ciclónicas, o sus grabados evocadores de las pinturas visionarias de sus antepasados.

Kurt Seligmann el surrealista que vino del Renacimiento, ha dejado una obra que posee un sello personal, difícil de ser imitado. Algunos pintores afines al surrealismo denotan algunos contactos con su mundo. Pienso en Eugenio Granell y sus personajes inspirados en la alquimia, o en Jorge Kleinman que siempre ha admitido su admiración por su pintura. La obra de este pintor argentino ahonda, siguiendo los vericuetos barrocos del suizo, en los misterios del inconsciente. El resultado es un despliegue de paisajes y apariciones que guardan semejanza con la tradición que se encuentra en los comienzos del arte de Seligmann. Seligmann pues abre una perspectiva que nos ayuda a comprender los caminos secretos que el surrealismo recorriera durante las décadas de los treinta a los cincuenta. Lejos de haberse agotado, la obra de este pintor demuestra que la exploración del pasado nos obligará a descubrir el surrealismo latente que se encontraba en el mismo.

NOTAS

- 1.- Celia Rabinovitch: "Surrealism and the Sacred", Westview Press, 2004.
- 2.- André Breton et Gérard Legrand: "L'Art Magique", Club Francais du Livre, Paris, 1954.
- 3.- Consultar: "The Occult Philosophy in the Elizabethan Age", "Giordano Bruno & the Hermetic Tradition" y "The Rosicrucian Enlightenment".
- 4.- "La Danza de la Muerte" edición de Víctor Infante, Colección Visor de Poesía, Madrid, 1982.
- 5.- Martica Sawin: "Surrealism in Exile and the beginning of the New York School", MIT Press, Cambridge, Mass. 1995.
- 6.- Ibid.
- 7.- Fabrice Flahutez: "Nouveau Monde et nouveau mythe: Mutations du surrealisme, de l'exil américain a l'Ecart absolu". Les Presses du reel, Dijon, France, 2007, página 73.
- 8.- Gilles Deleuze: "El Pliegue", traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Ediciones Paidós.
- 9.- Citado en Fabrice Flahutez, ibid.
- 10.- Kurt Seligmann: "Las Mentiras Piadosas" parte de "Historia de la Magia" Plaza Janes, Barcelona, 1971. Le debo a Oscar Jairo González el envío de esta traducción.
- 11.- Editions "Le Soleil Noir". Reflexions liminaires et epilogue de Eugene Canseliet. Paris, 1978.
- 12.- "Génesis et Perspectives Artistiques du Surrealisme" incluido en "Le Surrealisme et la Peinture", Editions Gallimard, París, 1978.
- 13.- Martica Sawin, Ibid.
- 14.- "Presses Universitaires de France, Paris 1982.
- 15.- Ver "Les Tendances plus récents dans la Peinture Surrealiste" en "Le Surrealisme et la Peinture" ibid.

JORGE CAMACHO ENTRE PÁJAROS Y KACHINAS



*El pájaro-trueno vuela tan rápido
Que sólo los ojos del espíritu
Pueden seguirlo durante la noche...*

(Canto Hopi)

Para Margarita, su fiel compañera.

Si algo distingue el surrealismo de las demás corrientes del arte moderno, es su lectura emblemática de la naturaleza basada en la analogía, y el atractivo poético que ejerce para ellos el pensamiento primitivo, cercano también a esa manera de percibir la realidad. La obra de Jorge Camacho responde a ese llamado. Desde temprana fecha, su pintura fue tejiendo una morfología afín al mundo de los

primitivos, cuando comenzó a incluir en sus lienzos y dibujos esquemas de símbolos provenientes de éstos. Las primeras etapas de su pintura se abrieron al surrealismo, cuando comenzara a tomar contacto con la poesía de Guillaume Apollinaire, André Breton, Paul Eluard, Tristan Tzara y otros autores cercanos a ese movimiento. La influencia de Wifredo Lam, Rufino Tamayo y Paul Gauguin cuyo cuadro *De dónde venimos, qué somos y dónde vamos* ejerció una permanente atracción sobre su sensibilidad, fue modificando su visión del paisaje americano que descubriera en las Antillas, México y los Estados Unidos. Una vez instalado en Francia a partir de 1959, Venezuela o el Perú fueron dos regiones de la América que visitara con provecho, ya con su mirada “entrenada” por la corriente surrealista. Con el correr del tiempo, la Andalucía se convirtió para él y para Margarita, en su tierra de elección. Todas estas confluencias le fueron mostrando un lenguaje consonante con una voz interior que le iba indicando el camino a seguir. Cuando por fin su pintura hiciera eclosión en el París donde aún la voz de André Breton se hacía escuchar, un nuevo panorama se abrió ante su mirada. Ese panorama fue explorado por él como si fuera uno de esos Cronistas de Indias, que narraban las maravillas de un continente que se extendía frente a sus atónitas miradas. Si algo podemos destacar en el arte de Jorge Camacho, es su continuo maravillarse frente a los pájaros, kachinas, máscaras, bultos incas, ruinas mayas, tótems, flores, insectos los árboles disecados de las marismas, que conservan aún la fuente de donde “mana y corre” la poesía. Los alquimistas (y los surrealistas junto a ellos), habían interpretado ese mundo heterogéneo, como un jeroglífico que sólo el lenguaje de los pájaros podía descifrar. Ese lenguaje fue escuchado por Jorge Camacho durante sus largas horas de meditación y práctica en su atañor de Los Pajares.

Entre la colección de catálogos que poseo de las exposiciones que hiciera, hay dos que voy a utilizar como puntos de referencia. El primero titulado “Histoire des oiseaux” está fechado en 1982 y corresponde a una muestra que hiciera en la galería Maeght de París. El texto estuvo a cargo del poeta Jacques Dupin, especializado en la obra de Joan Miró, pintor que forma parte del firmamento que Jorge

situó en su cielo interior. El segundo fechado en 1993 se titula “Histoire de Chaman”, realizado en la galería Vallois de Paris, con una introducción de Bernard Roger, a quien le debemos importantes estudios sobre la Alquimia. A estos dos catálogos podemos sumar la exposición “Kachina: Muñecas Rituales Indias” que tuvo lugar en el Museo de América de la fundación Caixa de Girona en 1998, en la cual Jorge Camacho participó con muñecas de su colección y un escrito: “Los Espíritus de Vida”. En ese escrito expuso lo siguiente: *En 1954, una visita a la Smithsonian Institution de Washington, me permitió establecer mi primer contacto con las civilizaciones de América del Norte a través de las cerámicas de los indios Mimbres, las pinturas de arena de los Navajo y las máscaras y muñecas Kachina de los indios Hopi y Zuñi. La contemplación de este mundo desconocido me conmovió profundamente, y fue un descubrimiento que con seguridad ha condicionado mi manera de ver la realidad.* De los pájaros a las Kachinas pasando por los chamanes, su sensibilidad fue observando las manifestaciones de lo que ya el surrealismo había calificado como lo maravilloso. En ese mismo catálogo añade Camacho: *Sólo el surrealismo, consciente de la precariedad creciente de nuestra condición en un mundo tan fragmentado, ha sido capaz de señalar la importancia de un desarrollo libre del espíritu creador... concluyendo: y reconquistar por esta vía los poderes perdidos del hombre.* Los poderes perdidos... ¡Quién mejor que él para recuperarlos mediante una obra pictórica y escrita, que nos ha legado deslumbrantes imágenes y penetrantes estudios sobre la Ciencia de Hermes!

Cuando en el coto de Doñana percibió un fenómeno que sólo la imaginación de la naturaleza puede crear: los árboles petrificados dejados como dólmenes por el paso de las dunas, llamados “Cruces de Doñana”, este pintor reafirmó lo que el filósofo George Berkeley dijera con más de dos siglos de antelación: *ser es ser percibido*. El resultado fue un magnífico libro de fotos tomadas por él de ese fenómeno que la naturaleza fue trabajando, como una alquimista, durante años. Juan Carlos González Faraco que escribió el hermoso texto de introducción dijo: *Pocos han reparado ante la belleza de estas esculturas creadas por el viento, la arena y el agua que fluye escondida*

y empapa la duna. Por estos valles desolados, nadie se para, nadie quiere ser presa de la desolación. Hizo falta entonces, que Jorge Camacho las percibiera para darle un ser percibido a través de la poesía que contiene. Pero es que este pintor ha sido, para decirlo con sus propias palabras citadas en el mismo libro, *los que habremos de encontrar nuestro camino en la densa jungla de una aventura imaginaria.* En ese sentido el pintor ha sido un fiel explorador del horizonte surrealista. Pájaros y Kachinas pues, se encuentran presentes en una extensa obra pictórica conjurados por su actividad chamánica.

Jorge Camacho siempre prefirió habitar en lugares apartados: Santa María del Rosario en Cuba, Guanajuato en México o El Rocío, en Andalucía. También gustaba de andar por espesuras y desiertos (El Orinoco o el Sahara), conjurando en esos sitios, la presencia de seres alados o míticos que iban enriqueciendo su pintura. El extraño y remoto pájaro, de canto que parece compuesto por fantasmas selváticos, llamado Ibijau (*Nyctibius griseus*), fue capturado en una de sus fotos, tras paciente espera en los bordes del Orinoco o en las sabanas del estado de Apure en la Venezuela occidental. Ese pájaro ensimismado y que no se deja ver, tuvo que haberle tocado al pintor una cuerda interior, porque quizás se sintió identificado con su carácter. Pues este pintor de apariencia gregaria, tenía una zona donde como decían algunos alquimistas, el silencio se imponía después de los clamores.

La alquimia le sirvió no solamente como una operación directa en la materia, sino como una ascesis para ver mejor. Tanto los pájaros como las Kachinas, fueron contemplados a través de una mirada acostumbrada a adentrarse en los arcanos de una ciencia, que felizmente continua, custodiando sus secretos. Sus maestros y amigos Eugene Canseliet, René Alleau, Alain Gruger y Bernard Roger, todos estudiosos de esa ciencia, intercambiaron un lenguaje de miradas entre sí. Como ciertos pueblos primitivos, sólo hacía falta eso: un gesto y una mirada para descubrir y convertir lo descubierto en mito y poesía. En mi opinión, y eso se lo comuniqué hace ya tiempo, sus pájaros son el producto de una mirada que surge de un “ars combinatoria” que, en definitiva, como ya había expresado

antes, se transmitía por el lenguaje de esas creaturas aladas. Ahí de nuevo, el encuentro de Jorge Camacho con el surrealismo, y con André Breton especialmente, resultó ser vital para su profesión. El surrealismo le entregó las llaves de las puertas donde se entra al palacio de las “Bodas Alquímicas” de Christian Rosencreutz. Los surrealistas participaron de esas bodas, trayendo consigo los tesoros de la imaginación que nuestra era aún no ha destruido. Jorge Camacho es uno de los guardianes de los mismos: mientras sus pájaros vuelen y sus kachinas dancen, el futuro de la poesía se encuentra asegurado.

LUDWIG ZELLER



La invención del collage por Max Ernst, le abrió un camino a la poesía, que se encuentra aún muy lejos de cerrarse. El surrealismo que estaba a punto de ser formulado en sus lineamientos principales por André Breton, ya había hecho su aparición en la escritura automática, antes de la publicación del *Primer Manifiesto del Surrealismo* en 1924. En 1919 André Breton y Philippe Soupault comenzaron a experimentar con ese método, cuyo resultado fue la recopilación de textos automáticos “Los Campos Magnéticos”. En ese mismo año, Max Ernst comenzó a realizar sus primeras ilustraciones con collages en colaboración con Hans Arp, titulados *Fatagaga*. El nacimiento del surrealismo se encuentra pues en esa fecha, gracias a obras realizadas en colaboración por cuatro grandes figuras poéticas del siglo XX.

El collage surrealista es, fundamentalmente, un escenario donde las imágenes son subvertidas en un espectáculo imaginario. Si de

acuerdo con la fe cristiana *el verbo se hizo carne*, prosiguiendo con la surrealista, el ¡Hágase! del *Génesis* se liberó del logos divino, para realizar una función humana: la poesía visual del collage. Como un acontecimiento de lo maravilloso, el collage nos monta un espectáculo seductivo. ¿Cómo evitar la tentación de penetrar en su espacio para continuar habitando dentro de él? Ese fue el gran reto de Max Ernst: obligarnos a saltar hacia ese otro lado, donde infinitas sorpresas poéticas nos aguardan.

Los surrealistas se nutrieron por tanto de esas posibilidades, porque intuyeron no sin razón, que por la vía de lo maravilloso podían continuar soñando con la vieja utopía de realizar un espacio habitable. Espacio donde la imagen poética recuperara los poderes perdidos, que siempre han sido su punto de mira. Lautréamont acercó objetos disímiles sobre una mesa de disección, declarando que esa unión tan inesperada como insólita, creaba un vínculo con la belleza. Antes que el autor de *Maldoror*, los hermetistas habían afirmado que todo se encuentra en todo, creencia cuyo magnetismo no se le escapó a Breton o a Max Ernst. Muchos emblemas alquímicos muestran ese principio. Lautréamont y los alquimistas confluyendo por los caminos que iba trazando la imaginación, cultivaron el terreno donde el collage vio la luz.

No fue por mera coincidencia entonces, que M. E. Warlick escribiera un libro titulado *Max Ernst and Alchemy: a magician in search of a myth* (1). En el laboratorio mental de este pintor, se inició una obra que combinaba toda suerte de elementos entresacados de diversos libros de ilustraciones, para que aparecieran las proyecciones visuales de los nuevos mitos (o “paramitos” como Max Ernst los llamara), que desde temprana fecha los surrealistas comenzaron a elaborar. En otro hermoso libro (2), Victoria Cirlot interpreta bajo una perspectiva atrayente, los misterios que se esconden tras los procedimientos de Max Ernst, al acercarlos a las visiones de la monja del siglo XII, Hildegard de Bingen. En ese libro queda trazada entonces una línea ininterrumpida de comunicación que une diversas creencias y tradiciones, algunas aparentemente opuestas entre sí. ¿Pero acaso no es esa unión o mestizaje, lo que hace posible la existencia del collage?

El collage pues se sitúa en una zona subversiva y a la vez reveladora, como las obras pictóricas de los dementes o los objetos rituales de los primitivos, ofreciendo una suerte de atemporalidad protectora contra los desgastes de las modas, y de los dogmas de los críticos académicos. En esa zona marginal los collages de Ludwig Zeller conviven con lo mejor de la producción poética del surrealismo. ¿Cómo funciona entonces su propuesta dentro del contexto surrealista? Las imágenes de sus collages, ¿qué le aportan a la temática de un movimiento, cuyo contenido visionario gravita aún sobre la expresión de un siglo recién comenzado?

En primer lugar, detrás de lo real siempre se encuentra el atractivo de lo posible, como fuente de una polisemia que cuestiona el conocimiento absoluto. Werner Heisenberg abrió la caja de Pandora de la *indeterminación* como principio que pone en tela de juicio la lógica tradicional. Alfred Jarry por su parte, hizo que el Doctor Faustroll inventara la Patafísica para explicar la ciencia de las soluciones posibles. La miríada de personajes, objetos y animales con los cuales Ludwig Zeller compone sus collages, nos remiten a la Patafísica y al cuestionamiento de Heisenberg. Contradican la lógica, aunque están confeccionados con una precisión matemática. Los collages de Zeller le proporcionan al surrealismo la continuación de un proceso de investigación sobre la realidad, iniciado desde que el automatismo verbal y visual hiciera su aparición dentro del seno del movimiento surrealista.

El desmontaje del viejo inventario de la realidad y su reconstrucción en otro nuevo, uniendo los elementos más dispares entre sí, nos propone como consecuencia, una hermenéutica polisémica. Partiendo de sus juegos aleatorios (cuya raíz podemos descubrir en una tradición tan lejana como la que iniciara Raimundo Lulio), Ludwig Zeller nos brinda su conocimiento mágico, sometiéndolo a una estimulante experiencia visual. La participación de todos los reinos de la naturaleza en esas ambivalencias que nos transmiten sus composiciones, muchas de carácter erótico o anticlerical, nos hacen rastrear su origen en las analogías que Breton situara como savia del surrealismo. *El gesto surrealista* –podemos decirlo con palabras de Victoria Cirlot aplicándoselas a Zeller– es

apocalíptico (porque) *socava lo que existe para crear lo nuevo* (3). Lo nuevo habría que añadir, partiendo de las analogías, le restaura a la realidad su dimensión mágica. Cuando penetramos en el mundo de Zeller, nos damos cuenta que pisamos un terreno donde los pueblos primitivos y los hermetistas han dejado sus huellas.

Un aire de frescura se desprende de esas constantes modificaciones de los elementos que Zeller utiliza para realizar sus collages, inducido por la aparición de seres híbridos o de armazones fabulosas. Si nos remontamos a siglos anteriores, veremos cómo en plena Edad Media, la imaginación de los iluministas de Libros de Horas o de tratados apocalípticos, elaboraron todo un bestiario fantástico llamados *droleries*, en los márgenes de sus incunables. Esos seres que aparecen haciendo toda suerte de acrobacias grotescas y eróticas, pudieran ser los antepasados que pueblan ahora los collages de Zeller. Su alfabeto imaginario también nos remonta a las iniciales con las cuales los iluministas ornaban sus libros. En los *Ars Memorandi* que se popularizaron durante el siglo XVI, descubrimos unas composiciones mnemotécnicas que se encuentran cercanas a los montajes de Zeller.

Por otra parte, sus referencias verbales nos vienen de lo mejor de la poesía surrealista, donde las metáforas revelan los encuentros más insólitos y lo inesperado se manifiesta, porque todo convive en estrecha correspondencia, al igual que pensaban los hermetistas. En los collages de Zeller presenciamos esa convivencia. Zeller nació en una zona “cargada” del norte de Chile, experimentando de cerca los secretos que esconde esa región desértica. Más tarde se dedicó a escuchar en un asilo de locos, un lenguaje donde radica la esencia de muchas de sus imágenes. ¿Cómo no pensar entonces que sus collages nos hablan con un antiguo lenguaje: *el lenguaje de los pájaros*, tan buscado por los alquimistas y escuchado por los dementes y los primitivos? Para él, el camino hacia el surrealismo pasaba por esos lugares. Pero ningún poeta transita impunemente por los mismos. La huella que ese paso ha dejado en su memoria se encuentra visible en sus composiciones y poemas, también cargados de “lugares” mágicos.

El silencio acorrala a quien vea demasiado. Es el llamado *silentium post clamores* que místicos y algunos alquimistas

cultivaron, después de haber sido cegados por la luz de sus visiones. Como ejemplo de ello se encuentra la negativa de Santo Tomás de Aquino de continuar su “Suma Teológica”, porque según le dijera a su amanuense, todo lo que había escrito le parecía como un montón de paja después de lo que había visto. Esas experiencias nos enseñan también, que lo que aparece como lo posible en el horizonte, merece ser vivido y expresado. Artistas como Max Ernst o Ludwig Zeller, escogieron la vía de una creación donde un elemento esencial los ayudaba a realizar sus exploraciones: el juego. Nada más asociado a la naturaleza del surrealismo que la actividad lúdica. Entre éstos se encuentra uno que me parece que define los collages de Ludwig Zeller: Los “cadáveres exquisitos”. Si observamos su estructura, veremos las afinidades que guardan con el mundo del poeta. En términos generales, los collages de Max Ernst están concebidos como un “campo magnético” donde se funden en un solo espectáculo, los diferentes componentes de los mismos. De ahí que el pintor prefiriera que fueran reproducidos, evitando de esa manera que los contornos de sus recortes quedasen al descubierto. Los de Ludwig Zeller en cambio, están diseñados en su mayoría verticalmente, sugiriendo el procedimiento preferido en los “cadáveres exquisitos” de ir yuxtaponiendo, como unos tótems, imagen sobre imagen. Sabemos que la sorpresa que despiertan estos “cadáveres”, consiste en que están realizados sin que el que los comienza y después quienes lo prosiguen, conozcan de antemano su resultado. Ludwig Zeller por su parte, recurre a la espontaneidad del encuentro fortuito, es decir, que su versión de los “cadáveres” constituye para él, un juego solitario que tiene lugar en un espacio poblado de imágenes, prestas a ser reinterpretadas por el poeta. Breton se refirió en alguna ocasión, a la soledad del creador que debe buscar su propio “vellocino de oro”. Esa es también la soledad del que “ve”, que como pensó Paul Eluard, hace posible que otros vean. Ludwig Zeller pertenece a la rara estirpe de poetas que injerta su mirada en la nuestra para permitirnos “ver”.

NOTAS

- 1.- M. E. Warlick: "Max Ernst and Alchemy, a magician in search of a myth". University of Texas, Austin, 2001. Foreword by Franklin Rosemont.
- 2.- Victoria Cirlot: "Hildegard Von Bingen y la Tradición Visionaria del Occidente", Herder, Barcelona, 2005.
- 3.- Ibid.

MATTA EN LOS ESTADOS UNIDOS



Luego vi un cielo nuevo/ Y una tierra desconocida.

Apocalipsis 21.1

Cuando Matta se estableció en New York en octubre de 1939, ya su encuentro con los surrealistas se había producido. A partir de entonces su obra comenzó a mostrar señales de una vitalidad que fecundó no solamente a ese movimiento, sino que además influyó en la incipiente escuela de New York. Pasemos pues, de entrada, a situar cronológicamente el proceso creativo de este pintor entre 1937 año en que comienza su relación con Breton, Tanguy, Onslow Ford y otros, y 1949 fecha que marca el fin de su estancia definitiva en los Estados Unidos (1).

1937.- Provisto de una carta de recomendación que García Lorca le había dado para Dalí, éste le aconseja que se ponga en contacto con André Breton, quien a la sazón dirigía la galería "Gradiva". Tanguy pinta "Jour de lenteur" y "Le questionnant".

1938.- Invitado por sus organizadores, Breton, Duchamp y Eluard, Matta participa con cuatro dibujos en la Exposición Internacional del Surrealismo, que tuvo lugar en la galería Beaux Arts de Paris. Pinta "La Veille de la Mort". Aparece en la revista de tendencia surrealista "Minotaure", un ensayo suyo: "Arquitectura Sensible y Arquitectura sin Tiempo" que marca su ruptura con las teorías de Le Corbusier, con quien había trabajado. Ilustra junto con otros pintores del grupo surrealista "Los Cantos de Maldoror". En compañía de Ives Tanguy y Gordon Onslow Ford se instala en Trevignan, La Bretaña, donde se dedica a la lectura del "Tertium Organum" de Ouspensky. Inicio de sus "Morfologías Psicológicas".

1939.- En su ensayo "Tendencias más recientes en el Surrealismo", André Breton hace notar la irrupción "fulgurante" de Matta en la pintura de ese movimiento. Pasa en "Le Chateau de Chemillieu" unas vacaciones con André Breton, Gordon Onslow Ford, Esteban Francés, Ives Tanguy y Kay Sage, dedicándose a la confección de "Cadáveres Exquisitos". Pinta su primer "Inscap". En el mes de octubre se embarca con Ives Tanguy rumbo a New York, ciudad donde ya se encontraban Esteban Francés, Kurt Seligmann y Kay Sage. Primera exposición de Ives Tanguy en la Pierre Matisse Gallery de New York.

1940.- Matta entra en contacto con los círculos artísticos e intelectuales neoyorquinos, haciendo fuerte impresión en los mismos, dada la exuberancia de su imaginación y las nuevas técnicas automáticas que aplicaba a su pintura. Tiene su primera muestra en la galería de Julien Levy. Las palabras del catálogo estuvieron a cargo de Nicolás Calas quien junto a Enrico Donati recién había llegado a esa ciudad. Wolfgang Paalen que se había establecido en México, viaja a New York para la muestra, comenzando una estrecha relación entre él y Matta. Pinta "Rocks", "Endless Muse" y "Dark Light". Participa en la "Exposición Internacional del Surrealismo" en México, organizada por Paalen y César Moro. Exhibe en Julien Levy Gallery

de New York. El poeta Charles Henri-Ford funda la revista "View". Exhibe Joan Miró en Pierre Matisse Gallery, Wolfgang Paalen en Julien Levy y Kurt Seligman en New School for Social Research. Gorky comienza su serie (1940-1943), "Garden of Sochi".

1941.- Gordon Onslow Ford ofrece en el "New School for Social Research" un cursillo sobre "Surrealist Painting, Adventure into Human Consciousness", donde destaca la importancia de las "Morfologías Psicológicas" de Matta. Entre los asistentes se encontraban William Baziotas, David Hare, Archille Gorky y Robert Motherwell. Viaja con Motherwell a México, donde queda deslumbrado por el paisaje (sobre todo sus volcanes), y el arte autóctono del país. Exhibe junto a Wifredo Lam en el "Art Institute de Chicago". Llegan a New York, Max Ernst, Peggy Guggenheim, André Masson (quien eventualmente se traslada a Connecticut), André Breton y su mujer Jacqueline. Se reanudan las actividades surrealistas en torno a él. Matta pinta "Ecoutez Vivre", "Invasion of the Night" y "Lluvia", México, 1941. Retrospectivas de Miró y Dalí en el "Museum of Modern Art". Número surrealista de "View", coordinado por Nicolás Calas.

1942.- Exposición en Pierre Matisse donde exhibe entre otras telas: "The Earth is a Man", "Years of Fear", "Here Sir Fire, Eat!", "Locus Solus", "Edulis", "On m'ecoute" y "The Disasters of Mysticism". Las palabras del catálogo fueron tomadas del libro de Alfred Jarry: "Docteur Faustroll, Pataphysicien", donde el autor describe los principios de su "ciencia patafísica". Ilustra los "Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o No" de André Breton, publicados en VVV revista recién fundada por éste y Max Ernst bajo la dirección de David Hare. En ese escrito Breton hace mención del mito de "Los Grandes Transparentes" y Matta realiza un dibujo inspirado en el mismo. El 14 de octubre se abre la exposición organizada por Breton y Duchamp "First Papers of Surrealism" que trata sobre la "sobrevivencia de ciertos mitos y de algunos otros mitos en crecimiento o en formación". A Matta le tocó "La Piedra Filosofal", ejecutando un dibujo con creyones de colores y cera sobre ese tema. Matta reúne todos los sábados en su apartamento de New York, a varios pintores que habrían de formar parte de la Escuela de New

York. Entre éstos se encontraban, Baziotés, Busa, Kamrowski, Pollock y Gorky, los cuales se dedicaron a la práctica del automatismo. Masson realiza su "Mythology of Being". Max Ernst pinta "La Planete Affolée". Exponen en New York, Donati, Lam, Matta, Max Ernst y Tanguy. Wolfgang Paalen funda en México la Revista "Dyn". Tanguy pinta: "Le Palais aux rochers de fenestres" y "Divisibilité indéfinie".

1943.- Matta exhibe una colección de dibujos en "Julien Levy". Inicio de su amistad con Gorky. Ilustra "La Parole est à Péret" donde el poeta expone sus ideas acerca de los mitos y la poesía. Pinta "La Lumière Noire", "The Prisoner of Light", los trípticos "Prince of Blood", y "La Vertu Noire", "Eronisme", "Ellminonde", "The Apples we know" y una gran tela en homenaje a Marcel Duchamp: "The Bachelors Twenty Years After". Primera exposición de Pollock en "Art of this Century" bajo los auspicios de Peggy Guggenheim. Lam ejecuta "La Jungla". Lydia Cabrera traduce en La Habana "Cuaderno de un Retorno al País Natal" de Aimée Césaire con ilustraciones de Lam y prólogo de Benjamín Péret. Gorky pinta "Waterfall". Exponen Enrico Donati, Boris Margo y Kurt Seligmann en New York.

1944.- Matta expone en "The Arts Club of Chicago" y en "Pierre Matisse". André Breton redacta su primer texto sobre él que aparecerá el año siguiente (2). Brentanos publica "Arcane 17" del poeta, acompañado por cuatro cartas del Tarot interpretadas por Matta: "Los Amantes", "El Carruaje", "La Luna" y "Las Estrellas". Pinta "Le Vertige d'Eros", "The Onyx of Electra", "Science, Conscience y Patience du Vitreur". Ilustra la portada del último número de VVV, y escribe "La mariée mise à nu par ces célibataires, meme: An analytical reflection". Masson realiza su "Nocturnal Notebook". Exposición itinerante "Abstract and Surrealist Art in America" organizada por Sidney Janis, donde Matta participa. Breton redacta el prólogo de la exposición de Enrico Donati privilegiando en el mismo ciertos aspectos del abstraccionismo. Matta comienza su colección de arte primitivo de las Américas, Oceanía y África. Gorky pinta "The Liver is the Cock's Comb". Exponen Esteban Francés y Wifredo Lam en New York.

1945.- Fin de la Segunda Guerra Mundial, y comienzo del retorno de algunos surrealistas a Francia. Matta exhibe en “Pierre Matisse”, pinta “Le Poete” (retrato de André Breton). Miró muestra allí su serie: “Constelaciones”. Otras exhibiciones en esa galería: Pollock, Tanguy, Paalen, Alice Rahon, Lam. Max Ernst exhibe en “Julien Levy”. Comienza Pollock a ejecutar sus “all over paintings”. Brentanos publica la segunda edición del “Surrealisme et la Peinture” donde aparece el texto de Breton sobre Matta. El poeta escribe su “Ode a Charles Fourier”. El crítico Howard Putzel concibe una exposición dedicada al “nuevo metamorfismo” que venía apareciendo en la pintura de la llamada “Escuela de New York”, en parte bajo la influencia de Matta. Tanguy pinta “La Rapidité des sommeils” y Gorky “Diary of a Seducer”

1946.- Expone en Pierre Matisse algunas telas de gran formato: “Etre Avec”, “Le Pelerin du Doute”. Duchamp escribe un texto sobre él. (3) Breton regresa a Paris, después de un viaje a Haití y Santo Domingo. Pollock realiza sus primeros “drippings”. Max Ernst se instala en Arizona junto con Dorothea Tanning. Brentanos publica (traducida por Ivan Goll y Lionel Abel), una edición bilingüe del “Cahier d’un retour au pays natal” de Aimée Cesaire, con prólogo de André Breton. Numerosos pintores de la tendencia abstracta llamada “Action Painters”, exhiben en New York. Masson publica su “Bestiare” con prólogo de Charles Duits.

1947.- Se abre en Paris en la galería “Maeght” la importante exposición dedicada al tema del ocultismo, organizada por Breton y Duchamp, donde Matta participa activamente. Nicolás Calas organiza en la galería “Hugo” de New York una exposición: “Blood Flames” con la participación de David Hare, Gorky, Lam, Noguchi, Kiesler y Matta. Breton escribe su segundo texto sobre Matta. Kurt Seligmann publica su “History of Magic”. James Thrall Soby redacta para el número de Marzo de “Magazine of Art” un extenso estudio sobre Matta. Gorky pinta “The Betrothal”, “Agony”, “The Limit” y “The Plow and the Song”

1948.- Lionel Abel inicia en New York la publicación de la revista “Instead” (seis números), donde Matta colabora. Ese año abandona New York vía Europa, pero antes regresa a Chile (que no había

visitado desde hacía veinte años). Para ‘Pro Arte’ escribe un texto titulado “Reorganización de la Afectividad”. Gorky se suicida. Matta es expulsado del grupo surrealista, para ser readmitido en 1959 a raíz de su actuación en la exposición surrealista dedicada al erotismo.

La lectura de esta breve cronología nos brindará de entrada, varias claves para situar la obra de Matta dentro de un contexto histórico, trágico, por una parte, y lleno de hallazgos artísticos por el otro. Los primeros contactos del pintor chileno con los surrealistas anunciaron un cambio de dirección en sus ideas, que la irrupción de la Segunda Guerra Mundial y el exilio de muchos de éstos, ayudó a madurar. El encuentro con la América fue sin duda, el elemento catalizador de una nueva vertiente del surrealismo, el cual parecía haber agotado sus energías, después de su época experimental y más agresiva entre las décadas de los veinte a los treinta. La presencia de Matta contribuyó a inocularle una nueva sangre, dada su interpretación de la realidad que hacía abstracción de sus formas reconocibles, para crear un paisaje “interior”. Eso fue lo que algunos años más tarde, Wolfgang Paalen en su revista “Dyn” llamó el paso de “las imágenes representativas a las imágenes (pre)figurativas” (4). Otro componente, y no el menor, fue la coincidencia entre el creciente interés de Matta por las corrientes herméticas con las ideas que Breton iba formándose en torno a las mismas. Para esa fecha (1941), Matta se había establecido en New York tomando contacto con sus medios intelectuales, medios que montaron un escenario propicio para nuevas ideas y técnicas en el plano de la pintura y de la poesía. La necesidad de un cambio radical en la sensibilidad artística del país flotaba en el ambiente. La efusividad de Matta y su facilidad de comunicarse en inglés, fue también decisiva para la formación de muchos de los pintores y escultores que habrían de formar parte de la legendaria “Escuela de New York”. Veamos pues algunos aspectos de su estancia en la llamada “Babel de Hierro”, y la huella que su paso dejó.

En primer lugar, Matta se inició en la práctica de la técnica automática, cuya aplicación a la pintura André Masson e Ives Tanguy habían logrado realizar, como también y en cierta medida, lo hiciera Wolfgang Paalen a mediados de los cuarenta. Max Ernst por

su parte, realizó mediante sus “frottages”, una interrogación de carácter automático de las formas secretas que se esconden en la superficie de la madera, de las paredes o en las hojas de los árboles. El descubrimiento de la decalcomanía por Oscar Domínguez, le añadió al surrealismo otra posibilidad de expresarse en esa dirección, que Max Ernst supo aprovechar en muchas de sus telas. Pero si el automatismo le sirvió a Matta como “puente”, fue porque en tanto que técnica, le facilitó la creación de un espacio imaginario, que a la larga lo alejó de los pintores abstractos/expresionistas, como veremos. Actualmente físicos como M. R. Franks o Fred Alan Wolf en sus estudios sobre la existencia de mundos paralelos (que ya Ouspensky había previsto), han podido aseverar que si un universo puede ser imaginado, es porque existe. La materia prima del automatismo, le ofreció a Matta el descubrimiento de una dimensión posible que no estaba del todo divorciada de las teorías que Ouspensky había anunciado en su libro “Tertium Organum”. El estudio que hiciera Matta de esta obra en 1937, ejerció sobre él una impresión definitiva, como podemos comprobar con la lectura del siguiente fragmento:

Los ejercicios de la mente... deben, en primer lugar, conducir al desarrollo de la habilidad de imaginar objetos no como el ojo los ve, es decir, en perspectiva, sino como ellos son geoméricamente – aprender a imaginar el cubo, por ejemplo, simultáneamente por todos sus lados. Más aún, este desarrollo de la imaginación, a medida que supera las ilusiones de la perspectiva, produce la ampliación de los límites de la conciencia, creando así nuevas concepciones y aumentando la facultad de percibir analogías (5).

La vía que Ouspensky abrió condujo a Matta a la exploración – mediante el uso del automatismo– de un nuevo continente que él llamó “Morfologías Psicológicas” y en algunos casos “Inscapes”. Las calidades pictóricas que surgieron de ese procedimiento, despertaron el interés inmediato de los artistas neoyorquinos, imbuidos a su vez por las teorías de Jung (y no tanto por las de Freud), sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo, lo cual los ayudó a la

elaboración pictórica de mitos autóctonos del continente americano. A ese respecto Dore Ashton pudo decir en su libro “New School: A cultural reckoning” (6):

Las ideas de Jung encontraron una acogida más favorable que las de Freud... mientras que aceptaron el origen freudiano del automatismo, los artistas que comenzaron a experimentar con Matta estaban instintivamente orientados hacia otros horizontes, horizontes que existían en el cosmos amorfo de Jung más que en la patología causal de Freud...

Jung canalizó las enseñanzas de los filósofos herméticos dentro de una gnosis cuya energía creativa abría espacios de iluminación interior. A ese esfuerzo de carácter gnóstico, Matta pudo haber respondido con sus primeros ejercicios pictóricos o *inscapes*.

Las reuniones que Matta sostuvo en su apartamento donde asistieron Gorky, Pollock, Busa, Baziotés y Kamrowski entre otros, si bien los estimuló a la práctica del automatismo, terminó alejándolos del pintor chileno, porque sospecharon que detrás de su figura se cernía la sombra de Breton, o sea, la de un surrealismo ortodoxo que ellos identificaron con la imaginería de un Magritte o Dalí, desprovista de interés para ellos. Por otra parte, el espacio de Matta y los elementos que lo poblaban, aludían a unos conjuros esotéricos gratos a Breton, pero alejados de la mentalidad de los pintores estadounidenses. Matta de acuerdo con William Rubin:

Inventó nuevas formas simbólicas que iban por un rumbo distinto a las imágenes más convencionales de Magritte o Dalí. Esos símbolos poéticos formaban parte de un sistema de formas nuevo, que parecían penetrar profundamente... en los trasfondos del inconsciente para resurgir más lejos en las fuentes ocultas de la vida psíquica... (7)

Es decir que Matta tenía en mente otras perspectivas, que a Breton no se le escaparon. A la larga algunos como Baziotés, Gorky o Kamrowski (sobre estos dos últimos Breton escribió sendos textos),

habrían de incorporarse al surrealismo, cuyas variantes abstractas iban ocupando un sitio preponderante en el mismo. Pero otros pintores como Robert Motherwell que había estado cerca del chileno, prefirieron cambiar el término de corte surrealista “automatismo psíquico”, por el de “automatismo plástico”, que marcaba una indiscutible separación de los propósitos que Matta perseguía con su pintura. De ahí que como señalara William Rubin, Motherwell prefiriera sus dibujos “donde percibía una soltura cercana a sus ideas” (8). En cambio, otros pintores que cayeron bajo el influjo de Matta, como Esteban Francés, Boris Margo, Gordon Onslow Ford, Jimmy Ernst o Enrico Donati, continuaron creyendo en los valores picto/poéticos que el automatismo a la manera surrealista, aún conservaba. Como telón de fondo se encontraba la relación con un lenguaje grávido de alusiones herméticas, como lo demuestra Breton en sus ensayos sobre Matta, Gorky, Tanguy o Donati. El deslinde que se produjo abrió pues dos vías. Si los futuros abstracto-expresionistas comenzaron con la elaboración de una pintura que los llevó a liberarse de la escuela regionalista imperante, fue para penetrar en un ámbito donde los europeos pudieron enseñarle formas y técnicas aplicables a sus fines puramente plásticos. Ya habíamos mencionado el automatismo que tanto Masson como Matta trajeran consigo. El aporte de ambos fue decisivo para la formación de esa tendencia. Pero lo fue también el biomorfismo que un Miró muy admirado en los medios artísticos neoyorquinos, y en menor grado un Arp o Kandinsky, mostraran en sus obras. Provistos pues de una morfología proveniente en gran medida del inventario surrealista, pintores como Pollock, Gottlieb, Rothko etc. se lanzaron a la confección de una mito-pintura, que aunque no alejada de las aspiraciones surrealistas, sí poseían características propias. A esas características especiales Matta poco pudo aportar.

El vocabulario totémico de las civilizaciones americanas, poseyó para esos pintores un atractivo mirado siempre bajo una óptica plástica, mientras que para los surrealistas poseían ante todo un valor poético. Es por eso que a la larga el caudal de imaginación que la obra de Matta poseía, se volcó hacia los pintores orientados hacia el surrealismo, tal y como Breton lo concebía en aquellos momentos.

Ese surrealismo se encontraba grávido de lo maravilloso en todas sus acepciones. Y fue lo maravilloso lo que primó en Matta, Gorky, Margo, Donati, Ernst, Seligmann, Tanguy, Masson, Paalen, Francés, Onslow Ford, Carrington, o Varo. Tanto en los Estados Unidos como en México y a pesar de las distancias que en un momento dado Paalen tomara con respecto a Breton, esos pintores continuaron reproduciendo sus respectivas visiones de lo maravilloso, inventando nuevos mundos donde se mezclaban tradiciones herméticas traídas de Europa, con mitos nacidos en la América.

¿En qué consistió lo maravilloso para Matta? El ilusionismo que aparecía en las telas de este pintor reflejaba de entrada una vieja concepción hermética: lo visible se corresponde con lo invisible. Si examinamos fotos de galaxias y después las comparamos con otras tomadas a granos de arena, células, cristales, alas de mariposas, etc. veremos que ambas poseen una estructura cósmica análoga. El mundo del macrocosmos se corresponde, por tanto, con el microcosmos. El mismo Matta ya había señalado el atractivo que los colores de las alas de las mariposas poseían para él. La idea de las correspondencias que la Tabla de Esmeralda había proclamado y que continuó actuando en la imaginación occidental como puede apreciarse en un Swedenborg, Baudelaire o Fourier, abre un espacio imaginario ante el cual sólo nos cabe maravillarnos. Matta no se sintió ajeno a esa atracción como tampoco Tanguy, u Onslow Ford. Pero ahí no se detuvo su maravillarse. El espacio picto-poético-hermético que se abrió ante su mirada penetró en su conciencia, como lo había predicho Ouspensky y como lo corrobora el físico Fred Alan Wolfe en una entrevista que le otorgara a Jeffrey Mishlove que puede leerse en el internet:

La conciencia es una inmensa ola oceánica que penetra a través de todo, con sus ondulaciones y vibraciones.

¿No lo había ya dicho anteriormente Goethe en su Fausto: *En las mareas de la vida, en la tempestad de la acción/ subo y bajo en oleadas/me agito de un lado para el otro?*

Estas declaraciones pudieron haber estado inspiradas en los cuadros que Matta ejecutara a finales de los treinta y durante la década de los cuarenta. De hecho, Matta confesó que “*había tentado crear una nueva morfología a través de mi propio campo de conciencia* (9). Gordon Onslow Ford en las notas que escribiera sobre Matta anotó lo siguiente:

Matta y yo buscábamos extender el campo de la conciencia más allá de las percepciones sensoriales... (con la intención) de descubrir las relaciones invisibles entre una cosa y la otra... recuerdo que durante esa época Matta me decía que una pintura debería contener cuatro elementos: una piedra, vegetación, un hombre y un objeto fabricado por el hombre (10)

Todo esto se traduce en varios aspectos esenciales: 1.- En una energía o un dinamismo que esa búsqueda le imprime al cuadro una vez que el descubrimiento de *las relaciones de las cosas invisibles con las visibles* se plasma en el mismo. 2.- En el mecanismo de una metamorfosis que opera a nivel del inconsciente para manifestarse morfológicamente. 3.- La adopción de una luz unitiva o “luz astral” que Breton atisbara en su pintura, cuando tomó ese término del libro de Eliphas Levi “Dogma y Ritual de la Alta Magia”. 4.- La introducción eventual de la figura humana interpretada con formas cercanas a los primitivos, pues fueron éstos los que aún poseían una capacidad de “ver”.

El constante fluir de los colores en la pintura de Matta, que él durante mucho tiempo aplicó con las manos, le imprimió una transparencia a sus cuadros, que iba a su vez acompañada con grafismos que sugieren un dinamismo espacial. Me pregunto si en ese sentido, Matta pudo ver en cuadros como “El Martirio de Santa Catalina” que Lucas Cranach pintara en 1508, o “Las Hijas de Lot” de Lucas van Leyden, el tratamiento de un espacio dinámico donde las explosiones de color parecen anunciar las que el pintor chileno reprodujera en sus pinturas. Cuando Breton lo cuestionara acerca del sentido de sus “Morfologías Psicológicas”, Matta le respondió con un largo escrito donde entre otras cosas expresó lo siguiente:

La realidad es la secuencia de unas explosiones convulsivas, que toman forma por sí mismas en un medio rítmicamente pulsado y rotativo... el objeto situado en un momento dado en este medio, intercepta esas pulsaciones las cuales sugieren un número infinito de direcciones. (11)

El tránsito de lo uno a lo otro, inspirado en gran medida en el “Gran Vidrio” de Duchamp, mantiene su pintura siempre en suspenso, como pulsando una energía interna que puja por manifestarse. El volcán como metáfora de una sexualidad que inspirara a Sade, aparece en muchos de sus cuadros como “On m’écoute” o “Ecoutez Vivre”. La potencia expansiva de sus erupciones (o de eyaculaciones ígneas), obedece a la idea de la belleza explosiva-fija que Breton había preconizado. Como telón de fondo se encontraba la inmensa variedad de la naturaleza americana, especialmente la de su país natal Chile, y la de México cuyo volcán “El Paracutín”, lo impresionara. Sus “inscapes” traducen esa inmensidad íntimamente como hubiese dicho Baudelaire, y que Gastón Bachelard utilizara en su “Poética del Espacio”. La tupida floración de animales y plantas que hacen irrupción en esa naturaleza, tan atractiva para otros pintores surrealistas como Max Ernst, Masson o Esteban Francés, no fue asimilada por los miembros de la incipiente escuela de New York, más atentos a la iconografía de los indios del noroeste cuyos íconos y ritos les sirvieron para la elaboración de sus pinturas míticas. Como parte de las concepciones que Matta se había formando durante esa época, fue su acto poético de comprender lo maravilloso. Lo maravilloso se le manifestó a través de unos lineamientos, cuya premonición laberíntica Duchamp había montado bajo el techo de la exposición “First Papers of Surrealism”. El “Hilo de Ariadna” de Matta lo condujo a percibir un mundo poblado por un sistema de formas en el centro de su laberinto. De acuerdo con Pierre Mabille:

Durante su primer período de búsquedas, Matta estaba fascinado por el caos cósmico, por la consideración de un espacio de múltiples

dimensiones, iluminado por explosiones y un rutilante colorido enojado... Todos nuestros amigos se preocupaban de la necesidad de superar las tres dimensiones tradicionales, pero se detuvieron ante la dificultad de integrar una cuarta dimensión... Matta ha descubierto una solución radical para rebasar esa dificultad: reduciendo el espacio a un momento particular del tiempo, el espacio no es sólo una extensión, sino que contiene una riqueza de energía potencial (12).

Matta no se contentó con reproducir espacialmente la trama del laberinto, que para él era imprescindible. Su concepción espacial se encontraba “cargada” de apariciones, cuya morfología pasaba de las abstracciones psicológicas, a la aparición de seres, formaciones rocosas, vegetales y objetos que irradian chorros de luz “astral”. En su primer ensayo sobre Matta, André Breton describió sus impresiones sobre el pintor subrayando la influencia del esoterismo que subyacía en su obra. El ágata que aparece en cuadros como “Rocks”, “Locus Solus”, “Here Sir Fire, Eat!” o “L’Vertige d’Eros”, le da pie a Breton para que, *se vea en el fondo, como siempre soñó el hombre*. Matta fue pues quien se lanzó al ágata para encontrar en su centro el “agua exaltada”, *esa alma del agua que disuelve los elementos y da “el verdadero azufre” o el verdadero fuego, según el testimonio de los ocultistas* (13). El ágata significa entonces según Philippe Audoin *el crisol donde se resuelven y trascienden los contrarios, un lugar donde copulan el agua y el fuego, un equivalente poético de la Piedra filosofal en curso de elaboración* (14). La “imaginación de la naturaleza” a la cual se refería Eliphas Levy, encuentra en Matta un vehículo de expresión idóneo, gracias a sus contactos con el pensamiento esotérico y con la poesía surrealista.

Por otra parte, la deslumbrante gama de colores con las cuales Matta impregnó sus cuadros de aquella época, creó la atmósfera necesaria para ver a través de sus transparencias, la aparición de lo maravilloso. Nicolás Calas en el prólogo que escribiera para la exhibición de Matta en ‘Julien Levy’ en 1940 pudo entonces preguntarse: *En las pinturas de Matta, ¿Qué viene primero, el espacio, el color o la forma?* (15). Los tres elementos se integran en un “ars

combinatoria”, sin el cual su pintura carecería de sustento. El resultado es una especie de palimpsesto imaginario. Esos tres elementos actúan como ventrílocuos que hacen hablar a Matta mediante su pintura. Un cuadro que tanto deslumbrara a James Johnson Sweeney (quien lo adquirió para “The Museum of Modern Art” de New York): “Le Vertige d’eros”, es una muestra de la síntesis poética/pictórica que Matta logró plasmar en sus pinturas durante su estancia en los Estados Unidos. En este cuadro Guy Girard vio una relación con la cosmogonía de Fourier:

Al rocío nuevo, que por analogía podría ser el fluido producido por el calentamiento de los planetas, del cual las auroras boreales nos dispensan abundantemente, según la cosmología fourierista, corresponde en Matta a la fluidez de su pintura que inunda sus telas con todas las tonalidades ideales para pintar “Le Vertige d’eros” (16).

Sus puntos focales me parecen ser *la piedra de luz* convertida en *una piedrecita inenarrable* que Lorenzo García Vega mencionara en uno de sus mini-cuentos (17). ¿Ágatas?, ¿Perlas? Ambas al absorber la luz se transforman en vehículos de sensaciones mágicas, que en la pintura de Matta vemos suspendidos en el espacio donde aparecen vestigios de formaciones submarinas o una pequeña figura dentro de una formación ameboide, que deja escapar rayos luminosos. La presencia que la luz adquiere en Matta refleja el aspecto sutil de sus colores, como si hubiese seguido las enseñanzas de los místicos árabes. La luz de acuerdo con éstos, no podría recibir la tintura del color en su sentido alquímico, –como lo expone Henri Corbin, (18)– si no contuviera un secreto escondido. Todas las obras de Matta de esa época poseen ese mismo atractivo magnético, cuya poesía fue la que estimuló a Breton o a Mabile a escribir sobre las mismas

A partir de los años 42-43 comenzó a verificarse en Matta un cambio de orientación: alejándose paulatinamente de sus composiciones meramente “abstractas”, aparecieron en sus cuadros unas extrañas figuras. La reacción –en su mayoría desfavorable, incluyendo la de Breton– de sus compañeros no se hizo esperar. ¿A

qué obedecían esos personajes que parecían haber aterrizado de otros planetas? Nadie pudo dar una respuesta adecuada a su presencia. Los pintores estadounidenses, y el crítico Clement Greenberg, los descartó como surgidos de tiras cómicas o en el mejor de los casos, de la ciencia ficción. Matta, sin embargo, ya le había confesado a Onslow Ford que uno de los elementos que deberían aparecer en su pintura era el hombre. Pero, ¿cómo reproducirlo sin caer en la figuración académica? Fue en ese momento en que, en mi opinión, convergieron en su pintura dos corrientes: la primera como consecuencia de sus especulaciones esotéricas, y la segunda la surgida por su interés creciente en el arte llamado “primitivo”. Del encuentro entre esas dos corrientes nacieron esos híbridos que comenzaron a poblar sus espacios adquiriendo con el paso del tiempo, una apariencia caricaturesca. Pero lo que nos interesa aquí son las grandes telas como “Science, conscience et patience du Vitreux” “X-Space and the Ego”, “Etre-avec”, “Le Pèlerin du doute”, “L’Octrui”, y otras tantas pintadas entre 1944 y 1947 que terminaron a la larga, seduciendo a Breton. ¿Qué vio el poeta en las mismas? Dejemos que sea él quien exponga sus ideas en el segundo ensayo que escribiera sobre Matta en 1947: (19)

Hace tres años, Matta rompía con la línea llamada sumariamente “no-figurativa”... inmovilizaba los astros en su carrera, cerraba las grandes geodos... los torbellinos, renunciaba a propagar visualmente –a prodigar como lo había hecho hasta entonces– la música de las esferas...

Tras esa introducción que denota una cierta nostalgia por el estilo anterior donde había descubierto un espacio de analogías poéticas, Breton continúa:

La exploración de Matta, en esta segunda parte de su obra, interesa en términos psicoanalíticos, a la región comprendida entre el “ego” y el “super ego”, que es, entre todas, aquella donde se elabora la angustia. Lo que “sitúa” esta exploración, lo que le confiere a este testimonio tal alcance y tal esplendor es que iluminan esa región

donde el hombre medio se ha movido durante estos últimos años y, una vez pasados los peores tormentos, sigue moviéndose...

Estos seres de gran estilo, a los que se dirige, como es justo, toda la complacencia de Matta, gravitan soberanamente a través de esta demonología, detentadores de todos los poderes de vida tan ricamente otorgados por su autor, portándose como “los que encuentran la salida” y comunicando, en última instancia, a toda la obra una virtud exaltante y contagiosa.

El texto de Breton fue escrito en 1947, año de la gran muestra surrealista basada en el esoterismo, donde Matta jugó un rol importante. Todo parece indicar pues que Breton prefirió –tras su desacuerdo inicial– elaborar en torno a esas figuras una serie de especulaciones, donde quedan reflejadas la angustia que se respiraba en el ambiente de la post-guerra.

Matta colabora en la revista “Instead” fundada en 1948 por Lionel Abel y en esa revista se reproducen textos de Kierkegaard y del existencialismo naciente. En 1946 Pierre Mabille publica en París “Le Merveilleux” y en 1948 Kurt Seligman su “History of Magic”. Es decir que durante esos años la confluencia entre las ideas que proseguían los surrealistas con respecto a la utopía y el esoterismo, y las teorías recién surgidas del existencialismo (que “Instead” promovía), la obra de Matta intentó ofrecer una respuesta. Sin renunciar a su pasado surrealista, Matta sitúa a esas figuras gesticulantes en medio de espacios que o bien las aprisionan: “However” o “Le Pélerin du doute” o bien parece hacerlos estallar con ademanes de desesperación: “X-Space and the Ego”.

Los pintores de la escuela de New York tuvieron necesariamente que alejarse de ese estilo, pues ya habían penetrado, para quedarse, en los espacios que Matta en parte, les había abierto. De esa manera se deslindan las tendencias: Matta de regreso a Europa, trabaja sus figuras dejando que en las mismas aparezcan los viejos tótems y máscaras primitivas que también ingresaron en su imaginación y que él coleccionaba ávidamente. Pintores como Pollock, Rothko, Gottlieb, Newman, De Kooning, Motherwell y otros, prosiguieron por su propia vía hasta crear una de las últimas grandes manifestaciones de

la pintura moderna. Matta a partir de su expulsión del grupo surrealista en 1948 (por razones que no tenían que ver con su nuevo estilo), prosiguió sus propios rumbos incorporando mensajes políticos en algunos casos, aunque alternando con grandes telas donde volvían a hacer aparición sus luminosos espacios de antaño. Su experiencia estadounidense, o más bien neoyorquina, concluyó aproximadamente en el mismo año de su separación del núcleo surrealista. Dos rupturas que dejaron una huella traumática en su persona. La primera porque lo alejó definitivamente de unos pintores con los cuales había mantenido una comunicación fecunda. La segunda porque lo alienó de amigos y maestros como Breton que compartieron con él la aventura poética mas definitiva del siglo XX. En el medio quedaron otros pintores que como Gorky, Margo o Baziotes, mostraron hasta el final el rastro permanente de su influencia durante su estancia en los Estados Unidos.

NOTAS

- 1.- Esta cronología está tomada principalmente de dos publicaciones: del catálogo de su exposición-retrospectiva en el "Centre George Pompidou" de 1985 y del catálogo "El Surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo" Fundación Cultural Mapre, 1990.
- 2.- André Breton: "Le Surrealisme et la Peinture", Gallimard, Paris, 1965.
- 3.- Ver Marcel Duchamp: "Marchand du Sel" "le Terrain Vague", Paris, 1958. Existe versión castellana: "Escritos", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Versión de Josep Elias y Carlota Hesse.
- 4.- Wolfgang Paalen: "The New Image" en "Dyn" No. 1 (Abril-Mayo, 1942).
- 5.- P. D. Ouspensky: "Tertium Organum", Berbera Editores, México, 2003.
- 6.- Penguin Books, New York, 1971.
- 7.-William Rubin: "Matta aux Etats Unis" en catálogo Matta, "Centre Pompidou", Paris.
- 8.- Ibid.
- 9.- Citado en Adam Biro y René Passeron: "Dictionnaire General Du Surrealisme et ses Environs", Presses Universitaires de France, 1982.
- 10.- Gordon Onslow-Ford: "Notes sur Matta et la Peinture", Catálogo Matta ibid.

- 11.- Tomado de Martica Sawin: "Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School", MIT Press, Cambridge, Mass. 1995.
- 12.- Pierre Mabille: "Matta et la Nouvelle Réalité" en 'Conscience Lumineuse et Conscience Pictural', Joseph Corti, Paris, 1989.
- 13.- Textos sobre Matta publicados en "Le Surrealisme et la Peinture", en "André Breton, Antología" Editorial siglo XXI, 1973. Traducción de Tomás Segovia.
- 14.- Philippe Audoin: "Breton" Gallimard, Paris.
- 15.- Reproducido en el catálogo sobre Matta del "Centre Pompidou".
- 16.- "De l'autre coté du pont, les paysages harmoniques: Fourier et le surrealisme" Cahiers Charles Fourier, No. 17, Decembre, 2006.
- 17.- Tomado de un "mini-cuento" (inédito).
- 18.- Ver Henry Corbin "The Realism and Symbolism of colors in the Shiite Cosmology". Publicado en Eranos Lectures, Spring Publications, Putman, Connecticut, 2005.
- 19.- "André Breton: antología" ibíd.

LAS MÁSCARAS EN EL SURREALISMO



Las máscaras ejercieron un atractivo especial para los surrealistas. A diferencia de los cubistas que vieron en las máscaras una *forma*, los surrealistas descubrieron en las mismas un *contenido*. Este hecho implicaba dos maneras opuestas de percibirlas: la primera desde una perspectiva estructural, privilegiando sus calidades plásticas, y la segunda interpretándolas poéticamente teniendo en cuenta su función mágica. En su ensayo *El Fénix de la Máscara*, André Breton expuso que *la fuerza de sugestión (de las máscaras) es a su vez tributaria en última instancia, del poder de invención poética...* que poseen (1). A una pregunta que le hiciera Jean Duché para “Le Litteraire” en 1946 acerca de su interés por las máscaras, el autor de *Nadja* respondió: *(Poseo) máscaras esquimales e indias de los mares del*

sur. Las muñecas las conseguí entre los indios Hopi de Arizona. Observe la justificación que estas muñecas aportan a la visión surrealista e incluso qué nuevo impulso pueden proporcionarle... ¿Es esto sí o no, la poesía tal y como seguimos entendiéndola? (2).

Esa diferencia fundamental entre *forma* y *contenido*, determinó el papel que la máscara habría de jugar en el arte, desde que comenzara a ser adoptada por artistas de diferentes tendencias, a principios del siglo XX. Para los surrealistas, y especialmente para Breton, sus diferencias se reconciliaban mediante un proceso creativo que él veía plasmarse en las máscaras de la Oceanía o de los indios americanos; conducentes a una síntesis entre la percepción sensorial y la representación mental. En el caso de las máscaras de origen africano, su realismo formal contrastaba con lo que Michel Tapié, citado por Breton en su ensayo sobre la Oceanía dijera: *Yo sólo había hallado verdadera superioridad en esos fetiches oceánicos, aparentemente informes, antiplásticos, en cualquier caso, pero dotados en cambio, de un formidable potencial latente y de una eficacia continua precisamente a causa de su inaprensibilidad formal (3).*

ALGUNOS ANTECEDENTES | Sin pretender cubrir todas las facetas de la presencia de las máscaras y de los primitivos en el panorama cultural europeo anterior al siglo XX, creo de interés mencionar algunos datos acerca del tema:

Mucho antes que el llamado arte primitivo hiciera su impacto en la sensibilidad europea del siglo XX, la máscara había hecho su aparición en el campo artístico del continente bajo distintos aspectos. Destaquemos algunos ejemplos.

“Pantagruel” de Rabelais, fue interpretado en 1565 por Francois Desprez en sus grabados *Les Songes Drolatiques de Pantagruel* bajo la forma de unos personajes grotescos y enmascarados, que le llamaron la atención a Salvador Dalí. Bosch y Brueghel reprodujeron en sus escenas escatológicas rostros enmascarados que anuncian los de Max Ernst o los de Leonora Carrington. Los románticos pintaron rostros deformados semejantes a máscaras, con la finalidad de acentuar las impresiones emocionales que marcaron esa época. Gericault vio en lo locos la posibilidad de penetrar en el otro lado del rostro humano,

cuando se “enmascara” con visiones incomprensibles para la razón. Pero fue Goya quien pudo utilizar sus posibilidades expresivas al punto de transfigurarlos en verdaderas máscaras. En sus cuadros y grabados, Goya prefiguró la máscara romántica y posteriormente expresionista y surrealista, donde brujas, dementes y otros espectros aparecen escondidos tras las mismas. En el aquelarre del *Entierro de la Sardina*, la máscara es reproducida con todas sus potencialidades grotescas, poniendo un intenso énfasis en lo delirante, tema que el romanticismo (ver la obra de Fusseli) y el expresionismo explotaron. Entre los herederos directos de esas deformaciones que transformaron la figura en máscara, se encuentran, Odilon Redón, James Ensor, Edward Munch, Francis Bacon y Egon Schiele.

Odilon Redon que vivió entre 1840 y 1916, realizó una serie de dibujos donde aparecen figuras enmascaradas surgidas del mundo pesadillesco de Poe, autor que ejerciera sobre él una gran influencia, a raíz de las traducciones que hiciera Baudelaire de su obra. En esas máscaras cuyas herederas de Goya, el surrealismo pudo encontrar un antecedente. En 1883 James Ensor pintó *Les Masques Scandalisés* y en 1888 compuso dos de sus obras más impactantes: el aguafuerte *Combat des Demons* y su gran cuadro *L'Entrée Du Christ a Bruxelles*. En estas obras y en otras que realizara con una imaginería similar, el pintor belga recoge la herencia de los pintores flamencos y alemanes del siglo XVI y la del maestro aragonés. La máscara adquiere en la pintura de James Ensor, una fantasmagoría expresionista que habría de influir hondamente en los pintores que adoptaron ese estilo en el siglo XX.

Los pintores expresionistas eligieron la máscara para acentuar el costado trágico de la condición humana. En algunos casos como el de Egon Schiele o el de Oskar Kokoshka, el rostro adquirió los rasgos que Goya o Gericault ya habían reproducido en sus cuadros. Otros en cambio, se fijaron en las pautas que las artes tribales les ofreciera. Ernest Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rotluff o Alexey Jawlesnky, reflejan en sus respectivas obras el atractivo que desde Gauguin hasta Vlaminck o Picasso, ejercieran esas artes en la sensibilidad europea. Paul Klee por su parte, logró una síntesis entre el primitivismo y su mundo onírico, cercano al surrealismo. Pero

Klee hizo algo más: condujo al surrealismo de la mano por el mundo de las fantasías infantiles, donde los límites entre el rostro y la máscara no aparecen aún delimitados. De esa forma fue introduciéndose una *iconografía imaginaria* que con el paso del tiempo fue adquiriendo otros rasgos de carácter de interés etnológico y pasión poética. Por un lado, la presencia específica de la máscara como un objeto lúdico y estético, y por el otro su creciente seducción plástica en relación con la forma y la imaginación primitiva, confluyeron en las vanguardias del siglo XX. La sincronía entre ambos se lo debemos en gran medida a Paul Gauguin.

LA VANGUARDIA: SIGLO XX | En 1891 Paul Gauguin partió de Francia rumbo a la Polinesia con la idea de establecerse definitivamente “entre los salvajes”. Salvo un período de dos años (1893-1895) en que regresó a su país, Gauguin terminó sus días en las islas Marquesas donde falleció en 1903. Su estancia en esas islas le brindó la oportunidad de reencontrar el espíritu rebelde que yacía en él, cultivando toda una temática pictórica, que le descubrió al arte de su tiempo, los ídolos de una cultura remota y poco conocida. En sus “Cahiers por Aline” escribió lo siguiente: *Siempre encontrarás alimento en las artes primitivas, pero acerca de las artes de la civilización, tengo mis dudas*. Sólo bastaron algunos decenios de “cansancio hacia el mundo antiguo” como lo expresara Apollinaire, para que los surrealistas suscribieran ese pensamiento. Gauguin estaba consciente de sus ancestros incaicos, los cuales terminaron por superar en intensidad su linaje europeo. Sus visitas al museo de etnografía de Trocadero de París, que abrió sus puertas en 1878, fue determinante para que el pintor sintiera latir en su espíritu la sangre de sus antepasados incaicos. Posteriormente en 1889 la exposición universal de París le brindó de nuevo, la oportunidad de ponerse en contacto con esas culturas. Uno de los resultados fue su dedicación a la cerámica, moldeada de acuerdo con la tradición de los Moche y Chimú. Un hecho importante en el proceso de su arte, fue su estancia entre 1887-1888 en la Martinica, donde de acuerdo con sus biógrafos pasó por un período de despertar erótico y emocional. Casi medio

siglo después algo semejante le ocurrió a Breton y Masson cuando descubrieron su naturaleza lujuriosa y la poesía de Aimée Cesaire.

Su cuadro más famoso: *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Hacia dónde vamos?* (1897) resume su visión del mundo primitivo concebido dentro de un escenario donde aparecen ídolos polinesios junto a mujeres semidesnudas. A pesar de la hibridez con que Gauguin interpretó esos ídolos (otro cuadro pintado en 1893 *Tehamana* contiene una figura enmascarada y una serie de pictografías inventadas por el artista), el hecho de que Gauguin (como también lo atestiguan sus acuarelas, cerámicas, xilografías y esculturas), haya reproducido figuras primitivas, lo acerca a la poesía plástica que los surrealistas habrían de adoptar posteriormente. En una entrevista que le hicieran J. L. Bedouin y Pierre Demarne en 1950 basada en el título del famoso cuadro de Gauguin ya mencionado, André Breton responde que *es esa obra la que le impulsa a determinar rigurosamente la línea de demarcación que separa el mundo antiguo del moderno...* añadiendo más adelante: *Gauguin ha introducido, dominando la escena...un ídolo de quien nos dice que en su sueño se identifica con toda la naturaleza, reinando en nuestra alma primitiva...* (5). Gauguin pues, preside en gran medida la apertura de los surrealistas hacia la incorporación de lo primitivo dentro de su visión poética.

Se le atribuye a Maurice Vlaminck quien alrededor de 1904 comenzara a comprar las primeras esculturas africanas, mostrándoselas a Matisse y a Derain, como el introductor del arte africano en la vanguardia. Picasso hizo lo mismo (cuando las descubriera en el estudio de Matisse alrededor de 1907 año en que pintó sus *Demoiselles D'Avignon*). De acuerdo con este pintor, Picasso visitó el museo de Trocadero y allí vio por primera vez la escultura africana que él había adquirido. Guillaume Apollinaire, por su parte, y otros poetas como Blaise Cendrars, André Salmon o Max Jacob, pronto se sumaron al entusiasmo que los objetos africanos suscitaban entre los pintores de vanguardia. Mientras compositores como Igor Stravinsky, Francis Poulenc, Eric Satie, George Antheil o Darius Milhaud, atraídos por el jazz, escribieron partituras para ballets que fueron decorados por los pintores cubistas: Picasso,

Braque y Leger entre otros. Este último decoró el ballet *La Creation du Monde* de Milhaud, con temas primitivos que evocaban el atractivo que los cubistas poseían por los ídolos africanos.

En 1913 año en que se estrenó en París el *Rito de Primavera* de Stravinsky, con sus ritmos salvajes que causaron escándalo, se abrió en la galería Levesque la primera exposición importante de arte negro (6). El ambiente artístico que presenció el nacimiento de todo ese movimiento en torno a las artes primitivas, especialmente la africana, estuvo dominado por el cubismo. Aún los surrealistas no habían hecho irrupción en el escenario. Antes de su aparición, el dadaísmo en plena Primera Guerra Mundial, recogió el reto de las máscaras primitivas, transformándolas a su antojo para uso de sus ceremonias de carácter subversivo. Tanto en sus esculturas y objetos, así como en su poesía, el dadaísmo introdujo un elemento discordante cuyas resonancias salvajes le sirvieron para romper un orden, sin las intenciones de reemplazarlo por otro, como posteriormente hicieron los cubistas y los surrealistas. Precisamente lo que Tristán Tzara, Jean Arp, Marcel Janco, Hugo Ball, o Kurt Schwitters entre los dadaístas vieron en el primitivismo, fue una licencia para la deconstrucción sistemática de un equilibrio que había sido, al menos en apariencia, una constante del ideal europeo de belleza. Los poemas “negros” de Tzara difieren en ese sentido de la poesía cubista de un Cendrars. Mientras que el poeta dadaísta utilizó el substrato sonoro de lo que él interpretó como el magma de la poesía africana, Cendrars se abstuvo de alterar la estructura de la palabra ateniéndose a su aspecto formal. Pintores como Braque o Picasso realizaron algo semejante durante su época analítica, manteniendo una estructura que conservaba (aunque deformada), la identidad del objeto representado en sus pinturas. Pero Tzara da un paso más allá (como otros dadaístas o Kurt Schwitters en sus *Urs Sonata*), rompiendo el supuesto equilibrio estructural del lenguaje creando al mismo tiempo “máscaras verbales”, como sustituto de la identidad de la palabra. Marcel Janco, Jean Arp y Sofía Tauber-Arp crearon máscaras partiendo de un principio lúdico y carnavalesco, mientras que Hannah Hoch por su parte, creó con sus montajes

fotográficos unas distorsiones grotescas, afines también al espíritu transgresor de los carnavales.

ENTRADA DE LOS SURREALISTAS | ¿Qué vieron los surrealistas en las máscaras? Como ya habíamos dicho: un contenido de orden mágico/poético. Pero antes de ahondar en sus diversos contenidos, repasemos lo que nos dicen algunos autores acerca de la naturaleza de las máscaras. Juan Eduardo Cirlot en su “Diccionario de los Símbolos” (7), piensa que el principio de transformación rige en la confección de las mismas. Toda transformación, de acuerdo con este autor, posee *algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya “otra cosa”, pero aún sigue siendo lo que era... la ocultación tiende a ser transfiguración, a facilitar el paso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica.*

Roger Caillois en el prefacio que escribiera para el catálogo a la exposición de máscaras que tuvo lugar en el museo Gimet de Paris en 1959 (8), percibe en las mismas tres funciones esenciales: *el disimulo, la metamorfosis y el deseo de espantar.* A estas tres funciones corresponden según Caillois, las del mimetismo en los insectos: *el camuflaje, el disfraz y la intimidación: Simultáneamente, las máscaras abren las puertas de lo intrépido, a la audacia libertina, permitiendo las palabras y los gestos prohibidos, introduciendo de repente una excitación ambigua, afiebrada y tensa... la máscara es siempre alarmante,* continúa explicando Caillois. Tanto para los dadaístas como para los surrealistas, la definición que nos brinda el pensador francés habría de servirles de gran utilidad en el uso que hicieron de las mismas.

En su libro “Great Masks” Otto Bihalji-Merin (9), define la máscara como un *Instrumento de misterios y cultos esotéricos...* Las máscaras poseen un doble rostro: el rostro de Janus *rostro diurno con sus ojos abiertos, o de la noche con sus ojos cerrados, su expresión simboliza la vida y la muerte al unísono. Esta dualidad arcana es la base de la confección de todas las máscaras.* Pero estos objetos se

encuentran también relacionados con otro espíritu, que se expresa en los ritos de fertilidad o en las bacanales que suelen ocurrir durante las saturnalias. El autor hace, sin embargo, una importante distinción que nos obliga a ver las máscaras bajo otra óptica: *cuando el que usa la máscara cesa de identificarse con la misma, logrando superar sus poderes mágicos, entonces la máscara deviene disfraz y adorno. El rito divino da lugar al drama...* De esa manera durante el transcurso de la historia *si en el dominio de los mitos todas las máscaras fueron consideradas como signos de la revelación de las deidades cósmicas, en las civilizaciones tempranas fueron la manifestación del drama, en la era de la Ilustración instrumentos lúdicos y de ironía, mientras que en la era de positivismo desaparecieron de la vista...*

El cristianismo por su parte, rechazó la máscara interpretándola como una representación de la mentira. Pero durante la escenificación de los misterios medievales, la Iglesia no podía ignorar la presencia del diablo como agente del mal, y por tanto la máscara fue utilizada para representarlo. Durante el Renacimiento la *Commedia dell'Arte* desarrolló las pantomimas, adquiriendo la máscara una nueva *raison d'être* mientras perdía su pasado mítico. Eso significó un proceso de transición entre la fe y las supersticiones que fueron quedando rezagadas en la imaginación europea, donde los eventos sobrenaturales dejaron de ser objeto de un culto a lo milagroso, para convertirse en otro por lo maravilloso. Los surrealistas intentaron eventualmente restaurar el antiguo poder mágico de las máscaras, interpretadas a través de esa óptica, con la idea de elaborar una poética.

En 1961 Georges Buraud publicó su libro "Les Masques" (10) que hizo profunda impresión en André Breton. En esa obra su autor afirma que la primera máscara que conocemos fue el rostro de la Esfingie. Ese rostro *que no parece pertenecerle naturalmente, y que, sin embargo, ha nacido de él, expresa indirectamente su misterio.* Para Buraud una característica esencial reside en la máscara: su misterio, que además al apoderarse de ésta, la convierte en *un instrumento de participación de las fuerzas ocultas del mundo.* La máscara posee, por consiguiente para el primitivo, *un poder terapéutico bajo la acción del cual las fuerzas del individuo y de la tribu entera se renovaban en*

períodos regulares. Esto sucede porque la vida de las poblaciones negras o primitivas reposan sobre un gran hecho: la participación del individuo o del grupo con las fuerzas elementales mágicas, y con las potencias animadas que pueblan el mundo. Esa energía primordial de “participación” (Levy-Bruhl habló en ese sentido de “participación mística), es la fuerza oculta que los une en una especie de encantamiento colectivo que de acuerdo con este autor lleva en sí el imperativo irresistible de los instintos...

La fuente de toda metamorfosis se encuentra presente en ese juego de energías que van tomando cuerpo a medida que las ceremonias rituales provocan su aparición. En el frenesí de los ritos aparecen las visiones, las cuales crean otra realidad o “surrealidad” que favorece la entrada de la poesía. Si los etnólogos intentan darle un sentido teórico a esas manifestaciones, los poetas, sobre todo los surrealistas, también le brindan el suyo. Ese sentido se apoya en la capacidad que posee el primitivo para adoptar otra identidad, o sea, para convertirse en un “collage”. Buraud en su estudio le abre un camino a la concepción surrealista de la máscara cuando nos dice:

Mientras más estudiamos la inmensa variedad de formas del arte polinesio, desde el triple punto de vista decorativo, mágico y filosófico, mejor vemos cómo se acercan entre ellos, esclareciéndose mutuamente y armonizándose en un conjunto, en su sistema espontáneo viviente y misterioso... en un continente desconocido en el cual... la máscara enigmática parece ser la guardiana de su entrada... La máscara es una doble puerta cerrada sobre el reino del instinto y del inconciente y sobre las energías invisibles del universo... en realidad lo que sus modeladores nos muestran en su superficie no es más que el reflejo de aquello que yace oculto en sus profundidades y en las operaciones misteriosas que se desarrollan fuera de él... (11)

Siguiendo el punto de vista de Caillois, Buraud continúa expresando: *... encontramos en la máscara del animal, bajo una forma a penas bosquejada, elemental, automática... un medio de dominación por el terror, un instrumento de encantamiento y de metamorfosis... La*

movilización de los instintos y de los deseos reprimidos que suscita el uso de la máscara, la convierte en un símbolo de alienación a través de su poder de transformación. Pero lejos de implicar un descenso en la oscuridad del ser, es un proceso de liberación precisamente por el poder de participación con fuerzas primordiales que le confiere al iniciado que la utiliza. Los surrealistas respondieron a este hecho con la representación artística mediante las diversas técnicas que utilizaron para lograrlo.

POETICA DE LA MASCARA | En la concepción surrealista de la poesía su belleza no responde a cánones inmutables. Los surrealistas no se interesaron en crear simples objetos de delectación estética, tal y como había sido concebido desde los inicios del pensamiento cristiano, en tanto que armonía entre las partes que componen una obra de arte. Si la *congruentia* o proporción implicaba un orden divino, la belleza del mundo, según el Cristianismo, estaba entonces asegurada. El teólogo Guillaume de Conches (siglo XII), pudo exponer de esa manera que *la belleza del mundo consiste en que las cosas se mantengan en su propio elemento, como las estrellas en el cielo, los pájaros en el aire, los peces en el agua y el hombre en la tierra* (12). Pero nada más ajeno a la idea de los surrealistas de la poesía que esa concepción. En primer lugar, porque todo lo que altere el destino de un objeto, como había expresado Breton, constituye un acto surrealista. El collage es un buen ejemplo de ello. La máscara es otro. En el primero podemos sorprender una amalgama de realidades lejanas entre sí, componiendo una interpretación de lo irracional, que desplaza las cosas de su puesto natural en el espacio. En el segundo la máscara superpuesta al rostro cambia el destino “humano” del mismo, convirtiéndolo en otro ser poseído por fuerzas mágicas. Es decir que, de la *congruencia* cara al pensamiento cristiano, pasamos a la *incongruencia* con la cual los surrealistas elaboran su poesía. La máscara y toda la magia que ella supone, pertenece pues a la búsqueda surrealista de un universo sostenido por leyes irracionales donde todo es posible. La superposición de una máscara en el rostro, convierte a quien la lleva puesta en la entidad que ésta representa. La poesía surrealista posee la facultad de

transformar *lúdicamente* una cosa en otra, mediante la perturbación arbitraria del destino que la razón utilitaria les había asignado. Su ruptura con la congruencia le abre las puertas al absurdo, y con ello a un caudal de metáforas que constantemente van enmascarando las palabras. Siguiendo esa línea de pensamiento me pregunto si los personajes inventados por Víctor Chab que aparecen gesticulando o danzando en muchos de sus cuadros, enmascarados o no, transforman nuestra percepción de lo congruente en lo que Lezama Lima había llamado “una fiesta innombrable”

En realidad, el cristianismo nunca pudo desterrar el paganismo de las tierras que conquistó a la fuerza: sus viejos dioses, mitos y creencias siguieron anidándose en el espíritu de los supuestos conversos. Fue por esa vía donde penetró un pensamiento proclive a ver en los aspectos maravillosos de la magia, una fuente de conocimiento garantizado en última instancia, por la fuerza de la imaginación. Lo “increíble, creíble,” que Nicolás de Cusa propuso ya en pleno auge del cristianismo, posibilitó pues, una libertad de creación que siempre fue encontrando a través de las etapas históricas por las cuales transcurrió, un terreno propicio. Ese terreno que el Renacimiento había cultivado con esmero, dio sus mejores frutos en el Romanticismo. El Romanticismo creyó en los poderes de la magia como Novalis había formulado. Fue precisamente a ese autor al cual Breton acudió para sostener su tesis sobre el “Arte Mágico” (13). Novalis que resume en su obra las aspiraciones más altas del romanticismo, representó para Breton quien *Eligió las palabras de ‘arte mágico’ para pintarnos la forma de arte que él mismo aspiraba a promover... en la acepción que él las tomó, nos es dado esperar no sólo descubrir, decantado, el producto de una experiencia milenaria... Lo que nos atrae de la idea que tiene Novalis del ‘arte mágico’ es que significa asimilación de los datos esotéricos que contribuyen a definirla y, a la vez, aprehensión genial de una necesidad de investigación y de intervención extra racionales (en nuestros días se diría sur racionales) que se irá ahondando y aquilatando hasta nosotros.* (14)

Breton pone aquí de manifiesto dos puntos esenciales con respecto al pensamiento de Novalis que él hace suyos: *los datos*

esotéricos que contribuyen a definir a la magia, y en segundo lugar la investigación *sur racional* a la cual debe estar sometida. Como se desprende de la misma, es la poesía y particularmente la poesía entendida por el Surrealismo, la que está llamada a hacer ese tipo de investigación.

La máscara bañada con la luz de esa investigación, se revela como un dispositivo al servicio de la poesía, como sustituto de su función mágica. Es la expresión surreal de la personalidad. Sin embargo, lo paradójico de esto consiste en que precisamente porque la máscara es un objeto de culto, posee para los surrealistas la capacidad de convertirse en un medio para la vivencia de lo maravilloso. Ambas virtudes son inseparables: sin su función mágica, la máscara no posee para los surrealistas su naturaleza poética, al no poder expresar la surrealidad interior que habita en el ser humano. De ahí la distancia que separa esa concepción del uso que los cubistas hicieron al tomarla como un instrumento de cambios formales. Las muñecas Hopi, las máscaras transformables de los Kwakiutl del Noroeste americano, los tótems de los Tinglit de la misma región, las máscaras y tótems de la Polinesia, poseen para los surrealistas, unas propiedades esotéricas que los ídolos y máscaras africanas, cercanos a una concepción estructural no poseen con tanta intensidad, de acuerdo con ellos. Por otra parte, no puede olvidarse que las máscaras se encuentran íntimamente relacionadas con la danza, aspecto que los surrealistas tienden a dejar de lado.

Con respecto a las máscaras africanas hubo algunas excepciones como “La Diosa de la Fertilidad” de Nigeria, descubierta por Breton en el Museo de Historia Natural de Chicago, reveladora de “lo sublime poético” según confesara. En verdad la relación de los surrealistas (especialmente Breton) con las máscaras africanas no está del todo dilucidada como él mismo confesara en su artículo sobre la Oceanía. George Buraud en su libro mencionado (15) piensa que siendo la máscara una transmisora de energías del inconsciente, y un elemento de metamorfosis donde nuevas especies mixtas surgen: hombre pájaros, hombres-lagartos etc. se encuentra al servicio *de las más altas intuiciones mágicas... con la ayuda de esas interpretaciones mágicas fuentes de encantamientos y metamorfosis el*

primitivo, el negro, participa pues de la vida de los “dobles”... ¿Por qué entonces Breton no las privilegia, fijándose casi exclusivamente en su aspecto formal? Existe en las máscaras africanas, de acuerdo con este autor, una continuidad de reserva de fluido ancestral que compartían con las de otras sociedades primitivas. Breton siempre vio en esas reservas la garantía de la permanencia de la poesía, como viera también en los “dobles” uno de los fundamentos del mito surrealista. La máscara africana queda pues como un espacio no explorado aún a profundidad por los surrealistas.

Pero fue el arte de las culturas del Pacífico y de la América, hacia quienes principalmente la mirada de los surrealistas se dirigiera. En uno de los ensayos para el catálogo de la exposición “Primitivism in the XX Century Art” (16) Christian F. Feest escribe que *Christian Zervos defendió la idea de que el arte de la Oceanía es la expresión de una imaginación visionaria... más allá del estudio de las formas es el diseño gráfico lo que emerge de la oscuridad de los tiempos, lo que yace en el corazón del arte melanesio... inspirando a Max Ernst o reflejándose en la pintura de Miró... poco a poco en la extra polarización de estos objetos en los cuadros surrealistas, los demonios devinieron más familiares, y el arte de la Oceanía adquirió un carácter universal... La mirada de los surrealistas halló de paso, el apoyo de etnólogos como Lucien Levy-Bruhl (autor de la *Mentalité Primitive* entre otras obras) o de Claude Levi-Strauss (autor de *Tristes Tropiques* y de *La Voie des Masques*, libros apreciados por los surrealistas). Breton llegó a percibir entre el arte de esas culturas y el hermetismo un enlace: *Las máscaras de Nueva Bretaña... me han parecido siempre en comparación con ciertos tipos de máscaras africanas, que consagran el triunfo de lo volátil, o como se dice todavía de lo sutil sobre lo espeso, de ahí que como afirmara acerca de las máscaras de Nueva Bretaña, de la misma manera que antes lo hiciera con la Diosa de la Fertilidad de Nigeria: Quien no se ha encontrado en presencia de este objeto ignora hasta dónde puede llegar lo sublime poético.* (18).*

En términos generales la relación que los surrealistas tuvieron con las máscaras posee todos los atributos de una utopía. Esa utopía está asentada en su intento de “sacralizar” el mundo regresando a sus

fuentes primarias. En su libro sobre las máscaras ya citado, Otto Bihalji-Merin citando a Giedion expresa que: *que este autor llama a las máscaras y las figuras híbridas que representan antenas de fuerzas invisibles. El constante cambio de formas de las máscaras expresa la eterna búsqueda del hombre por una forma definitiva, una condensación de conceptos divinos y su inhabilidad de encontrarlos y establecerlos. El hombre primordial se encontró atrapado en un estado milagroso en el cual era imposible distinguir entre lo sagrado y lo profano...* (19). En el vínculo poético que los surrealistas establecen con lo primitivo, así como con las corrientes herméticas, aparece el contenido que perciben en esos objetos, interpretados como sagrados. Lo sagrado forma parte frecuente del lenguaje de los surrealistas.

Sabemos –nos dice Vicent Bounoure– (20) que en Australia, Nueva Bretaña, y en todas las áreas donde prevalecen los tótems, esta práctica de alquimia surrealista, constituía bajo otros nombres más oscuros, los verdaderos modelos de vida, adornados con flores y plumas de aves del paraíso... lo que en términos freudianos se llama la sublimación de los instintos, se llama iniciación en los Tarahumaras que Artaud visitara, en el Brasil que Benjamin Péret describiera, entre los Navajos cuyas pinturas en la arena brillan en las cosmogonías de Paalen, entre los chamanes esquimales cuyos trances Víctor Brauner reproduce.

“Sublimación de los instintos” e “Iniciación” forman parte del proceso surrealista de comprender la realidad, o mejor dicho, de imaginarla a partir de lo maravilloso que poseen. Si la máscara oculta el rostro desdoblándolo en figuras antropomórficas, para los surrealistas la máscara “descubre” la verdadera realidad, escondida tras las apariencias impuestas por las represiones. George Buraud, de nuevo, lo aclara: *La máscara, el amor y la naturaleza poseen una afinidad profunda: en ellos se juega el instinto* (21). Si bien la finalidad con la cual fueron concebidos nada tiene que ver con su carácter artístico, (asunto que André Breton comprendió bien), existe sembrada en su potencial mágico/lúdico, la semilla de la poesía. La conexión entre la óptica surrealista y las máscaras es evidente y Breton nunca cesó de insistir sobre ello. La búsqueda de los objetos primitivos y la anticipación de encontrarlos, constituía para los

surrealistas todo un ritual: *André Breton poeta explorador de las fuentes siempre fluyentes de la emoción y del maravillarse, traspasa los cuadros de su siglo, uniéndose a la sociedad de los grandes heréticos que el surrealismo siempre ha proclamado como sus ancestros. Breton desborda la atmósfera cultural en la cual se ha formado, perteneciendo a lo que hemos llamado primitivos, que él más que nadie, ha contribuido a que los amemos...* (22). La invención poética que parte de la mirada primitiva, vuelve a encontrar en el surrealismo un camino para proseguir sus descubrimientos.

NOTAS

- 1.- André Breton: "Fénix de la Máscara" en *Perspective Cavaliere*, Gallimard, Paris, 1970.
- 2.- Tomado de *André Breton, El Surrealismo Puntos de Vista y Manifestaciones*, Traducción de Jordi Marfá, revisión de Santos Torroella, Editorial Barral, Barcelona 1972.
- 3.- Citado en *La Llave de los Campos*, Libros Hyperión, Traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández, sin fecha, Ediciones Peralta, Pamplona.
- 4.- Citado en Vincent Bounoure *Pintura Americana*, Aguilar Editores, Madrid, 1969.
- 5.- André Breton *Puntos de Vista y Manifestaciones* ibid.
- 6.- Acerca de esto consultar el ensayo de Jean Louis Pardot titulado *From África* en "Primitivism in XX Century Art", Museum of Modern Art, New York.
- 7.- Juan Eduardo Cirlot *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona.
- 8.- Editorial Oliver Perrin, Paris 1959.
- 9.- Editorial Harry N. Abrams, New York, 1970.
- 10.- Club des Editeurs, Paris.
- 11.- Ibid.
- 12.- Citado en Umberto Eco *Art and Beauty in the Middle Ages*, Yale University Press, 1989.
- 13.- Ver *L'Art Magique* Club Francais du Livre, Paris, 1957.
- 14.- Ibid.
- 15.- George Buraud Ibid.
- 16.- Museum of Modern Art, New York, T. II, 1984.

- 17.- “Fénix de la Máscara” en ‘Magia Cotidiana’ Editorial Espiral, Madrid, 1970. Traducción de Consuelo Bernea.
- 18.- “Oceanía” en “La Llave de los Campos” Libros Hiperión, Peralta Ediciones, Madrid. Traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández.
- 19.- Oto Bihali, Op. Citada.
- 20.- Introducción al catálogo “Surrealist Intrusion in the Enchanted Domain” D’Arcy Gallery, New York 1960.
- 21.- Ibid.
- 22.- Pierre Mabilie, “Traversées de Nuit”, Editorial Plasma, Paris, 1981.

LOS CADÁVERES EXQUISITOS



El juego significó para los surrealistas una fuente inagotable de conocimiento poético. La intervención de lo irracional en una actividad que es “acción libre por excelencia” de acuerdo con Breton siguiendo el pensamiento de Huizinga, rompe con *“la imperiosa necesidad... de terminar con las viejas antinomías del tipo acción y sueño, razón y locura, alto y bajo etc.”* (1). La ambición surrealista de superar los contrarios, encuentra en la experiencia lúdica su más acabado cumplimiento. Vivir la vida como un juego fue, por lo demás, una vieja aspiración romántica como nos dice Schlegel: *“... queremos que los acontecimientos, los hombres, todo el juego de la vida sea entendido y representado también como juego”* (2), de ahí que Breton afirmara: *“Aunque como medida de defensa, hayamos llamado a veces a esta actividad “experimental”, buscábamos ante todo en ella la diversión. Lo que pudimos encontrar en ello de enriquecedor en lo que se refiere al conocimiento vino sólo después”* (3). Bajo ese

espíritu de pura diversión, que condujo a posteriori a toda suerte de revelaciones poéticas, los surrealistas inventaron los llamados “cadáveres exquisitos”. Muchos ejemplos de escritura automática, como iremos viendo, pueden ser interpretados como “cadáveres exquisitos” involuntarios. Phillippe Audoin en su ponencia “Le Surrealisme et le Jeu” pone como ejemplo la siguiente frase de Breton: *El rocío con cabeza de gata se mecía sobre el puente*, preguntándose si se trataba de lo primero o de lo segundo. (4) La rotura de la identidad rocío/cabeza/gata/puente a favor de otra de carácter insólito promovida por el automatismo, ocupa espacialmente tras la confección del cadáver exquisito, una presencia visual perturbadora.

El nacimiento de los “cadáveres” tuvo lugar según Breton, hacia el año 1925 en la 54 rue de Chateau donde habitaban Marcel Duhamel, Jacques Prevert e Ives Tanguy (5). Simone Collinet la primera esposa de Breton, hizo un recuento de esas experiencias iniciales: *Nos entregábamos cada noche a un espectáculo fantástico bajo la sensación de experimentar y observar al mismo tiempo, la aparición de una serie de criaturas sublimes y sin embargo inventadas por nosotros. Este tipo de creación ingenua y colectiva, sugirió de nuevo la cuestión de la creación colectiva, cuestión que los surrealistas nunca cesaron de plantearse* (6). Entregados al disfrute de un juego cuyos efectos eran impredecibles, los surrealistas emplearon un método que residía en lo siguiente, de acuerdo con el “Diccionario Abreviado del Surrealismo”: *El uso del papel plegado que consiste en componer una frase o un dibujo por varias personas, sin que ninguna de ellas pueda saber lo que el colaborador precedente (había escrito o dibujado)* (7).

El término “cadáver exquisito” nace de una frase producto de esa colaboración: *“el cadáver-exquisito-beberá-el vino-nuevo”*. A partir de entonces ese juego y todos los demás que inventaron, devino para los surrealistas, en la prueba de que la poesía como había anticipado Lautréamont, debería ser hecha por todos y no por uno. Frase que por lo demás, ha dado lugar a interpretaciones falsas, pues en definitiva lo que le brinda autenticidad a esa frase, es el grado de participación que implica. Para los surrealistas lo colectivo

significaba una disolución del ego personal en una *transegología* que superaba las estrechas fronteras de cada participante.

EL CADAVER EXQUISITO VERBAL | Pierre Reverdy había definido la imagen poética como la cercanía en un mismo plano, de realidades distantes entre sí. La súbita aparición tanto en lo verbal como en lo visual de **otra** realidad, dio como resultado una práctica lúdica que ampliase el campo exploratorio de la poesía. Lo que podríamos calificar como una estética de la sorpresa, estimuló a los surrealistas a continuar explorando sus posibilidades, lanzándose a su conquista como los buscadores compulsivos que siempre fueron. Todo lo que a sus ojos tuviese que ver con lo inaudito, fue objeto por parte de los miembros de ese grupo, de una intensa indagación apasionada. De ahí que fuesen ávidos coleccionistas del arte de los primitivos, de los dementes, de ágatas, o de objetos “encontrados” que representasen para ellos, la existencia de un trasmundo que escondiese la sorpresa de lo inesperado, donde todos podían intercambiar sus respectivas miradas.

El collage verbal inserto en la poesía surrealista nace, por tanto, de esos encuentros fortuitos entre realidades disímiles, realidades que adquieren una repentina contingencia de carácter subversivo. En ese sentido el juego de los *cadáveres exquisitos*, aunque comienza siendo simplemente un juego, rompe con una estructura formal de pensamiento, imponiendo otra de naturaleza arbitraria. Lo normal y lo patológico se enfrentan en una nueva episteme, donde parece ganar las alucinaciones que se desprenden de esos juegos. El “cadáver exquisito” realiza entonces, como quería Breton, *un vertiginoso descenso hacia nosotros mismos*, al ir creando una serie de asociaciones automáticas, bien sean verbales o visuales. Todas las cuestiones que plantea la teoría del conocimiento a partir de Descartes, regresa a su punto de partida, tomando una nueva e inesperada dirección. La poesía pues los llevaba a “alguna parte”, que no era precisamente el que planteaba el “cogito” cartesiano, del cual había que salir. Esa puesta en escena de elementos incongruentes, abre mediante el juego, un campo ilimitado de asimilaciones posibles, que exigen una revalorización de los elementos culturales

jerarquizados por siglos de compromisos con la racionalidad. El lenguaje surgido de esos compromisos se desorienta con el surrealismo, creando una fusión de reinos que los primitivos o los dementes utilizan como vía normal para crear sus propias analogías, sean verbales o visuales. Ya Breton había predicho que el lenguaje existía para que se hiciese un uso surrealista del mismo.

Los diferentes juegos de preguntas y respuestas que los surrealistas comenzaron de inmediato a crear, nos sitúan dentro de esa dirección. Tomemos algunos como ejemplos: Marcel Noll: *¿Qué es una sombrilla?* Respuesta de Raymond Queneau: *Los órganos reproductivos de un gasterópodo*. O estos otros publicados en la revista "Varietés" en 1929: S.M.: *Si los pulpos se pusieran collares B.P.: Los botes serían remados por las moscas*. Como producto de esos manejos de la lógica no cartesiana, nos topamos con el siguiente *cadáver* tomado de la "Revolution Surrealiste": *"las mujeres heridas atascan la guillotina de cabellos rubios"*, tomando conciencia inmediata del carácter agresivo del mismo. Agresivo en el sentido que rompe radicalmente con la arquitectura interior de la realidad, para imponer otra donde lo imposible se hace posible. No estamos lejos entonces de situar, aunque en otra dimensión, el pensamiento de Nicolás de Cusa, para el cual existe una inteligencia "incomprensible" de lo máximo. En el caso de los poetas seguidores de Breton, *lo máximo* es la surrealidad que yace escondida en la realidad, pujando para manifestarse.

La actividad lúdica que en el fondo animaba la poesía surrealista, nos conduce al descubrimiento de dimensiones insospechadas por el racionamiento positivo. El mismo Cusano, siglos antes que lo formulara el autor de "Nadja", expuso que para llegar al conocimiento de la divinidad (lo que consistía para él su punto supremo o "lo máximo), hay que desembarazarse de obstáculos que distraigan *"la inteligencia en donde todas las cosas son una única, donde la línea es triángulo, donde el círculo esfera, donde la unidad es trinidad, y viceversa, donde el accidente es sustancia, donde el cuerpo es espíritu, el movimiento es quietud..."* (8). La tradición que prosigue por el camino propuesto por Nicolás de Cusa, terminó transformándose en el seno del Surrealismo, en un ejercicio de renovación poética.

Durante los movimientos estudiantiles que sacudieron a Francia durante 1968, la imaginación y junto a ella el juego, volvió a adquirir su prestigio dándole la razón a los surrealistas. En 1969 el teólogo protestante Harvey Cox, publicó un libro titulado “The Feast of Fools” (9) donde propugnaba –en medio del auge de los Hippies– la *festividad* y la *fantasía* como formas alternativas a la situación de pobreza espiritual que la época atravesaba. Para Cox las grandes historias que acumulaban las búsquedas espirituales del hombre se habían perdido, y era necesario recuperarlas mediante esas dos facultades. Algo similar propugnó el pensador anarquista Murray Bookchin en libros de su cosecha como “Post Scarcity Anarchism”. Se trataba de un regreso, pero de un regreso promovido por una reacción legítima en contra de los poderes establecidos, que continuaban, y continúan hoy en día, sosteniendo un status quo basado en un conformismo repelente para los que aún mantienen vivos los poderes de la imaginación. Aquellos fueron los tiempos en que una multitud de jóvenes, frente a la Casa Blanca de Washington DC, intentaron “levitarla” con el pensamiento. Lo que aparentemente era un acto pueril, contenía un propósito escondido: subvertir simbólicamente el centro de donde emanaba el poder que ponía en marcha un “orden”: el de la guerra (la del Vietnam en ese caso), creando un espectáculo que parecía inspirado en un cuadro de Magritte. Ese *desordenamiento* era en el fondo, un cadáver exquisito social.

El instante donde se produce una aproximación entre realidades conjuradas gracias a los *cadáveres exquisitos*, posee para los surrealistas, una naturaleza epifánica en el sentido en que Mircea Eliade utiliza este término. El lenguaje significó para éstos un vehículo que redefinía el conocimiento de la realidad, a partir de unas formas de pensamiento que se oponen a las que normalmente utilizamos. En vez de esa lógica los surrealistas acuden a una *fantástica* como había pedido Novalis. ¿Cómo entender sin la ayuda de una *fantástica* que “una chiquilla anémica haga ruborizar a los maniqués encerrados? O que “la huelga de las estrellas castigue a la casa sin azúcar? El mundo que nos hace penetrar en esa *fantástica* posee sus propias reglas, reglas que, en principio, le fueron dadas por

una operación que sólo puede calificarse de lúdica. Los *cadáveres exquisitos* crean su propia gestalt cuya evolución sucede durante un proceso de encuentros discontinuos, tendientes a unirse en una surrealidad. En el fondo la atracción que los une puede definirse como mágica. Nunca está de más recordar que la magia representa un principio liberador y por lo tanto subversivo. En esos procedimientos lúdicos donde la invención responde al principio de placer, el surrealismo introduce su mensaje político revolucionario, como lo mostraran las jornadas del 68.

Sin alterar la cohesión interna de la palabra, los surrealistas se lanzaron a desarticular el sentido utilitario del lenguaje, desviándolo hacia otros territorios inexplorados. Al hacerlo así crearon una nueva axiología donde el valor del lenguaje se transforma en un valor de cambio poético. En ese sentido lo que el surrealismo plantea es una crisis del lenguaje, al demostrar por una parte sus limitaciones lógicas y por la otra, su posibilidad de “hacer el amor entre las palabras”, como Breton había expresado. El *cadáver exquisito* pone en entredicho la capacidad de enunciación del lenguaje utilitario, remontándose al mismo tiempo, al pensamiento de los primitivos o de los locos como ya habíamos señalado. Ese magma original pertenece a un mundo que posee su propia “alquimia del verbo”, mediante reglas que los surrealistas obedecieron con la práctica del automatismo o de los juegos. Si nos acercamos a algunos poetas como Péret, Arp o Tzara, podemos sorprender en ellos, el mismo principio que rige a un lenguaje que busca el nacimiento de los significantes a través de relaciones que parecen ser el producto de una operación alquímica. Breton destaca en el artículo que le dedicó a Péret en su “Antología del Humor Negro” cómo Péret *“ha realizado plenamente sobre el verbo la operación correspondiente a la sublimación alquímica que consiste en provocar la ascensión de lo sutil mediante su separación de los espeso”* (10). Airar la tensión que permanece en el lenguaje como un peso muerto, entre los significantes y los significados, es la manera surrealista de recrearlo, como podemos descubrir en los siguientes ejemplos, tomados de poemas de Arp, Péret y Tzara:

*Las piedras son entrañas
Bravo bravo
las piedras son troncos de aire
las piedras son ramas de agua
sobre la piedra que ocupa el lugar de la boca
brota una espina
bravo... (11)*

*Vuelos de loros atraviesan mi cabeza cuando te veo de perfil
y el cielo de grasa se estría de relámpagos azules
que trazan tu nombre en todos los sentidos
Rosa que tiene por tocado una tribu negra dispuesta sobre una
escalera
donde los agudos senos de las mujeres miran a través de los ojos de
los hombres... (12)*

*el ojo de hierro se transmutará en oro
las brújulas han hecho florecer nuestros tímpanos
atención señor a la plegaria fabulosa
tropical
sobre el violín de la torre Eiffel y un tintineo de estrellas
las olivas se hinchan pac y cristalizarán simétricamente... (13)*

Los resultados obtenidos por los juegos verbales de los *cadáveres exquisitos* y los que nos muestran los tres poetas arriba citados, no difieren en lo esencial. Un mismo propósito de crear un nuevo lenguaje que pueda hablarse en la dimensión de lo maravilloso los anima. Por esa misma vía André Breton y Paul Eluard, utilizaron la mimesis de distintos trastornos mentales, haciendo la salvedad que su intención no era la de caer en el pastiche o en *el plagio de ciertos textos clínicos*. Hablando *según la locura que los ha seducido*, el libro escrito por ambos, titulado “La Inmaculada Concepción”, expresa claramente lo que este tipo de escritura intenta realizar. La dimensión alucinatoria a la cual nos conduce, es reveladora de una poesía latente que tanto los primitivos como los dementes llevan dentro de sí. El capítulo final de la obra titulado “El Juicio Original”,

contiene fragmentos como los siguientes que parecen surgidos de las inesperadas relaciones de los *cadáveres exquisitos*:

Dale a los demás a guardar tu mano

Si sangras y eres hombre, borra la última palabra del pizarrón.

Si llaman a tu puerta escribe tus últimas voluntades con la llave.

Miente mordiendo el armiño de tus jueces.

Deja el alba atizar la herrumbre de tus sueños.

Hazte sin pestañar una idea posible de las golondrinas. (14)

La idea de que “cualquier ente u objeto observable... no tienen valor ni existencia si no es porque se encuentran integrados en un número determinado de relaciones estructurales”... (15), parece ser aceptable para los surrealistas a condición que se substituya lo determinado por lo indeterminado. El Surrealismo permite que las relaciones entre entes u objetos se ramifiquen hasta “perdersé de vista”, como Breton había dicho, insistiendo al mismo tiempo que se experimente el placer intelectual en el plano analógico: “Para mí la única evidencia del mundo es la regida por la relación espontánea, extra lucida, insolente que, en determinadas condiciones, se establece entre tal cosa y tal otra que el sentido común se abstendría de confrontar” (16). Las soluciones “posibles” que nos presenta la realidad, poseen para el Surrealismo una respuesta patafísica, respuesta que a su vez está relacionada con una tradición hermética, de la cual su inventor, Alfred Jarry, no era ajeno

EL CADAVER EXQUISITO VISUAL | El impacto visual del *cadáver exquisito* muestra con más inmediatez que el verbal, el carácter fortuito de los encuentros entre realidades opuestas y sus síntesis en imágenes insólitas. Para la confección de estos *cadáveres* sólo bastaba una regla formal: que estuvieran basados en formas antropomórficas

de manera que aseguraran la aparición de unos seres híbridos yuxtapuestos a base de fragmentos diversos. A esas formas le añadieron eventualmente otros objetos, hasta crear una amalgama con figuras monstruosas que extrañamente se adhieren a ellas. Los collages de Ludwig Zeller representan fielmente esas nuevas y sorprendentes imágenes. Para lograr un *cadáver* había que dejar al descubierto, después de doblado el papel, el final del primer dibujo de forma que pudiese ser continuado por el siguiente y así sucesivamente hasta su terminación. El resultado de semejante descomposición/composición alude a un proceso creativo anónimo donde poco importa la autoría de cada uno de los fragmentos, sólo su resultado final. Breton en su artículo “El Cadáver Exquisito: Su Exaltación” alude a la propiedad que posee “*de liberar la actividad metafórica del espíritu*” añadiendo que “*El Cadáver Exquisito tiene como efecto el poder de llevar al antropomorfismo a su culminación acentuando prodigiosamente la vía de relación que existe entre el mundo exterior y el mundo interior*” (17). Como para Breton el ojo vive en “estado salvaje”, la mirada que lleva a confeccionar y después a descubrir esos seres, surge de un trasfondo primitivo, de ahí la frescura que poseen.

Los dibujos o collages que surgen como resultados de los *cadáveres* poseen por lo general una semejanza con la idea del tótem. Para los pueblos primitivos cada animal u objeto simbólico podía formar parte de la erección de su propio tótem, mientras que para los surrealistas la yuxtaposición vertical de formas antropomórficas o zoomórficas, creaba los suyos propios. Esos objetos o seres que van emanando los unos de los otros, terminan creando una *presencia* que los sustrae del mundo de la realidad sensible, para recrearlos en una especie de conjugación de partes incongruentes para la razón, pero no para la poesía.

Durante la Edad Media, por ejemplo, se popularizaron las llamadas “*droleries*” que consistían en pequeños dibujos de híbridos que aparecían al margen de los incunables. Estas figuras a veces grotescas otras eróticas o ambas a la vez, transgredían la seriedad de los textos iluminados con ilustraciones alusivas a la temática de los mismos, pero interceptadas lúdicamente. El contraste era evidente:

por un lado, la iluminación exquisitamente ejecutada que correspondía a un texto teológico o un devocionario, y por la otra esos monstruosillos haciendo toda suerte de cabriolas al margen de los mismos. Eran a la manera medieval, *cadáveres exquisitos* que venían a romper una visión de la realidad sostenida por la fe con la representación de “otra” realidad grotesca y provocadora. ¿Los iluminadores que los confeccionaban no pondrían en entredicho los dogmas de fe, de la misma manera que los surrealistas lo hacían con respecto a la razón? Pienso que sí, que en el fondo se burlaban de una maquinaria de pensamiento que encerraba el misterio dentro de la razón.

La Edad Media persistió en la representación de lo monstruoso como una forma visual del terror. En sus numerosos bestiarios aparecen seres mixtos que parecen confeccionados con una imaginaria que siglos después los surrealistas emplearon en sus juegos. La diferencia entre ambos consiste en que estos bestiarios ilustraban las leyendas y las narraciones de Apocalipsis o libros de viajes, como el famoso libro de viajes de Mandeville, mientras que los surrealistas los vieron surgir gracias al juego del azar. Pero los dos manifiestan la continuidad de una tradición que se remonta a los comienzos mismos de la humanidad. En la imaginación del demente se maquina una trama desprovista de sentido racional para los “otros”, pero que para él adquiere una realidad evidente. Esas imágenes demoníacas (en las cuales los fieles creían), que adornan tanto las fachadas de las catedrales, los textos medioevales, o verbalmente el absurdo de las “fatrasías”, pertenecen a una imaginación que el Romanticismo habría de rescatar y que el Surrealismo llevó a su culminación.

Los alquimistas por su parte, prosiguieron por esa vía, “escondiendo” los secretos de sus arcanos tras unos emblemas que transmiten un mensaje que sólo los adeptos pueden comprender. En obras como las de Andreas Libavius sobre la alquimia, de Steffan Michelspacher sobre La Cabala, en la “Atalanta Fugiens” de Michael Maier, en la “Philosophia Reformata” de Johann Daniel Mylius o en “La Metamorphosis Planetarum” de Joannes de Monte-Snyders, nos encontramos con grabados que se acercan a unas figuras cercanas a

las surrealistas. En ambas el secreto prevalece. Ambas requieren un ojo entrenado, salvaje o iniciado en “ver” lo que cada figura esconde tras su apariencia arbitraria. Si “la alquimia del verbo” es lo que subyace en los *cadáveres exquisitos* escritos, la alquimia de la imagen es la que aparece en los visuales.

EL CADAVER EXQUISITO Y EL ARTE BRUTO | Uno de los temas más controversiales que el Surrealismo promovió fue su elogio al pensamiento de los locos. Lectores de la obra de Freud, una de las primeras alusiones que hacen de ésta apareció en el número 11 de “La Revolution Surrealiste”, con motivo del cincuentenario del descubrimiento de la histeria. Breton como todos los surrealistas, prosiguieron por un camino que conducía a la conquista de lo irracional en todas sus manifestaciones. Las indagaciones de Freud y de otros psicoanalistas como Lacan o Jung (este último en su relación con la Alquimia y el Gnosticismo), ahondaron por un sendero que ponía en entredicho el constreñido espectáculo del pensamiento occidental, mientras que favorecía la falta del telos razonable de los dementes. Los mutantes que surgen de los *cadáveres exquisitos*, parecen haber nacido en la mente de alguien que vive al margen de la “razón pura”. Pero esa misma marginalización ¿no le confiere otro poder de “ver” más allá de los obstáculos que la lógica del lenguaje impone? Una vez vencidos los obstáculos ¿no se abre ante los ojos de la poesía un espacio habitable, espacio que Heidegger le adjudicó al poeta como constructor del mismo?

Tomemos como ejemplo las perturbaciones psicológicas de la judía sefardita Ody Saban, que la llevan a expresarse como una “vidente” de acuerdo con ella. En ese estado de videncia Ody Saban crea unos pictogramas que poseen unos componentes similares a los *cadáveres exquisitos* y que oscilan entre el dibujo infantil y el de los dementes, como pueden encontrarse en los *cadáveres* surrealistas. Los extraños seres que surgen de la imaginación de Aldo Alcota parecen ser concebidos siguiendo esa misma técnica, aunando ciertos aspectos de la imaginería contemporánea tomada de los “comics”. Si para los surrealistas es necesario que esos extraños seres hagan su aparición mediante un “conjuro” colectivo promovido durante sus

juegos, en el caso de los dementes el conjuro es un proceso solitario o no tan solitario, pues en muchos casos los espíritus “ayudan” a su confección. Augustin Lesage o Joseph Crepin obedecieron a las voces de esos espíritus. Algunos como Friedrich Schroder-Sonnenstern, crearon un mundo de visiones apocalípticas que como en las de tantos otros enajenados, el erotismo juega un papel preponderante. Adolf Wolfli, al que siempre habrá de acudir cuando se trata del surrealismo, elaboró solitariamente un mundo de una simbiosis obsesiva entre el lenguaje y sus seres imaginarios. El arte de Lucía Ballester se encamina hacia la confección de unos seres híbridos muy cercanos a las “droleries” medievales. Otros artistas “naives” como ella, han creado sus propios mundos habitables poblados de seres nacidos de la misma imaginación que le dio vida a los “cadáveres exquisitos”. El éxtasis que produce el resultado de un “trabajo” sobre la materia en el caso de los alquimistas, de los primitivos, de los locos o visionarios, es compartido por los surrealistas cuando ven surgir ante su mirada el fruto de una imaginación colectiva. Jules Monnerot en su libro “La Poesie Moderne et le Sacré” estudia el asunto, definiendo al grupo surrealista como una sociedad de iniciados que participan mediante sus juegos, en una ceremonia que otras culturas considerarían como sagradas.

Terminamos como comenzamos: señalando la actividad lúdica que vincula a los surrealistas con un proceso poético, que difiere substancialmente del racionalismo occidental. Lo que el *cadáver exquisito* nos puede enseñar, además del placer estético que a posteriori pueda trasmitirnos, es el poder de la magia que aún se encuentra vigente en el proyecto surrealista. A pesar de los años transcurridos desde su fundación, el Surrealismo conserva la posibilidad de abrir espacios inexplorados. Quizás si la persistencia de la locura signifique, en este caso, lo más sano que aún poseemos.

NOTAS

- 1.- “El Uno en el Otro” en “André Breton, Antología” Editorial Siglo XXI, traducción de Tomás Segovia.

- 2.- Citado por Alfredo de Paz: "La Revolución Romántica", traducción de Mar García Lozano. Editorial Tecnos Madrid, 1986.
- 3.- Ibid. El subrayado es mío.
- 4.- "Le Surrealisme", entretiens dirigés par Ferdinand Alquie. Paris, Moutton, 1968.
- 5.- André Breton "Le Surrealisme et la Peinture" Edition Gallimard, Paris, 1965.
- 6.- "Citado en "Ives Tanguy and Surrealism" de Karin Von Maur y la colaboración de varios autores, Hatie Cantz Publishers, 2001.
- 7.- André Biro et René Passeron "Dictionnaire du Surrealisme et ses Environs" Presses Universitaires de France, 1982.
- 8.- Nicolás de Cusa "La Docta Ignorancia" Editorial Aguilar, 1957.
- 9.- Harvey Cox "The Feast of Fools" Harvard University Press, 1969. Ver las páginas de la introducción.
- 10.- André Breton: "Antología del Humor Negro", Editorial Anagrama, Barcelona 1966, traducción de Joaquín Jordá.
- 11.- Jean Arp, "Las Piedras Domésticas" en Aldo Pellegrini "Antología de la Poesía Surrealista", Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.
- 12.- Benjamín Péret: "Parpadeo" id.
- 13.- Tristán Tzara, "Viaje Circular por la Luna y por el Color" id.
- 14.- Paul Eluard y André Breton: "La Inmaculada Concepción" Editorial La Flor, Buenos Aires, 1972. Traducción de Alejandra Pizarnik.
- 15.- Ver Franca D'Agostini "Analíticos y Continentales" Editorial Cátedra, Madrid 1997.
- 16.- André Breton, "Signo Ascendente" en "La Llave de los Campos" Libros Hiperión, Madrid, traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández.
- 17.- André Breton "Le Surrealisme et la Peinture" ibid.

PRISMAS DE WIFREDO LAM



El primitivismo como parte integrante del panorama artístico europeo, aparece a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, marcando un cambio fundamental en la dirección del mismo. Gauguin contempló los ídolos de la Melanesia con su mirada rebelde, mirada que posteriormente los artistas europeos asimilaron. Los cubistas vieron un elemento afín a su deconstrucción de la realidad en las estructuras de las máscaras africanas. Las distorsiones faciales de las máscaras reflejaban para los expresionistas, su visión angustiada del mundo. Los dadaístas las utilizaron como un medio subversivo, donde el humor de carácter nihilista, jugaba un papel substancial. Para los surrealistas, en cambio, la presencia de las máscaras, ídolos y tótems, confirmaban su creencia en el poder de enunciación poética de la magia. Pero el gran reto del primitivismo en la cultura occidental, fue su rompimiento radical con la tradición

humanista que vio en la Grecia clásica un modelo eterno de belleza. De ahí que Guillaume Apollinaire señalara un camino a seguir en su poema *Zona*, (1) con versos que se convirtieron en palabras de orden para la vanguardia. El poema se abre con un verso terminante:

Al fin estás cansado de este mundo antiguo...

Para continuar diciendo:

Estas harto de vivir en la antigüedad griega y romana...

Y terminar con el siguiente verso:

Dormir entre tus fetiches de Oceanía o de Guinea...

El nuevo escenario que tuvieron que afrontar los poetas y artistas a principios del siglo XX, está descrito en esos tres versos insertos dentro de un poema que menciona, por lo demás a flamencos, ibis y marabúes que vuelan del África o al colibrí que llega de la América. Es decir, la naturaleza salvaje abrió un nuevo campo de posibilidades poéticas que los europeos no tardaron en aprovechar. Aprovechar, sin embargo, *dentro* de un contexto donde continuó prevaleciendo la mirada interpretativa de la cultura occidental, la cual creó nuevas imágenes en substitución de los viejos íconos, como iremos viendo. André Breton pudo entonces decir refiriéndose a la estatua de Guinea que representa la fecundidad, lo siguiente: *El ojo moderno abrazando poco a poco la diversidad sin fin los objetos de origen llamado "salvaje", y su suntuoso despliegue sobre el plano lírico, toma conciencia de los recursos incomparables de la visión primitiva y se apasiona (hasta querer la imposibilidad de hacerla suya) de esa visión.* (2)

Fueron durante esos años decisivos cuando el ojo moderno incorporaba la visión de lo primitivo, que Wifredo Lam hace su entrada en el mundo de la pintura. Lam tenía veinte y un años de edad cuando llegó a España en 1923, después de partir de La Habana, donde había estudiado en la escuela de San Alejandro. Su estancia en

España hasta 1938, señaló un profundo giro en la dirección de su pintura. Después de realizar una obra de corte académico, la mirada de Lam se tornó hacia unas composiciones (alrededor de los años treinta) que incorporaron la rica ornamentación y el colorido de Henri Matisse, a ciertas estructuras del cubismo sintético, que le brindaron acceso a la vanguardia. Durante ese período las máscaras comenzaron a aparecer en su obra, posiblemente influidas por la exposición de Picasso que recorriera a España en 1936. Por otra parte, Max Paul Fouchet (3) en su monografía sobre Lam, menciona que su amigo el escultor Manuel Hugué (Manolo) prometió a instancias del pintor, carta de introducción “a un amigo llamado Pablo Picasso” una vez que se trasladara a París. Con esa carta de introducción en sus bolsillos, Lam llega a París en 1938, poniéndose en contacto con el pintor malagueño. Picasso lo introduce a los poetas surrealistas y éstos con Breton a la cabeza, lo acogen como a uno de los suyos. Lam comienza a frecuentar llevado por Michel Leiris, El “Musée de L’Homme” con su extensa colección de objetos tribales. En esa misma época, un joven poeta de la Martinica llamado Aimé Césaire, publica en la revista “Volontés” su primera versión del “Cuaderno de Retorno al País Natal” que pasa desapercibido, aunque estaba destinado a ser descubierto por Breton años después, ejerciendo sobre el poeta y Lam una influencia duradera.

PRIMER PRISMA: LAM Y LA CUESTION NEGRA | El culto a la negritud que los jóvenes intelectuales negros instalados en París comenzaron a elaborar, y a todo lo primitivo, estaba pues en boga en el ambiente parisino. Impulsado por la presencia de los negros estadounidenses, que a partir de la Primera Guerra Mundial introdujeron el jazz en la música francesa de vanguardia, el mundo artístico descubrió, además, la presencia de lo exótico en muestras que venían de países sometidos a regímenes coloniales. Fue entonces una ocasión propicia para que Lam hiciese su aparición en medio de un círculo de poetas y pintores proclives a adoptar una estética interpretada, en gran medida, bajo la influencia del pensamiento del siglo XVIII francés, que quiso ver al “primitivo” como el “buen salvaje”.

Casi todos los estudios que se han escrito sobre Lam parten de la siguiente premisa: como es un pintor de la raza negra debe pintar de acuerdo con los “llamados” ancestrales de su raza. Pero si además es cubano y en su familia se practicaba la santería, su pintura sólo puede explicarse a través de la influencia que esa religión tuviera sobre él. Siempre he creído que ese postulado se basa en un principio racista hondamente asentado en la mentalidad europea y estadounidense. Mientras que se le exige a Lam que exprese su “negritud”, a nadie se le ocurre pedirle a un Picasso que haga lo mismo con su “blanquitud”. Para la llamada raza “blanca”, el negro o el indio americano representan un objeto exótico presto a ser estereotipado en formularios académicos. Las innumerables tesis profesoriales que se escriben sobre el tema así lo atestiguan. Esa mentalidad no toma en cuenta, cuando se trata del arte, que la inserción de elementos foráneos (en el caso de Lam de origen afro-cubano), ocurre dentro de un contexto establecido previamente por la civilización judeo/islámica /cristiana. Lam no hace nada distinto a Picasso cuando éste reproduce una máscara. Es decir, no convierte su pintura en un objeto mágico como los primitivos hacen con los suyos, sino en un objeto de delectación estética, y en su caso por ser surrealista, de revelación poética. Desde ese punto de vista es conveniente citar la distinción que plantea el filósofo español Xavier Zubiri entre el *eikón e imago*. Dice Zubiri:

La imago es imagen porque se parece a lo imaginado, pero el eikón se parece a lo imaginado porque procede de él (4).

Esa diferencia me parece fundamental y explica las apropiaciones que artistas y poetas han hecho de otras culturas, sobre todo a partir del Renacimiento. ¿Qué quiere decir? Básicamente que el tránsito que se produjo de una cultura centrada en la fe cristiana a otra de tendencia secular, obligó a adoptar a todos los niveles, una nueva actitud con respecto a la reproducción de escenas religiosas. A pesar de que el paganismo nunca fue desplazado de las creencias que fundamentaron a la Edad Media, lo cierto es que a partir de la implantación de la fe cristiana, los artistas y poetas reprodujeron en

sus respectivas obras, el contenido de una fe que *provenía* de lo imaginado. De ahí la persistencia del ícono en el arte occidental. El egocentrismo renacentista cambió todo eso creando imágenes libremente interpretadas por el pintor, sin necesidad de acoplarse al canon impuesto por la Iglesia. Vale la pena citar aquí la comparecencia de Paolo Veronese ante el Tribunal de la Inquisición, cuando fue acusado de hacer una representación errónea en las dos versiones de la “Ultima Cena” que pintara. Ante sus interrogadores Veronese respondió con palabras que cualquier surrealista pudo haber suscrito:

Nosotros los pintores utilizamos las mismas libertades que los poetas y los locos (5).

En efecto, los cuadros de Veronese contenían elementos sacados de una imaginación donde el paganismo continuaba funcionando en estado latente, ajeno a la realidad histórica defendida por la Iglesia. El pintor pobló sus cuadros con animales exóticos, enanos y otros personajes, dentro de un fastuoso escenario que nada tenía que ver con el solemne ambiente que debería de haber tenido la última cena, de acuerdo con la narración bíblica. Es decir, Veronese pintó *imagos* y no *eikones*. A partir del Renacimiento pues, comienza el arte a liberarse de una férula estrictamente basada en los cánones eclesiásticos para entrar en el dominio de la *herejía*, tomando como principio el significado del término: *escoger*. El Renacimiento hizo posible que el artista escogiera, en vez de obedecer.

Volviendo al caso de Lam, podemos descubrir el fenómeno de su “negritud” y las imágenes que resultaron del mismo bajo ese aspecto. Es decir que Lam también supo “escoger” y no “obedecer”. De hecho, algunos surrealistas o miembros cercanos al grupo, subrayaron las diferencias que existían entre la apropiación de imágenes primitivas y las creencias que se derivaban de las mismas. En un escrito titulado “La Plaisir de Peindre”, André Masson llamó la atención acerca de la confusión que surge en comparar una pintura ejecutada en París con un ídolo de la Nueva Hébridas, *con los cuales no tenemos nada en común en el área de las artes, metafísica o estilo de vida* (6). Esto lo

confirma Octavio Paz en la respuesta que diera a un cuestionario acerca del arte mágico que André Breton enviara a numerosos poetas, filósofos, etnólogos etc. con motivo de la publicación de su libro “L’Art Magique” (7):

Para los creadores incógnitos (del arte mágico) el valor de esas obras residía en su eficacia no en su belleza, el arte primitivo no aspira a la expresión, es expresivo porque es eficaz... los ejemplos de “arte mágico” acumulados en los museos no constituyen un botín de la insaciable conciencia histórica del Occidente, sino uno de los signos del derrumbe de la concepción del arte a partir del Renacimiento...

Los Surrealistas herederos de esa tradición, alimentaron con sus colecciones de objetos primitivos (*su molino para seguir socavando mediante el recurso del amor loco, del azar objetivo y del modelo interior, las bases y los fundamentos de la cultura occidental* (8). Pero habría que añadir, que los surrealistas nunca se salieron “fuera” de esa cultura al interpretar objetos primitivos, sino que manteniéndose *dentro* de sus fronteras pudieron hacer otra cosa: ampliar su horizonte. El interés que demostraron por el llamado arte primitivo (y en consecuencia por Lam), los llevó al enriquecimiento de un proceso de integración entre la poesía y la pintura que ya se encontraba inserto en la tradición renacentista y romántica. Desde “La Revolution Surrealiste” hasta “Minotaure”, desde “VVV” hasta “Le Surrealisme Meme” o “La Breche”, todas las publicaciones surrealistas no cesaron de reproducir o hacer estudios acerca de un arte que ellos entendieron a través de una mirada cultivada dentro de la hermenéutica occidental. Lam, a pesar de pertenecer a la raza “negra”, no fue la excepción de la regla.

PRISMA SEGUNDO: EL SURREALISMO | Si los pintores del Renacimiento interpretaron a dioses paganos y a íconos cristianos de acuerdo con la poesía que llevaban por dentro, los pintores modernos se acercaron al primitivismo con el mismo espíritu. Wifredo Lam comienza como pintor académico a pesar de sus ancestros familiares, y relaciones con su abuela Montonica Wilson sacerdotisa de la

religión Lucumí. El cambio se originó, como ya hemos visto, en España a medida que fue incorporando a su vocabulario pictórico los descubrimientos del arte primitivo que hiciera la vanguardia. Una vez instalado en París, y los surrealistas le dieran acogida, su mundo penetró en otras regiones donde la presencia de los ídolos primitivos ya había sido aceptada, como parte del lenguaje artístico. A partir de su estancia en la capital francesa, la dimensión de lo maravilloso comenzó a tener en Lam a uno de sus mejores expositores. Eso lo comprendió bien André Breton cuando en su ensayo sobre éste, escribiera lo siguiente: ... *Es probable que Picasso haya encontrado en Lam la única confirmación en la que podría tener interés la del hombre que ha cumplido en relación al suyo el camino inverso: alcanzar a partir de lo maravilloso que lleva en él, el punto de conciencia más alto, asimilándose para ello las más sabias disciplinas del arte europeo* (9).

Su gran ocasión para demostrarlo ocurrió en Marsella, a raíz de la debacle francesa en la Segunda Guerra Mundial. A esa ciudad fueron a parar un grupo de surrealistas con la finalidad de trasladarse a la América. Wifredo Lam se encontraba entre ellos. Fue allí cuando André Breton siempre en búsqueda de nuevas formas de enriquecer el lenguaje surrealista, escribió uno de sus mejores poemas: *Fata Morgana* e interpretó el Tarot de Marsella inspirándose en íconos del panteón surrealista. En su libro de memorias sobre Lam, Helena Benítez nos cuenta que *André pronto en reconocer el universo visionario interior de Wifredo, le pidió si pudiera ilustrar los poemas en que se encontraba enfrascado. En ese momento Wifredo hizo su entrada oficial en el surrealismo.* (10).

Durante el tenso período que pasaron en espera de una visa que les permitiese trasladarse a la América, los surrealistas se reunían en la Villa Air-Bel que se encontraba en las afueras de la ciudad. En esa villa comenzaron a elaborar su set de cartas inspiradas en el Tarot tradicional. Lam fue el escogido para reemplazar al Rey y a la Reina que aparecen en las cartas tradicionales, por el Genio y la Sirena. Ambos correspondían con el Sueño cuyo emblema era la Estrella Negra. El Genio fue personificado por Lautréamont mientras que la Sirena por Alicia, dos de las figuras centrales del universo surrealista. Años más tarde, en la Exposición Internacional del Surrealismo

dedicada al ocultismo, que tuvo lugar en 1947 en la galería Maeght, Lam fue el encargado de erigir uno de los doce altares dedicados a diversas figuras de la mitología surrealista titulándolo, *Le Chevelure de Falmer*, inspirado en el extraño ser que aparece en el Canto 4 de “Los Cantos de Maldoror”. Lautréamont vuelve otra vez a formar parte de su iconografía, subrayando su identificación con los lineamientos generales del grupo surrealista.

Los dos poemas que André Breton escribe en Marsella fechados en 1940, poseen los elementos esenciales que habrían de hacer eclosión durante su estancia en los Estados Unidos. El primero “Pleno Margen”, fue dedicado a Pierre Mabilie autor de un libro capital: “Miroir du Merveilleux”. Mabilie profundo conocedor de las ciencias ocultas debido a su relación con Pierre Piobb y su pertenencia a logias masónicas, escribió varios ensayos sobre pintores cercanos a él, entre ellos Lam a quien le dedicó dos hermosos trabajos titulados “La Jungla” y “La Pintura Ritual de Lam”.

El segundo poema fue “Fata Morgana”, ilustrado por Lam. Los dibujos que realizara para la obra de Breton, representan su primer gran aporte al movimiento que le ayudara a alimentar su imaginación. De acuerdo con Helena Benítez: *Todos esos dibujos habitados por creaturas mágicas y adornados con símbolos misteriosos, testifican acerca de los cambios de Lam sobre sus conceptos del arte* (11). “Fata Morgana” no es una diosa africana, sino una leyenda cuyo origen se encuentra en la mitología celta, según aparece en el ciclo arturiano del Grail. El poema de Breton alude a Morgan le Fay, el hada media hermana del rey Arturo. “Le Fay” es una antigua palabra que significa hada mientras que Morgan es el nombre de una ninfa que aparece en la leyenda de la ciudad condenada de Ys. Aunque en la leyenda se la representa a ratos como un hada maligna, sus cualidades más atractivas la convierten en una erótica curandera asociada con el arte y la cultura. En uno de los relatos aparece estudiando las artes ocultas con el mago Merlin. La leyenda poseía pues, los ingredientes necesarios para llamarle la atención a André Breton. Las ilustraciones de Lam no corresponden en apariencia, con el fluir del poema entre un viejo mito medioeval y la imaginería de corte automática que comienza:

Esta mañana la hija de la montaña sostiene en sus rodillas un acordeón de murciélagos blancos.

Lam crea, más bien, sus propias imágenes paralelas y en algunas dibuja el rostro de una mujer que pudiera sugerir el de la famosa hada o el de Helena. Pero su mayor importancia radica en su colaboración con un poeta a quien en gran medida se le debe (hecho que Claude Levy-Strauss ha reconocido), un creciente interés por las artes primitivas. La ecuación entonces se aclara: Lam enriquece el espacio de lo maravilloso (obedeciendo al mismo tiempo, las más altas disciplinas del arte occidental como Breton lo reconociera), dibujando unas imágenes que nacen dentro de otras culturas, cuyas raíces se pierden en la noche de los tiempos.

El 24 de mayo de 1941 Lam junto con su esposa Helena, André Breton y su familia, Víctor Serge, y Claude Levi-Strauss, partieron de Marsella rumbo a la Martinica. En esa isla ocurrió un encuentro fundamental para el futuro del Surrealismo: el del poeta Aimé Césaire y la revista que dirigía: "Tropiques". La flora y la fauna martiniquense enriquecieron sus respectivas miradas al punto de inspirar a Breton y Masson la redacción en conjunto de un libro: "Martinique Charmeuse des Serpents" (12) título inspirado en el famoso cuadro del Aduanero Rousseau "La Charmeuse des Serpents" donde muestra una de sus lujuriosas selvas tropicales. Hojeando sus páginas, podemos establecer un paralelo entre la poesía de Césaire y la pintura de Lam y la de Masson. Los tres revelan unas formas poéticas o plásticas identificadas con la raza o la naturaleza de un continente que aún poseía una imantación poética sobre todo para los surrealistas. Recordemos que Gauguin pasó una temporada en La Martinica, extasiándose con su naturaleza. *El camino de la selva virgen es uno de los caminos mayores para el acercamiento al pensamiento salvaje* nos dice Jean Claude Blachere en su libro "Les Totems D'Andre Breton" (13). Ese camino lo comenzaron a recorrer Breton, Masson y Lam dándole cada uno su propia interpretación, poniendo oído en el eco de las palabras del gran poema de Césaire.

A su llegada a Cuba, después de una estancia en Santo Domingo, Lam y su esposa Helena se instalan en La Habana, y allí el pintor continúa elaborando sus temas principales. Existen pequeños dibujos y acuarelas de esa época donde Lam reproduce un bestiario (que el poeta surrealista y amigo de Lam, Claude Tarnaud calificó de *bestiario ambiguo*), deudores de una imaginería que se remonta a la Edad Media. Aunque durante su estancia en Cuba Lam no mantuvo un estrecho contacto con los demás artistas y poetas de la isla, sí trabó amistad con dos etnólogos que habían estudiado a fondo la relación entre las creencias y costumbres africanas importadas a través de la esclavitud, y la religión católica dominante. Tanto Fernando Ortiz (quien escribiera un hermoso ensayo sobre el pintor) y Lydia Cabrera jugaron, según Helena Benítez, *un importante rol en sus vidas* (14). Lydia Cabrera descubre a los afrocubanos en París durante los años 30, donde entró en contacto con escritores y etnólogos como Alfred Métraux, Michel Leiris, Pierre Mabille y Francis de Miomandre novelista y traductor de sus “Cuentos Negros”. Lydia Cabrera es autora de un libro fundamental para el conocimiento del folklore negro en Cuba: “El Monte”, mientras que los estudios de Fernando Ortiz contienen un carácter investigativo de tendencia positivista. Este último acuñó el término *transculturación* en su libro “Contrapunteo Cubano del Tabaco y del Azúcar” publicado en 1940. De acuerdo con Bronislaw Malinowski que escribió la introducción al libro, *la transculturación se refiere a un proceso en el cual emerge una nueva realidad compuesta y compleja, una realidad que es no es una aglomeración mecánica de caracteres, sino un fenómeno nuevo, original e independiente* (15). La definición que hace el etnólogo polaco es importante pues ayudará a comprender mejor el contenido de la pintura de Lam.

En 1943 Lam ilustra su segundo libro surrealista: “Retorno al País Natal” del poeta martiniquense, traducido por Lydia Cabrera con un prefacio de Benjamín Péret. En este el poeta comienza diciendo “*Tengo el honor de saludar aquí a un gran poeta, el único gran poeta de lengua francesa que ha aparecido en veinte años. Por primera vez resuena una voz tropical en nuestro idioma, no para sazonar una poesía exótica...*” (16). A esas palabras de Péret corresponden los dibujos de

Lam que parecen sacados de la misma naturaleza que Masson había también reproducido en los suyos. Sólo que, en este caso, Lam le añade un bestiario donde comienza a aparecer la ósmosis o *transculturación que emerge de una realidad nueva y compleja*. Años más tarde en el número 4 de la revista *Médium* (1955) dedicado a Lam, Péret escribió las palabras iniciales donde expresó:

La verdadera misión del artista –sea pintor o poeta– ha consistido siempre en descubrir en sí mismo los arquetipos que subyacen en el pensamiento poético, cargándolos de una afectividad nueva... ¿Será sobre esta vía que Wifredo Lam se ha encaminado voluntariamente a partir de las creencias de los negros antillanos? Es sin duda demasiado temprano para que nos luzca que su obra exprese un elemento esencial del hombre, tal y como lo podría definir al unísono el brujo africano y el chaman asiático que casualmente se unen en él para prolongarse... salta a los ojos que Lam ha logrado penetrar en el antro donde, hasta la eternidad, los dragones y los ángeles se libran a un combate sin tregua, acoplándose y metamorfoseándose... (17).

Péret comprendió lo que estaba en juego en la pintura de Lam. El fenómeno definido por Fernando Ortiz, va haciéndose visible a medida que el pintor fue penetrando en su complejo mundo de apariciones ancestrales, como si su pincel se convirtiera en una vara mágica que conjurara a Orishas, Elegguas y demonios nacidos en otras culturas.

La década de los cuarenta y los cincuenta fueron en mi opinión, los años donde Lam realizó lo mejor de su obra, de una obra que le debía al Surrealismo su acceso a unos “vasos comunicantes” entre diversas manifestaciones espirituales. A pesar del filtro esteticista del cual los surrealistas nunca pudieron liberarse, lo cierto es que fueron ellos los que señalaron el camino posible a seguir frente al cerrado formulario racionalista. Por ese camino se lanzó Lam encontrando compañeros de ruta que compartieron con él sus mismas preocupaciones. Lam entonces enriquece su mirada pintando obras que quedarán como íconos del arte de su tiempo, asimilando varios

elementos surgidos de tres fuentes principales: geográfica, estética y religiosa. La combinación de esos tres elementos en uno, se plasmó pictóricamente en cuadros reveladores de su visión de lo maravilloso. *El elemento geográfico* le fue dado por la rica flora y fauna de Cuba y de las islas del Caribe que visitara. Frutas como la “papaya” (en la parte oeste de la isla de Cuba se denominaban los genitales femeninos con el nombre de esa fruta) o los murciélagos, aparecen en sus obras, así como la caña de azúcar, las flores y especialmente las voluminosas nalgas y los senos de las negras y mulatas caribeñas. J. A. Baragaño hizo bien en resaltar la dimensión caribeña de la obra de Lam en su ensayo sobre el pintor (18). La naturaleza isleña del Caribe, le regala visualmente modelos donde se mezclan ídolos ctónicos de los indios Taínos hasta una corporeidad lujuriosa, que Lam habría de metamorfosear en frutos y plantas.

Observado desde esa perspectiva, la pintura de Lam obedece en su *segunda dimensión estética*, a las aspiraciones surrealistas de alcanzar un “punto supremo” mediante la práctica de su arte. Más de un camino nos conducen a ese punto, todos ofreciendo distintos elementos que el artista o el poeta escoge de acuerdo con sus afinidades electivas. En el caso de Lam, como en tantos otros pintores surrealistas, sus afinidades se dirigieron simultáneamente a la rica herencia que la cultura europea le ofreciera. Lam fue un pintor de imágenes (no de íconos) religiosas, como ya hemos indicado. A ese respecto Fernando Ortiz en su estudio sobre el pintor nos dice: *La pintura de Lam pudiera tenerse por religiosa porque refleja las elementales emociones e ideas de inferioridad y supeditación que en nuestra psiquis son provocadas por las impresiones del misterio prepotente e impenetrable* (19). Esas imágenes tuyas pueden provocar una reacción para la cual el idioma inglés posee dos términos difíciles de traducir: *awe* y *uncanny*. La primera se acerca a la reverencia y la segunda a la extrañeza. Ambas aparecen cuando presenciamos algunas de sus obras maestras. Fernando Ortiz, por su parte, le da un giro negroide al asunto cuando nos dice que la pintura de Lam tiene cocoricamo que él define como *el misterio del primitivo maná, y por extensión ese “no se qué”, lo indecible que tienen así la terrorífica y repelente figura de un espectro* (20). Las reminiscencias

míticas que vamos descubriendo en su pintura, aunque están ligadas a los principios de la magia primitiva, o a la herencia hermética del occidente, aparecen en su obra bajo una óptica de carácter estético. De ahí que ambas se encuentren entrelazadas en una misma forma de expresión. Veamos un tema que se repite en muchas de sus mejores pinturas: el tema de lo grotesco representado por figuras demoníacas.

En *Belial* (1948) una de sus obras más conocidas y emblemáticas, el artista combina varios íconos primitivos con la demonología europea, construyendo su propia visión surrealista del tema. Estos pueden ser resaltados en cinco elementos principales:

El primer elemento es la máscara que substituye el rostro tradicional del demonio. La máscara es un “collage” entre componentes africanos y polinesios, donde de nuevo vemos la propensión de Lam de abandonar cualquier “pureza” representativa de origen étnico, para crear sus propios seres híbridos.

El segundo elemento está representado por una figura fantasmal que emana del cuerpo de Belial con largos brazos y una herradura con cuernos y ojos poniendo un huevo.

Una figura mixta aparece en el *tercer elemento*. En una de sus manos sostiene a una divinidad de la santería llamada *Eleggua* empuñando un enorme cuchillo amenazador. En su otra mano tiene una de sus pequeñas cabezas con cuernos tan frecuentes en su pintura, pero que también encontramos en los diseños de los Navajos y en un curioso dibujo de Dedé Sunbeam que se publicara en la “*Revolution Surrealiste*” (21). La cabeza esta coronada por un pájaro encornado, propio de muchas máscaras primitivas.

El cuarto elemento: En el plano del fondo aparece un cuadrado mágico que hace referencia en mi opinión, al cuadrado que figura en el famoso grabado de Durero *La Melancolía*, que Lam conocía bien y cuyas connotaciones alquímicas son conocidas.

Quinto elemento: La figura de Belial. De acuerdo con la tradición Judeo-Cristiana, Belial es mostrado frente al rey Salomón presentando sus credenciales al mismo tiempo que da un paso de danza. En el libro de Jacobus de Teramo *Das Buch Belial* (1473), se reproducen en diferentes secuencias la ceremonia del demonio frente

a Salomón (22). En su cuadro Lam nos muestra a Belial danzando frente a ¿Salomón? convertido en uno de sus mutantes. Al introducir dentro de la imaginería medieval personajes surgidos de su imaginación, Lam “transculturaliza” dos tradiciones: la cristiana con la primitiva y la pagana.

En una entrevista que le concediera a Fernando Rodríguez Sosa para “La Jiribilla” (23), Lam dice que la idea de Belial le vino de una leyenda Caldea sobre el demonio. Sin embargo, casi todos los antiguos tratados de demonología identifican a Belial como un espíritu maligno perteneciente a la mitología hebrea, el cual se transformó eventualmente como el ángel de la lujuria en la leyenda cristiana. John Milton en su *Paradise Lost* así lo menciona. Pero el cuadro de Lam incluye otros componentes que van tejiendo una trama fiel al dictado surrealista de lo maravilloso. Aparte de la figura tradicional del demonio, Lam introduce sus diablitos entresacados de la mitología afro-cubana como los *guijes* que habitan en la orilla de los ríos y los lagos, o los *ñeques* que también andan sueltos por el campo cubano, haciendo toda suerte de maldades. El mito del *guije* es el más enraizado en el folklore cubano. En su Diccionario Provincial casi razonado de voces cubanas, Esteban Pichardo nos dice que el *guije* o *jigue* es una voz india, enano o *pequeñísimo* indio que el vulgo decía salir de las aguas, ríos o lagunas color muy moreno, muchos cabellos, enamorado, juguetón... mientras que Nicolás Guillen lo cantó en su poema *Balada del Guije* con el cual Lam estaba familiarizado. Diablitos, herraduras de buena suerte, *elegguas*, caballos voladores etc. van colaborando a crear en torno a la pintura de Lam, su propia mitografía.

Fernando Ortiz por su parte, escribió un extenso libro titulado “Historia de una pelea cubana contra los demonios” (24) donde se refiere a hechos que ocurrieron en Cuba durante el siglo XVII en la villa de San Juan de los Remedios de Santa Clara. Como epígrafe a su obra, Ortiz hace la siguiente cita de Fray Bartolomé de las Casas: *Estas cosas y muchas otras, que hacen temblar a la humanidad, yo las he visto por mis propios ojos, y a penas me atrevo a contarlas, deseando yo mismo no creerlas y figurándome que todo fue un sueño.* Los surrealistas hubiesen gustado de esa cita del famoso fraile de haberla

conocido. Lo importante es que Lam pudo haber respirado ese ambiente mítico trasladándolos a su pintura.

Lam pinta su *Belial* en 1948 en plena efervescencia de su mundo mítico. Durante esa época ya había trabado amistad no sólo con Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, sino también con Alejo Carpentier. El escritor cubano se había alejado del Surrealismo para insistir en lo “real maravilloso” que él veía como la máxima expresión del Nuevo Mundo. Es muy posible entonces que Carpentier imbuído como estaba de la literatura proveniente de los Cronistas de Indias, le haya comunicado a Lam la relación de los prodigios que ellos dijeron ver, prodigios que se filtraron en la imaginación europea de aquella época. Esos cronistas (como el Padre Las Casas, Pedro Cieza de León, Bernardino de Sahagún, Motolonia y tantos otros), relataron la aparición de un variado contingente de entidades monstruosas (mitad animal, mitad hombre o mujer o planta) que terminaron enraizándose en las leyendas americanas. Si a esto le añadimos la presencia de las culturas aborígenes, la importación del negro africano con sus costumbres y creencias, más el desbordante barroquismo que proliferara en las colonias, podemos visualizar mejor la complejidad del mundo de Lam.

Tomemos otro componente de ese mismo cuadro, que aparece en numerosas obras suyas: el huevo. De nuevo Lam utiliza esta imagen como parte de sus relaciones con diferentes culturas y tradiciones. Una de estas es la alquimia. Para los alquimistas *el huevo de los filósofos* es el vaso en el cual ellos encierran su materia para cocerla. El huevo según Don Pernety *significa comúnmente la materia misma del magisterio que contiene el mercurio, el azufre y la sal* (25). De acuerdo con los egipcios el huevo primordial contenía el “pájaro de luz” sobre el que reposa el dios-niño o la serpiente primitiva imagen del dios Atum. Entre otros simbolismos que posee, Juan Eduardo Cirlot nos dice en su “Diccionario de Símbolos” que *en el lenguaje jeroglífico egipcio, el signo determinante del huevo simboliza lo potencial, el germen de la generación, el misterio de la vida* (26)... En la lámina IX del “Splendor Solis” el andrógino lleva en su mano un huevo representando los cuatro elementos primordiales del arte de la alquimia: la tierra, el aire, el agua y el fuego. Lam incorpora en su

pintura la suma de esos simbolismos, dando otro ejemplo de “transculturación”. Existe por tanto en la pintura de Lam, constantes alusiones a lo que brota, chorrea o se abalanza desde lugares recónditos, que sólo los mitos nos revelan. Es la presencia de sus seres encabritados, agresivos, que nos ofrecen el espectáculo de una lucha primigenia, como podemos descubrir en sus aguafuertes titulados *Apostroph’ Apocalypse* realizados en 1967 para unos textos de su amigo el poeta surrealista rumano Gherasim Luca, y en los titulados *Annonciation* terminados en 1982 y que le sirvieran a Aimé Cesaire como fuente de inspiración para los últimos diez poemas de su libro *Moi Lamineaire...* En mi opinión los grabados del siglo XVI con temas apocalípticos (Durer) o de “Las tentaciones de San Antonio” (Israel Van Meckenem), entre tantos otros fueron, sin duda, antecedentes que le sirvieron para elaborar sus propias metáforas visuales.

En un texto publicado en la revista *Vuelta* (27) titulado “Wifredo Lam y la Alquimia”, y que después sirviera de prefacio al catálogo de la exposición homenaje a Lam en la galería de Albert Loeb, Marta García Barrio-Garsd hace referencia a otro de sus cuadros de esa misma fecha: “Las Bodas”. De acuerdo con esta autora:

La alquimia fue una fuente de inspiración para Lam durante el período más fructuoso de su carrera: 1942-1950. En una ocasión Lam declaró su interés por la iconografía basada en la teoría alquímica de ciertas pinturas de Gerónimo Bosch como “El Jardín de las Delicias”... Una cierta imaginería ligada al misterio de la conjunción se encuentra subyacente en algunas pinturas de Lam. Ese es el caso de “la Boda” entre otros... Las figuras de Lam fijadas en el instante de su mutación, encuentran sus equivalentes en numerosos mitos africanos que describen las transformaciones de lo humano en lo animal, de lo animal en lo vegetal.

En cuanto a “La Boda” la autora ve en esta pintura una representación de las ideas que los alquimistas poseían sobre la unión de lo contrarios. Sin embargo no pone de relieve uno de los elementos principales del mismo: la rueda que aparece en la lámina

10 del Tarot como la “Rueda de la Fortuna”. Las tres fases que presenta bajo las figuras animales, se encuentra más cercana al cuadro de Lam. Si María García Barro menciona el “ouruboros” con relación a este cuadro, es porque se encuentra identificado con la idea del círculo y eterno retorno, tal y como aparece en numerosas ilustraciones medievales y renacentistas. No cabe duda entonces que, en el caso de Lam, la inclusión en sus cuadros de diversas tradiciones esotéricas, responden a la concepción surrealista –y especialmente de Breton– de mantenerlas en vivo.

Al cultivar esa intrincada imaginería suya, Lam se convierte en un procreador de mitos. Muchas de sus figuras pueden ser trazadas a los artefactos ceremoniales utilizados por los Taínos en las islas del Caribe que poblaron. En objetos como los *Duhos*, en las espátulas que utilizaban para vomitar en sus rituales *Cohaba*, o en los *Trigonolitos* de tres cabezas, los Taínos produjeron una serie de figuras míticas semejantes a los murciélagos que Lam transformaba en sus pinturas en diablitos. El simbolismo de los murciélagos (identificado en muchas tradiciones con el diablo y la muerte, y en otras como la China, con la buena suerte), o el de los *Trigonolitos* ligados a la tierra y a la fertilidad, se introducen en su obra para crear el sincretismo mágico que la caracteriza.

TERCER PRISMA: MITOS Y SURREALISMO | Todos los poetas y críticos afines a Lam coinciden en ver en su pintura lo que Aimé Césaire definió como *la unión del mundo objetivo y del mundo mágico* (28). Los títulos de las obras que expusiera en la Pierre Matisse Gallery de New York en 1942, surgieron significativamente de la pluma de André Breton. Esa identificación entre ambos nos brinda una clave para la comprensión de lo que *interiormente* iba desarrollándose en el pintor cubano. Su cuadro más emblemático *La Jungla* pintado en 1943, aunque mantiene sus deudas con el Picasso de *Les Femmes D’Alger*, nos presenta como un gran cortinaje que oculta el escenario de su imaginación, toda una proliferación de seres-vegetales, de árboles-mujeres, de mujeres-caballos, en fin con todo un bestiario de su propia cosecha. *La Jungla* no proviene de Cuba, de las Antillas o del África: proviene de la poesía de Lam. O

sea, es el resultado del proceso adivinatorio de una naturaleza poblada con seres que adquieren el mismo poder de metamorfosis que aparece en los mitos de la antigüedad llamada clásica.

Lam elabora durante esa época su lenguaje hieroglífico que solo los poetas, especialmente los surrealistas, pudieron descifrar. Todo esto ocurrió en los momentos en que la incipiente escuela de New York andaba buscando también los suyos propios, antes de lanzarse definitivamente a la práctica de la pintura abstracta. La aparición de la pintura de Lam en ese medio tan cargado de entusiasmo por lo oculto, estimulado en parte por las lecturas de Jung, de Frazer y de Frobenius, tuvo que haberle hecho un profundo efecto a estos pintores, sobre todo cuando sorprendieran en sus imágenes la procedencia de unas culturas tan diversas como las africanas u oceánicas. Nicolás Calas, pudo escribir entonces acerca de *La Jungla de Wifredo Lam...* *este cuadro no es un ícono, y se acerca más al método de Picasso que de Chirico... pero ningún pintor vivo depende tanto del arte de los pueblos primitivos y está tan ligado al aspecto colectivo de la magia como este artista...* (29). Pierre Mabilie por su parte, distingue en las junglas de Lam dos ancestros: uno europeo y otro primitivo. El primero se encuentra relacionado con el tríptico “La Batalla de San Romano” de Paolo Uccello (pintor que tanto Artaud, Kurt Seligmann y Max Ernst privilegiaban). Mabilie descubre en la Jungla una transposición de la “selva” de lanzas que el pintor renacentista reprodujera en sus cuadros, a la selva rebosante de cañas de azúcar que Lam introdujera en su cuadro. Mabilie concluye expresando:

El inmenso valor del cuadro de Lam titulado “La Jungla” reside en que éste invoca un universo donde los árboles, las flores, los frutos y sus espíritus cohabitan gracias a la danza (30)

A partir de esos años cuando la pintura de Lam adquiere su gran definición surrealista, se identifica más con títulos afrocubanos, como *Malembo* que evocan el mundo de los Orishas. *A sus pies*, como escribiera Breton, *Wilfredo Lam instala su “vever” es decir el maravilloso y siempre cambiante fulgor que cae de los vitrales*

inverosímilmente trabajados de la naturaleza tropical sobre un espíritu liberado de toda influencia y predestinado a hacer surgir, de ese fulgor, las imágenes de los dioses (31). Una vez que los dioses surgen de las fuerzas primordiales que habitan ocultas en lo maravilloso, la poesía se instala en la pintura de Lam como Breton dijera, *con la estrella de la liana en la frente y todo lo que toca ardiendo de luciolas* (32).

NOTAS

- 1.- Guillaume Apollinaire "Poesía", versión de Agusti Batria Ed. Joaquín Mortiz, México 1967.
- 2.- Andre Breton: "Le Surrealisme et la Peinture", Gallimard, Paris, 1965.
- 3.-Max Paul Fouchet, Wilfredo Lam, Editorial Polígrafa, Barcelona.
- 4.-Xavier Zubiri, "Naturaleza, Historia y Dios" Editorial Nacional, Madrid, 1963.
- 5.-Francis Maria Crawford, "Salve Venecia", New York, 1905. Volumen II.
- 6.-Tomado de "Primitivism and XX Century Art" Edited by William Rubin Museum of Modern Art, New York, 1984.
- 7.-"L'Art Magique", Club Francais du Livre, Paris, 1957.
- 8.- Id.
- 9.-André Breton "L'Surrealisme et la Peinture" Gallimard, Paris, 1965, ensayo sobre Wifredo Lam.
- 10.- Helena Benítez: "My Life with Wifredo Lam". Acatos Publisher, Laussane. 1999.
- 11.- Ibid.
- 12.-Editions Jean Jacques Pauvert, Paris, 1967.
- 13.- Editions "L'Hartmattan", Paris, 1996.
- 14.-Helena Benitez: "Wifredo Lam and Helena, my life with Wifredo Lam" Acatos Publisher, Laussane, 1999.
- 15.-Fernando Ortiz, "Contrapunteo Cubano del Tabaco y del Azúcar" Editorial Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1978.
- 16.-Aimé Césaire, "Retorno al País Natal" Colección textos poéticos, La Habana 1944. Traducción de Lydia Cabrera.
- 17.- "Médium" Communication Surrealiste, Paris, Janvier 1955.
- 18.-J. A. Baragaño: "Lam", La Habana, 1958.

- 19.-René Menil “Introduction to the Marvelous” en “Refusal of the Shadow, Surrealism and the Caribbean”, edited by Michael Richardson, Verso Publications, New York, 1999.
- 20.-Fernando Ortiz, “Wifredo Lam”, Cuadernos de Arte, Publicaciones del Ministerio de Educación, a Habana, Cuba 1950.
- 21.- “La Revolution Surrealiste” No. 2, 15 Janvier, 1925.
- 22.- Ver Grillote de Givry “A Pictorial Anthology of Witchcraft, Magic and Alchemy” University Books, New York.
- 23.- “Lam Como Laberinto”, “La Jiribilla” No. 48, año 2002.
- 24.-Fernando Ortiz “Historia de una Pelea Cubana contra los Demonios” Editorial “R” La Habana, 1973.
- 25.- “Vuelta” Volumen 10, # 114 Mayo 1986. Esta cita está traducida del texto en francés publicado por la galería Pierre Loeb.
- 26.-Don Pernety “Dictionnaire Mytho Hermetique” E. P. Denoel, Paris 1972.
- 27.-Juan Eduardo Cirlot: “Diccionario de Símbolos” Editorial Labor S.A. Barcelona.
- 28.-Aimé Cesaire “Wifredo Lam et les Antilles” Cahiers d’Art, Paris 1947.
- 29.-Nicolás Calas “Magic Icons” Horizon Vol. XIV, No. 83, London.
- 30.- Pierre Mabille: “Conscience Lumineuse, Conscience Picturale”, Jose Corti Editeurs, Paris.
- 31.-André Breton “Wifredo Lam” en André Breton “Antología” Siglo XXI, México 1973, traducción de Tomás Segovia.
- 32.-André Breton, en L’Surrealisme et la Peinture” id.

VÍCTOR BRAUNER, EL MAGO



Toda experiencia es magia y solo puede explicarse mágicamente.

NOVALIS, *Fragmentos*.

“Yo no pinto para salir, me encuentro ya afuera, más bien pinto para entrar” Le dijo Víctor Brauner en una ocasión a Sarane Alexandrian autor de un importante libro sobre el pintor (1). Para entrar *adónde* es lo que trata de descubrir este trabajo. En otras palabras, lo que intento es explorar los espacios interiores que Víctor Brauner ha penetrado, para allí aprehender su mitología personal tal y como se encuentra expresada en su pintura. Pero antes debemos abrir dos escenarios donde el pintor experimentó los sincronismos secretos que lo llevaron a elaborar una pintura de naturaleza mágica.

Primer escenario: En 1903 nace en Piatra-Neant un pequeño poblado de los Cárpatos, montañas situadas al noreste de Rumanía. Fue en esas montañas donde se originó la leyenda de Drácula (Dracul, en rumano significa el dragón o diablo), relacionada con la existencia del Príncipe Vlad, llamado el empalador. En esas montañas también habitaban los hombres-lobos. Hombres-lobos y *nosferatus* merodeaban pues por aquellas regiones donde se encuentra la cuna de la brujería medieval, según Mircea Eliade. De origen judío, su padre Herman fue ávido lector de los textos cabalísticos a los cuales expuso a su hijo Víctor. Herman practicaba además el espiritismo, invitando a médiums a dar sesiones en su casa, presenciadas muchas veces por él a través del *ojo* de una cerradura. Veremos que eventualmente el ojo habría de jugar un papel preponderante en la confección de su mundo. Con respecto a las sesiones de espiritismo, Brauner le confesó a Max Paul Fouchet en una entrevista que:

“... ocurrían cosas extraordinarias... en una ocasión vi a un personaje levitar y en otra a ese mismo personaje que era un ignorante, cantar en estado de trance, como Caruso (2).

Esas experiencias mediúnicas marcaron indeleblemente la mirada del futuro pintor sobre la surrealidad, infiltrando su mundo imaginario a medida que se adentraba en el mundo de las artes.

Segundo escenario: Después de un primer intento fallido de vivir en París permanentemente entre los años 1925 y 1927, Brauner regresa a Rumanía en plena pobreza. Durante esos años mantuvo una estrecha relación con poetas rumanos, los cuales trabajaban en una dirección no ajena al surrealismo naciente. El poeta Ilario Voronca fue uno de sus primeros amigos. Bucarest se fue convirtiendo en un hervidero de actividades de la vanguardia dando origen a las revistas “Contimporanul”, “75 HP y “Punct”, en las décadas de los veinte a los treinta. Brauner participó en esas publicaciones las cuales acogieron a poetas que eventualmente habrían de dejar sus nombres grabados en la historia del Dadaísmo y el Surrealismo: Tristán Tzara, Gherasim Luca, Trost y Gello Naum, entre tantos otros. En 1930 Brauner vuelve de nuevo a París,

permaneciendo en esa ciudad hasta su muerte, salvo durante el interregno de la Segunda Guerra Mundial. Fue entonces que al fin se convirtió en unas de las figuras principales del movimiento surrealista como lo atestiguan los entusiastas artículos que André Breton, Benjamín Péret y Pierre Mabilie, escribieran sobre su obra en el catálogo de su primera exhibición que tuvo lugar en 1938.

El 27 de agosto de 1938, día clave en la vida de Brauner, nos va a mostrar hasta qué límites su existencia estuvo sellada por acontecimientos que explican el trasfondo “mágico” de su vida y de su pintura. El pintor, junto a otros compañeros surrealistas, se encontraba festejando en el atelier de Oscar Domínguez cuando de pronto estalló una trifulca entre éste y Esteban Francés. Furioso, Domínguez le lanzó un vaso a su oponente al mismo tiempo que Brauner se interpuso, recibiendo en su ojo derecho un golpe tal que se lo arrancó de cuajo. Hasta aquí el incidente. Pierre Mabilie elaboró a raíz de lo acontecido, una versión interpretativa de los mismos, analizando las fuerzas ocultas que contribuyeron a que ese hecho se produjera. El resultado fue su ensayo titulado “L’ Oeil du Peintre” (3) donde realiza el siguiente análisis, expuesto aquí sucintamente:

1. Que toda la vida de Brauner convergió (siguiendo posiblemente la teoría junguiana de los sincronismos), para que esa mutilación tuviese lugar. Mabilie se basa en una serie de cuadros pintados por Brauner con anterioridad al incidente. Entre éstos uno titulado “Autorretrato” (1931), donde aparece el pintor con su ojo derecho desgarrado, el mismo que años más tarde le sería mutilado. Otro cuadro no fechado, pero de la misma época, muestra un personaje dentro de un paisaje lleno de signos herméticos, con su ojo atravesado por un tallo en cuya punta aparece la letra D, o sea, la primera letra del apellido de Oscar Domínguez. Numerosos cuadros pintados durante esa época representan a personajes con ojos cercenados, lo cual indica diversas premoniciones que tuvo Brauner acerca de lo que le habría de ocurrir.

2. En su estudio Mabilie indaga en el pasado de Brauner, encontrando que durante su adolescencia el pintor experimentó un trauma por el relato de una tragedia que ocurriera cuando un joven de la alta sociedad le arrancó ambos ojos a su amante en un rapto de

ira. Mabillo se remonta entonces, apoyándose en Jung y Freud, a la infancia de Brauner para encontrar en ciertos aspectos de su desarrollo, una relación de carácter edipiano que se manifiesta en un curioso dibujo fechado en 1927 donde el pintor sitúa un ojo en el sitio que ocupa la vagina. Freud nos recuerda que una de las angustias infantiles más terribles es la de la pérdida de los ojos o la de quedarse ciego, angustia que, según él, es un sustituto del complejo de castración. La inevitable relación con el complejo de Edipo es el corolario de las investigaciones freudianas. Para Didier Semin autor de un bello libro de arte sobre Brauner, la clave para comprender en última instancia su obsesión con los ojos, no se encuentra tanto en el padecimiento de ese complejo por el pintor sino en “*su grado alucinante de conformidad con ese mito*”... hasta el punto de que *Edipo no explica a Víctor Brauner, sino que Víctor Brauner vuelve a representar para nosotros la tragedia de Sófocles: mi pintura es autobiográfica* escribió en 1962, he contado mi vida. Mi vida es ejemplar porque es universal. Ella cuenta así los sueños primitivos en su forma y en su tiempo” (4).

Años después aparecen en el escenario otras figuras con cuernos (símbolo fálico) brotando de sus ojos. Esos cuernos son atributos del toro, animal cuya correspondencia zodiacal es la luna, dominado por la figura de Afrodita y venerado por los egipcios como Apis, ambas figuras herméticas que habrían de aparecer posteriormente en su obra. En todo caso, la presencia del ojo en la pintura de Brauner se encuentra siempre bajo el acto de la mutilación o desmembramiento, cuyas raíces mitológicas y alquímicas son bien conocidas.

El escultor Brancusi, quien solía prestarle una cámara de fotografiar a los jóvenes pintores que se le acercaban en búsqueda de consejos, hizo lo mismo con el Brauner recién llegado de Rumanía. Después de su fallecimiento, se encontraron en sus archivos una serie de fotos tomadas por él con la cámara que le prestara Brancusi, durante su peregrinaje por las calles de París. Una de éstas fue la de un personaje que guarda curiosa semejanza con Oscar Domínguez, vendándole el rostro a una joven sentada precisamente de espaldas al edificio situado en el número 83 del Boulevard Montparnasse, donde ocho años después tuvo lugar el accidente. ¿Se cumplió en él lo que

Novalis había dicho acerca de que todas las cosas acontecían dentro de uno mismo antes de que sucedieran en la realidad?

Pasando el tiempo el pintor, una vez recuperado del trauma físico y psíquico que le causó la pérdida de su ojo, pudo escribir que si bien fue el hecho “*más importante y doloroso que le haya ocurrido... constituyó a través del tiempo la clave fundamental de mi desarrollo...*” lo cual hizo que Alain Jouffroy afirmara que se había “*comprometido en vida a realizar una aventura de irresponsabilidad*” (6), que el azar objetivo tamizó bajo la égida surrealista. Por otra parte, en su Patafísica, Alfred Jarry autor cercano a Brauner, enunciaba un nuevo causalismo que habría de convertirse en una de las fuentes principales del pensamiento surrealista.

Hasta aquí estos dos escenarios que ubican a Brauner dentro de unas experiencias que habrían de ir guiándole la mano durante toda su vida, para realizar algunas de las obras más sorprendentes del Surrealismo.

FASE MEDIUMICA: ESPECTROS, LICANTROPOS, QUIMERAS, CREPUSCULOS | Brauner realiza su gran entrada en el Surrealismo con una serie de cuadros pintados entre 1938 y 1939 que reflejan sus experiencias iniciales en Rumanía, bajo la influencia de las prácticas mediúnicas de su padre. La atmósfera crepuscular que rodea la mayoría de esas pinturas nos pone, de inmediato, en contacto con lo que Freud llamó en un ensayo: *unheimlich*. En español está traducido como lo *siniestro* y en inglés como *uncanny*. De acuerdo con Freud dicho concepto “*está próximo de lo espantable, angustiante, espeluznante...*” (7). Si la traducción al español no aclara el sentido de ese término, la versión en inglés resulta más fiel a las intenciones que Freud quiso darle. *Uncanny* posee una cualidad aterradora porque denota una experiencia difícil de explicar, de ahí que ese tipo de experiencia sea mejor interpretada a través de visiones oníricas o de desdoblamientos que lo acompaña (8). De acuerdo con algunos pensadores medievales como Vincent de Beauvois autor de una inmensa suma de conocimiento titulada “*Speculum Maius*”, toda cosa posee además de su cualidad aparente, otra oculta que se le opone y viceversa. Ese pensamiento enraizado en viejas tradiciones pre-

cristianas, conjura la presencia de lo *uncanny* que en el caso particular de Brauner, se remonta a sus experiencias en el mundo de leyendas rumanas, así como su inclinación a ver en el hermetismo un fundamento para su creatividad.

Las apariciones que sorprendemos en sus cuadros de esa época, se encuentran situadas dentro de un espacio en el cual hay que penetrar mediante un proceso de iniciación. En gran medida su pertenencia al grupo surrealista requería ese mismo proceso en tanto que constituyeron una especie sociedad secreta, cuyos ritos y ceremonias se practicaban bajo la atracción de los encuentros fortuitos y sesiones mediumicas. El azar objetivo pues, es el espacio gnóstico que se abre como resultado de esa iniciación. Al iniciarnos en la obra de Brauner, específicamente las del período que venimos analizando, tenemos que regresar a Freud citando a E. Jentsch quien nos dice que la condición de *uncanny* puede surgir de las dudas acerca de si un ser animado está realmente vivo o al revés, si un objeto sin vida en realidad lo está. Frente a las apariciones espectrales de los cuadros pintados por Brauner durante la época llamada de las quimeras o de los crepúsculos, (apelaciones que, por cierto, Brauner nunca utilizó para las series), nos hacemos la misma pregunta. De ahí entonces que puedan atribuir a los mismos ese sentimiento de incertidumbre que se aplica a la definición de lo *uncanny*. El espacio espectral que abren, lo enlaza con otros que los románticos abrieron durante su tiempo. De las apariciones de Fusseli y de Goya, pasando por las que merodean en las aguadas de Víctor Hugo, en los dibujos de Alfred Kubin y los pasteles de Odilon Redón, los fantasmas comenzaron a habitar el ámbito surrealista. A esas manifestaciones espectrales, habría que sumar las que formaron parte de las novelas góticas que comenzaron a publicarse a partir de los finales del siglo XVIII, cuya presencia fue decisiva dentro del surrealismo.

LAS QUIMERAS | La Quimera fue una criatura mítica con cabeza y pecho de león, el vientre y el trasero como un chivo y cola de serpiente. De acuerdo con el mito fue hija de Tifón y Echidna. Belerofonte fue enviado a matarla, lo cual hizo con ayuda de Pegaso. Brauner hará uso, a su manera, de ese mito para introducirlo en su

obra bajo diferentes aspectos como veremos en uno de sus cuadros más emblemáticos “Nacimiento de la Materia” (1940). La pincelada que Brauner utiliza para estos cuadros le permite el uso de las transparencias, creando en torno a los mismos una dimensión que ya no pertenece a la realidad inmediata, sino más bien a una fantasmagoría poblada de seres híbridos y de apariencia amenazadora. La realidad o la surrealidad, se encuentra en este caso, hipostasiada en un espacio ambiguo proclive a crear estados de angustia, descrito por Freud como parte del sentimiento de lo *unheimliche*. En un cuadro especialmente paradigmático titulado “Au Crepuscule” (1938), vemos en primer plano, a una figura animal y en su interior a una especie de muñeca fantasmal con grandes ojos y senos, enfrentarse a una serie de apariciones ectoplasmáticas que amagan con atacarlo. El cuadro posee todas las características de una pesadilla no ajena a las que sufriera la imaginación romántica, cuya mejor expresión es el conocido cuadro de Fuseli “La Pesadilla” que sin duda influyó sobre Brauner. ¿Cae esta pintura dentro del dominio de lo maravilloso o del misterio, o en este caso de lo *uncanny*? Tsvetan Todorov en su ensayo sobre lo fantástico (9) refiriéndose a ejemplos literarios, nos dice que si el lector de una obra fantástica decide que *“cuando las leyes de la realidad se mantienen intactas y permiten una explicación de los fenómenos descritos en la obra, decimos que ésta pertenece al género de lo uncanny. Si, por otra parte, el lector decide que debemos acudir a otras leyes naturales para explicarlo, entramos entonces en el género de lo maravilloso”*. Esto mismo podríamos aplicárselo al cuadro de Brauner, pero teniendo en cuenta a André Breton y lo que dijo acerca de lo maravilloso. Breton siempre sospechó de la lucidez manipulada “a priori”. En su ensayo “Lo Maravilloso Contra el Misterio”, (10) afirma que *“la lucidez es la gran enemiga de la revelación. Sólo cuando ésta ya se ha producido puede autorizarse a aquella a hacer valer sus derechos”* añadiendo en el mismo ensayo: *“el misterio buscado por sí mismo, introducido voluntariamente –a todo trance– en el arte, como en la vida, no sólo no podría tener un valor irrisorio, sino que además aparece como la confesión de una debilidad, de un desfallecimiento”*.

La pintura de Brauner obedece, por tanto, a una experiencia auténtica traducida a la surrealidad. Es decir que el misterio que la rodea no fue fabricado por él con la intención de crear un estado artificial, sino inducir “a posteriori” una atmósfera mágico-poética. Por otra parte, lo *uncanny* se manifiesta, en mi opinión, como un resultado del azar objetivo que a su vez produce la fulguración de lo maravilloso. Sin poseer una definición precisa, los surrealistas le han asignado una sustancia luminosa (Benjamín Péret), un movimiento vital que compromete la afectividad entera (Andre Breton) o como pensaba Pierre Mabille: que lo maravilloso *encontraba su origen en los conflictos permanentes que oponen los deseos del corazón a los medios que uno dispone para satisfacerlos*. Toda la época llamada de las quimeras representa una lucha entre la luz y las sombras, donde las extrañas figuras femeninas aparecen bañadas con un resplandor crepuscular. En un cuadro titulado “Chimere” (1939), una de esas figuras femeninas cuyo cuerpo termina en una especie de probeta, sostiene en su pecho un rectángulo en forma de piedra preciosa. A la derecha del escenario se encuentran unas figuras nebulosas saliendo de una puerta en forma de arco (¿reminiscencia de Chirico?) envueltas en una luz intensa. El escenario se torna numinoso, llevándonos a creer que el drama que allí se desarrolla, aunque nos sugiera un caos primigenio, hace surgir para decirlo con palabras de Novalis, *el astro que saldría de él*. De ahí que exista en el alma romántica como afirmara Alfredo de Paz en su libro “La Revolución Romántica (11) *“el culto al misterio y lo nocturno, a lo extravagante y grotesco, de lo inquietante y de lo espectral, de lo diabólico y de lo macabro, de lo patológico y de lo perverso”*. Ese culto que Brauner cultivó, lo condujo a la reproducción de toda una legión de seres ambiguos (íncubos y súcubos, entre tantos otros), que de acuerdo con el “Dictionnaire Général du Surrealisme” (12), Brauner tomó de un tratado escrito por el sacerdote franciscano Sinistrari d’Ameno (1632-1701) consagrado al demonismo y que fue muy leído en su tiempo. Fabrice Flahutez hace mención de una carta que Breton le enviara a Brauner donde le comunicaba que le había propuesto al editor de la Skira un número dedicado al diablo, *exaltando en todo lo posible (a su cortejo de sonámbulos, videntes, convulsionarios y*

demonios de todo género)... invistiéndolo dentro de una perspectiva de reverso de los valores y de una trayectoria revolucionaria... (13). Entre las décadas de los cuarenta y los cincuenta, Wifredo Lam y Kurt Seligmann respondieron a esa llamada, plasmando en algunos de sus cuadros y grabados diversas interpretaciones del príncipe de las tinieblas.

CUATRO CUADROS EMBLEMATICOS: “NAISSANCE DE LA MATIERE” (1940), “MYTHOTOMIE”, (1942), “LES AMOUREUX: MESSAGERS DU NOMBRE (1947), LE SURREALISTE (1947) | Antes de entrar en la segunda etapa llamada “de la cera”, vamos a examinar cuatro de los cuadros donde Víctor Brauner resume su simbolismo personal tomado de diversas culturas y creencias esotéricas.

“NAISSANCE DE LA MATIERE”. Este cuadro terminado en 1940, después del desplome de Francia durante la Segunda Guerra Mundial, representa según Alain Jouffroy: *“el fin de una pintura obsesiva y el comienzo de una pintura de investigación”* (14). Para brindarle un sentido más poético al término “investigación” yo diría de búsquedas. Búsquedas que lo ayudaron a penetrar en esos *espacios de adentro* a los que aludía Henri Michaux. En este cuadro, así como en los otros tres restantes, Brauner encuentra un lenguaje pictórico que le sirve como excusa para representar los elementos con los cuales fue componiendo su visión muy personal de los “mensajes” que según su interpretación, se hallan encerradas en las tradiciones esotéricas. El título del cuadro nos pone, de entrada, en contacto con algunas de éstos. Centrado en un personaje hermafrodita, (cuya importancia en la Alquimia es bien conocida), su lado derecho pintado de rojo es el masculino, y el izquierdo en azul es el femenino. Con cabeza posiblemente de quimera, (que nos recuerda al demonio llamado Patazu de las leyendas Asirias y Babilonias), surge de su boca abierta una flecha disparada hacia un espacio nebuloso. En la mitología Sumeria la diosa Innana fue muerta (de una forma semejante a la quimera de la mitología griega), por un flechazo dirigido a su garganta. En el cuadro de Brauner la flecha no penetra sino *sale* hiriendo el firmamento. El personaje sujeta además en ambas manos dos flores: la solar en la derecha dirigida hacia lo alto,

la lunar en la izquierda hacia la tierra arrojando un raudal de luminosidad. De una serpiente verde ¿Evocación de la narración esotérica de Goethe?, enroscada en el cuerpo del personaje, brota un tallo azul coronado por una hoja en forma de corazón, pero a su vez ese mismo tallo es el que termina en la flor lunar. El simbolismo, como todo el simbolismo de la obra de Brauner, es polisémico. Pero de lo que no cabe duda es que refleja su influencia alquímica, y sus lecturas de Jacob Boheme autor que debió de haber conocido. La alquimia y los emblemas que aparecen relacionados con las obras del místico alemán, habrían de ofrecerle numerosos recursos simbólicos para elaborar su mitología personal. En lo que respecta a la androginia Brauner, como nos afirma Emanuel Rubio, *parece haber abierto el horizonte de una reconciliación andrógina, con todo conocimiento de causa.* (15)

MYTHOTOMIE. Pintado cuando Brauner se encontraba en los Alpes habitando en el pequeño poblado de Celliers de Rousset, huyendo de la persecución nazi, su imaginería continúa el mismo camino que el anterior. El cuadro está dividido en dos espacios: a la derecha dentro de una extensión que se abre como una ventana, una diosa con los ojos vendados se encuentra de espaldas a un paisaje cuyo trasfondo contiene una serie de pirámides con obvia referencia al Egipto. La diosa de pie sobre un lago, exhibe los siguientes atributos: ropaje de maga color morado, (la *Iosis* de acuerdo con los alquimistas simboliza el final de la obra. El cristianismo utiliza este color durante la Pasión en la Semana Santa). En la manga de la derecha aparece un sol rojo y en la de la izquierda pintado en azul, lo que podría ser la luna. En la parte inferior pueden observarse varios signos esotéricos posiblemente de la invención del pintor. El cuerpo muestra los dos senos al descubierto y el sexo deja aparecer la *Y* sagrada. En su mano derecha la diosa sostiene el Tau egipcio y en la otra una serpiente. Una doble cabeza ciclópea (mitad animal mitad humana) aparece encima de su cabeza, (rodeada por un halo azul), mientras que unas llamas la coronan.

En el espacio de la izquierda una figura femenina que el pintor reproducirá eventualmente en distintas esculturas influidas por el arte egipcio, posee tres cabezas: dos de las cuales forman parte de su

cuerpo mientras que la tercera se encuentra flotando. Los ojos de la primera cabeza (pintados en reverso) están cerrados, los de las otras dos abren sus inmensas órbitas. En este segundo cuadro las alusiones a los misterios egipcios (origen de las creencias herméticas) combinado con otros aspectos entresacados de símbolos de diversas culturas, Brauner va madurando su progresión mitológica al mismo tiempo que sus lecturas poéticas (sobre todo la de Novalis), lo llevaban a la confección de una “pictopoesía” tomada de la fórmula de Horacio.

LES AMOUREUX MESSAGERS DU NOMBRE. Los próximos dos cuadros pintados en 1947, pertenecen a una época especialmente rica en el Surrealismo. El año 1947 presenció una de las exposiciones más importantes de este movimiento consagrada en términos generales a las artes ocultas, donde Brauner jugó un papel preponderante. Ambos cuadros utilizan los Arcanos del Tarot, arcanos que ya habían tentado a André Breton cuando en 1944 publicara su último libro: “Arcane 17”. El primero de los dos, “Les Amoureux...” utiliza a dos de los arcanos mayores: El número 1, llamado “El Juglar” y el número 2, “La Papisa”. De nuevo hallamos como en todos los demás cuadros suyos, una ambigüedad de símbolos producto de un estado de autosugestión alucinatoria y no tanto de una investigación precisa acerca del significado de los mismos. En esta obra vemos dos grandes figuras en un primer plano: a la derecha la Papisa sentada dentro de lo que parece ser un triángulo cuya parte frontal se encuentra dividido en tres paneles: los de la mano derecha e izquierda con escrituras tomadas de grimorios, mientras que el panel central reproduce la fecha 1713, fecha que Breton inscribe en uno de sus poemas-objetos realizado en 1941 titulado “Portrait de L’Acteur A.B.”. La referencia al poeta es, pues evidente, aún más si tomamos en cuenta (como lo hiciera el propio Breton) que si juntamos el 1 con el 7 y el 1 con el 3 pueden resultar las dos iniciales de su nombre: AB.

La Papisa tiene cabeza de águila (identificada por los alquimistas al Mercurio después de su sublimación), sosteniendo en sus manos un libro abierto por la mitad con unas tijeras dibujadas entre ambas páginas. Un manto azul cubre su vestido rojo. En el fondo, y al igual que la lámina del Tarot, una tiara con ideogramas ocultistas protege

su cabeza. La figura de la derecha pertenece al Juglar (L'Amoreaux). Este personaje lleva colgando (en lugar de la mesa reproducida en la lámina del Tarot) un tablero y sobre el mismo la copa, las monedas de oro y la espada. Dibujadas sobre la camisa cuatro serpientes enroscadas entre sí. Una figura antropomórfica y volcánica con forma de torso femenino cubre su cabeza, dentro de la misma el ocho acostado (símbolo del infinito) y el Aleph, una de las letras madres del alfabeto hebreo, cuyo poder numérico es el 1 de acuerdo con el Sefer Yetzirah. En su mano izquierda el Juglar, sostiene la varita mágica, como en la lámina del Tarot, pero con una diferencia: en la pintura de Brauner la punta de arriba termina con el sol y la de abajo con la luna, o sea, los dos principios conciliadores femenino y masculino que forman el Andrógino primordial. Su pie izquierdo está cubierto por una flor roja. Como telón de fondo pintado con colores tierras oscuros aparecen escritas seis palabras, tres a cada lado del cuadro en correspondencia o fuerza de atracción entre los unos y los otros. Junto al juglar: *destin, magie, liberté* y junto a la papisa: *passé, presente, avenir*.

A pesar de que, en este cuadro, Brauner utiliza las dos figuras de los dos primeros arcanos: El Juglar y la Papisa, no están reproducidas enteramente de acuerdo con su simbolismo tradicional. La interpretación del Juglar es múltiple. Muchas veces llamado el escamoteador o el engañador, (Hieronimus Bosch en su cuadro "el Mago" lo muestra de esa manera), su exégesis alquímica puede estar relacionada con el impulso mercurial que da comienzo a la obra. Por otra parte, la varita mágica nos indica que puede realizar toda suerte de prodigios. En el caso del óleo de Brauner, el principio masculino y femenino (activo y pasivo), están simulados en la varita por el sol y la luna. La Papisa (femenina), por su parte, continúa pasivamente la obra del Juglar (masculino) quien asume una posición activa mientras que aquella se mantiene sentada. Muchos estudiosos de la Alquimia la identifican con Virgo en el cual los hermetistas reconocen el signo de la gestación (16). En otros casos la comparan con la diosa Cibeles. De acuerdo con el mito, la diosa nació como producto del semen de Zeus que cayó en la tierra mientras éste dormía. De ahí nació la deidad que originalmente poseía ambos sexos

hasta que los dioses la castraron. El mito es extenso ramificándose en diversas direcciones: Cibele fue considerada por Hesíodo madre del cielo e identificada con Isis, Ceres y Proserpina, llevando sobre su cabeza una corona (semejante a la que luce la Papisa en la suya), con una llave en la mano y sentada en un carro alado por cuatro leones. Pero como diosa que posee todos los secretos del mundo lleva como en el arcano del tarot, un libro (¿el libro de la sabiduría o del destino?) sobre su regazo. Brauner se acerca a ese arcano añadiéndole elementos de su propia cosecha. ¿Qué significado, por ejemplo, poseen las tijeras en el libro? Dom Pernety nos dice que las tijeras son:

El fuego de los Filósofos, al igual que la lanza, la espada etc. (17)

Juan Eduardo Cirlot en su Diccionario de los Símbolos le da el siguiente significado:

Símbolo de la conjunción como la cruz, pero también atributo de las místicas hilanderas que cortan el hilo de la vida de los mortales. Por ello, símbolo ambivalente que puede expresar la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte (18).

Por su parte Brauner inscribe de arriba hacia abajo al lado de la Papisa, los tres términos temporales: *porvenir, presente, pasado* a los cuales el Juglar le responde con otros tres: *libertad, magia, destino*. Brauner desarrolla, a partir de las fuentes que le proporcionan las tradiciones ocultas su propia tradición imaginaria, tradición que comenzó a formarse desde sus primeros cuadros, asentándose a través de todo el resto de su obra.

LE SURREALISTE. El último de los cuadros mencionados se lo dedica Brauner al Surrealista como si éste fuera una lámina más del Tarot. Brauner utiliza de nuevo para su versión al juglar, aunque con diversas modificaciones. El Juglar de “Le Surrealiste” también posee en su mano izquierda la vara mágica, pero sin los símbolos del sol y la luna que tenía el de “Les Amoureux...” mientras que encima de su cabeza vemos un gran tocado y dentro del mismo el símbolo del

infinito y la letra Aleph. En vez de la mesa donde en el Arcano I del Tarot, el Juglar, dispone sus instrumentos de trabajo, Brauner pinta una extraña figura híbrida de pez, insecto alado y algún tipo de mamífero. En su cabeza aparecen dos inmensos ojos de perfil, saliendo una lengua bífida, la primera enroscada y la segunda hendiéndose en una flor posada encima de unas llamas flotando en las aguas, posiblemente como referencia al Zohar donde se menciona al “río de llamas”. El fondo es un paisaje boscoso bajo un cielo crepuscular.

La intención de Brauner de identificar al arquetipo surrealista con el Juglar, puede prestarse a diversas interpretaciones. La creciente inclinación de los surrealistas hacia las actividades esotéricas tuvo que ver, sin dudas, con esa intención. Otras, sin embargo, aparecen a la vista. La más importante, en mi opinión, tiene que ver con la naturaleza misma del movimiento surrealista. En efecto siempre existió dentro del grupo una voluntad lúdica que en más de una ocasión confundió a sus críticos. En gran medida los surrealistas se *ocultaban* tras el juego dando la impresión de ser unos escamoteadores de la realidad. Los críticos que visitaron la exposición de 1947 mencionada, debieron de haberse quedado algo atónitos ante la serie de “altares” que los miembros de ese grupo confeccionaron, dándole a la muestra un carácter iniciático. La entrada a la exposición se hacía a través de un laberinto con piso arenoso, tomado según Eugene Canseliet de “Le Triomphe Hermetique” de Alexander Limojon de Saint Didier que hablaba de la práctica alquimista como *un camino en las arenas*. Ese laberinto iba a dar a una sala llamada de “las supersticiones” indicativa del interés que demostraban los surrealistas hacia toda forma de manifestación herética de las religiones. En medio de un ambiente intelectual dominado por la izquierda marxista y los existencialistas sartrianos, la apuesta surrealista por el ocultismo hizo escándalo. En el ensayo que abre el catálogo a la exposición titulado “Ante el Telón”, André Breton escribe que:

“...no fue un azar que unas recientes investigaciones hayan llegado a revelar, en los nudos de las líneas del pensamiento poético y de

anticipación social... la persistente vitalidad de una concepción esotérica del mundo – Mar-tinés (de Pasqually), Saint Martin, Fabre d'Olivet, el abate Constant... Resulta así que los grandes movimientos emocionales que aún nos conmueven... procederían quiérase o no, de una tradición totalmente distinta de la que se enseña...” (19).

Teniendo esto presente, me parece que “Le Surrealiste” de Brauner funciona como una respuesta emblemática a las objeciones del racionalismo imperante de esa época. No era sorprendente, entonces, que Breton y sus seguidores vieran a Heidegger como un caso aparte dentro de la corriente existencialista sartriana inclinada hacia el pensamiento positivista. Independientemente de que el filósofo alemán nunca quiso ser encerrado dentro de esa definición, su tendencia a basar su pensamiento en las revelaciones poéticas de un Holderlin, Trakl o Rilke, le valió un reconocimiento favorable por parte de los surrealistas. En ese sentido Breton subraya en esa misma introducción, las palabras de Jean Wahl acerca del autor del “Ser y el Tiempo” y de su intento de edificar una filosofía mítica a partir de Holderlin cuyo extenso ensayo titulado “Holderlin y la esencia de la poesía”, fue muy apreciado por Breton.

LA PINTURA A LA CERA | La caída de Francia en manos de los nazis, obligó a Brauner a tomar refugio en la zona desmilitarizada. En Marsella se reunió con otros compañeros surrealistas (entre éstos Breton, Herold, Domínguez, Lam, Max Ernst, Masson, Péret, Duchamp etc.) con la idea de marcharse a los Estados Unidos. Todos sus esfuerzos resultaron infructuosos por ser de origen rumano, y estar agotada la cuota de visas a los emigrantes de ese país. Esto no le impidió de participar en diversas actividades de los surrealistas, sobre todo en la confección de dos de las láminas de un Tarot ideado por éstos. A Brauner le tocó las láminas que llevaban el signo de la cerradura (que es un emblema del conocimiento) y reproducir en las mismas, las figuras de Hegel y Helen Smith. Es decir, el filósofo del idealismo romántico alemán, y de la médium que en sus *seances* aseguraba estar en contacto con el espíritu de Víctor Hugo, poeta por

lo demás muy conectado a la pintura de Brauner. Los surrealistas le tuvieron gran estima por sus relatos y dibujos automáticos acerca de los viajes astrales que hiciera al planeta Marte, estudiados por el psicoanalista Theodore Flournoy en su libro “De las Indias al Planeta Marte”. Brauner proseguía, pues, por el camino iniciado tras sus experiencias con su padre. Ese camino lo condujo a refugiarse en un pequeño pueblo de los Alpes, Celliers de Rousset, por donde corre el río La Durance cuyo torrente arrastraba unas piedras que pronto se convertirían en objeto de su atención. Dadas las exiguas condiciones de vida que tuvo que afrontar, escaseaban los medios para realizar su pintura. Fue entonces que un campesino le sugirió el uso de la cera, abundante en esa región.

RELATO DE SU ENCUENTRO CON LAS PIEDRAS Y DEL USO DE LA CERA:

“Durante mis caminatas al borde de la Durance... me sentí atraído por las piedras que en gran cantidad arrastraba el torrente. Esas piedras poseían de particular unos diseños en líneas blancas sobre el fondo gris-negro-pizarra, que se acoplaba bien a la materia. El deseo de apoderarme de ese efecto de gran belleza se impuso de inmediato sobre mí, comenzando de inmediato la búsqueda experimental de las leyes que regían en ese extraordinario conjunto. Fue entonces que la idea del uso de la vela me vino a la mente...”

PROCEDIMIENTO:

“Sobre una hoja de papel en blanco frotar fuerte y libremente la cera de una vela, pasando enseguida sobre la superficie una capa de tinta china diluida en agua. Una vez que el líquido esté seco, raspar ligeramente con un objeto puntiagudo, el diseño que uno desea obtener.

Después se repite la operación, esta vez raspando con un cuchillo el resto de la cera hasta dejar al descubierto un diseño original y desconocido” (20).

Esos dibujos a la cera, que posteriormente fueron perfeccionados con tintas de color y otros métodos técnicos, se encuentran cercanos a los procedimientos que se utilizan para realizar los grabados. Los resultados obtenidos alejaron su pintura de los efectos brumosos que pudo conseguir al óleo en sus etapas anteriores, para entrar en un nuevo estilo donde el hieratismo aprendido de los egipcios y del arte precolombino, se impuso. Creo que fue en ese momento cuando la obra de Brauner, al dar un vuelco de 90 grados, se introdujo de lleno en una dimensión que albergaba culturas tan lejanas las unas de las otras como la egipcia, la azteca y la inca, así como la medioeval, *partiendo de su observación de las piedras* hecho que no podemos pasar por alto tratándose de un espíritu como el de Brauner, cargado de fuerzas mágicas. André Breton que fue altamente susceptible a ese mundo, llegó a decir que búsqueda *“Posee un singular poder alusivo, si es verdaderamente apasionada, determina el rápido paso de los que a ella se entregan a un estado segundo, cuya característica esencial es la extra lucidez...”* (21). Más adelante Breton añade que las piedras *continúan hablando a los que quieran oírlas*. ¿No fue acaso eso lo que precisamente hiciera Brauner poniendo atención, como decía Claude de Saint Martin citado por Breton en el mismo trabajo *“más que a lo que vemos en los objetos sensibles, hacia lo que no vemos”*? El resultado fue la transferencia que hizo Brauner de la piedra a la cera, o sea, de la materia fija de la obra a la materia de los sabios elevada al blanco. Breton comentando sobre sus pinturas a la cera dice

... Que su mensaje... le confiere a la mirada el poder de los pentaclos... de ahí que ante la pintura de Víctor Brauner mi alegría participa de lo sagrado, surgido del fuego de la más fastuosa aurora, un pájaro admirable púrpura se deja seducir por una mujer cuyo doble perfil se conjuga con la cabeza de un león... La imaginación que se desata en sus pinturas no es domesticable. Al punto de haber establecido después de algunos años en el corazón del paisaje peligroso, en pleno dominio alucinatorio... donde se tienden los hilos de las correspondencias fulgurantes y de las premoniciones (22).

La deslumbrante producción de Brauner durante el tiempo que estuvo escondido, así como la que realizó posteriormente una vez de regreso a París, va más allá de su militancia surrealista. Sin dejar de serlo (aunque en 1948 fuera expulsado del grupo para ser readmitido en 1959), Brauner creó en torno a sí una interpretación personal de sus relaciones entre su mundo interior y el exterior. Todo lo que pintó responde a una “autobiografía imaginaria” definida así por Sarane Alexandrian, al punto de que cuando fue interrogado por éste acerca del significado de ciertas figuras, el pintor le respondió “*soy yo bajo otra apariencia y otra condición*” (23). ¿Tuvo acaso en mente el siguiente dístico de Novalis cuando le diera su respuesta a Alexandrian *Alguien consiguió levantarle el velo a la diosa de Sais/pero ¿a quien vio? –Maravilla de maravillas– a sí mismo*. Esa autobiografía se alimentó de seres que entresacó de diversas culturas mezclándolos entre sí o convirtiéndolos en híbridos. Vamos a destacar algunos de los principales elementos que entraron a formar parte de sus obras.

LA CULTURA EGIPCIA: Egipto fue una fuente inagotable de saber esotérico y desde ese punto de vista Brauner mantuvo una conexión directa con sus arcanos. Pero el Egipto reprodujo mediante sus jeroglíficos y las innumerables representaciones de sus creencias, un lenguaje pictórico de cuya riqueza no se le escapó al pintor rumano. El poder que ejerciera sobre Brauner, se encuentra patente en muchos de sus cuadros y esculturas. Las referencias a Isis y a los símbolos tradicionales de la religión egipcia, se encuentran repartidos (y en muchos casos modificados) a través de sus obras de diferentes periodos. Nicolás Calas, por ejemplo, ve en uno de sus cuadros “*Conscience du Choc*” (1951) dos temas egipcios: el de la barca del sol y el de la bóveda celestial. En este cuadro, realizado a la cera, dos figuras híbridas entre humana y ave, se encuentran integradas a una barca, que flota sobre un río que sugiere los textos que acompañan al Libro de los Muertos. Es muy probable que Brauner haya conocido el famoso libro “*Los Jeroglíficos Egipcios*” de Horapollo el mago egipcio del siglo IV, descubierto en el siglo XVI. Breton poseía un ejemplar de ese libro en su biblioteca que Brauner pudo haber consultado. Artemidoro de Efeso en sus comentarios acerca de esta obra, habló de que el libro alentaba a quienes lo leían

ver en los animales, plantas o partes del cuerpo como símbolos de las ideas. Otro ejemplo, entre los tantos que podemos citar, se encuentra en la copia que Brauner ejecutara de una de las figuras que aparecen en la bóveda de la cámara mortuoria de Sety I dedicada a reproducir fenómenos astronómicos. Ejecutadas a gran escala, una de las reproducciones consiste en lo que aparenta ser un animal andrógino en posición erguida con un cocodrilo inclinado sobre su espalda. Brauner en más de una ocasión se inspiró en esas figuras para pintar una serie de cuadros a la cera.

La inclusión de figuras estatuarias en algunos de sus cuadros, le brinda a los mismos un escenario donde se desarrolla algún tipo de ceremonia secreta. Esas mismas figuras cobraron otra suerte de materialidad cuando Brauner se decidió a crear sus esculturas. Las esculturas poseen una semejanza con las figuras que los egipcios utilizaron para representar a sus dioses o acompañantes, aunque poseen asimismo como parte de la amalgama que el pintor realiza con diversas tradiciones una presencia totémica.

LAS CULTURAS AMERICANAS: Los surrealistas siempre se sintieron atraídos por el arte de los pobladores de las Américas: desde Alaska hasta el Perú. Los tótems y máscaras de la Columbia Británica entraron a formar parte de su poesía, sea escrita o plástica. El sincretismo le sirvió a Brauner para incorporar en sus cuadros diversos elementos de esas culturas. Durante la década de los sesenta, Brauner rompió con el molde tradicional del cuadro con el fin de incorporarlo morfológicamente a los temas de sus composiciones. El resultado fueron una serie de pinturas anamórficas de significados polisémicos, aunque cercanos a la fecunda mitología de los Inuits de Alaska, (ver “La Mere Des Reves” 1965). La imaginería de los códices aztecas fue objeto de su atención, así como la de las culturas Paracas.

El tótem, por su parte, devino para Brauner un objeto propicio para ser recreado en sus cuadros y esculturas, como también lo hicieron Max Ernst, Wilfredo Lam, Wolfgang Paalen o Jacques Herold. Con respecto a los mismos Brauner le confió a Alain Jouffroy su creencia *acerca de un tropismo totémico, fuerza que de una manera absolutamente inconsciente nos empuja a obrar en el arte* precisando

llamo totémico esa continua imitación que se hace en homenaje-recuerdo a fuerzas ancestrales (24). El arte de los indios Pueblo, (Zuñi, Navajo y Hopi), que formara parte de la concepción surrealista de lo maravilloso, se transformó en la pintura de Brauner, en seres pertenecientes a su mitología personal. Las culturas indoamericanas produjeron una rica variedad de estilos: desde las estelas hasta las cerámicas, desde los tejidos hasta la estatuaria y las ilustraciones de los códices. En ese mundo cargado de toda suerte de representaciones mágicas, Brauner encontró en primer lugar, unas imágenes que se adaptaban a la nueva técnica de la cera, y en segundo lugar una extensa diversidad de referencias a mitos y leyendas que le sirvieron para enriquecer las suyas. Esa profusión de “apariciones” fueron “ocultadas” tras las máscaras. La presencia de la máscara en la pintura de Brauner no puede ser descartada. Brauner recogió de todas esas culturas lo que le convino, como siempre hizo, creando sus propias máscaras, en su mayoría de confección más simple.

EL MEDIOEVO Y EL RENACIMIENTO. Quizás el aspecto menos estudiado de su obra, es la deuda que la imaginación de Brauner tiene con la Edad Media y el Renacimiento. Por lo general se menciona, y con razón, al Romanticismo como su fuente de inspiración, olvidándose que los románticos abrevaron en una Edad Media que ellos percibieron como saturada de misterio. Las creencias ocultas de la Edad Media no pudieron ser encerradas en Sumas que intentaban racionalizar la fe. La Edad Media fue fundamentalmente herética y mística, y lo suficientemente pagana, como para mantener latente viejas tradiciones esotéricas que provenían de otras fuentes ajenas y hasta hostiles al Cristianismo. Dentro de esas tradiciones que sobrevivieron a la imposición del Cristianismo, lo carnavalesco se ha mantenido en vivo hasta nuestros días. Su mezcla entre lo sagrado y lo profano, su apetito por la parodia y lo grotesco, se convirtió en la Edad Media y después en el Renacimiento, como un instrumento de transgresión, que a la Iglesia no le quedó otro remedio que aceptar. Dentro de ese mundo confuso y fascinante, surgieron formas eróticas y fantásticas que de una forma o de otra fueron a encontrar su sitio en la pintura de Brauner. Me refiero sobre

todo a dos aspectos esenciales de una imaginación que navegaba libremente por regiones cargadas de visiones terroríficas que se manifestaban bajo formas teratológicas. Esto último, a su vez, no dejó de tener su costado pornográfico y humorístico. Las imágenes lujuriosas tan habituales en las tallas que se encuentran en las catedrales de la Edad Media o en sus fachadas, subrayan la fealdad y el horror, al mismo tiempo que se complacen en reproducir una gestualidad erótica, nada ajena a la que Brauner reprodujera en muchos de sus dibujos y cuadros. En los diseños realizados en los márgenes de los libros llamados “drolleries”, o en las numerosas representaciones de diversos tipos de monstruos que vemos en las catedrales, hallamos esa misma profusión de figuras de un humor transgresor.

Los románticos, por su parte, vieron al diablo como el gran humorista (Jean-Paul) mientras que Víctor Hugo se refirió a lo grotesco como algo que se encuentra en todas partes. Baudelaire y Nerval continuaron por ese mismo camino. Mientras que crea lo terrible, lo diabólico y lo macabro producen de paso lo cómico y lo bufonesco. Holbein en su “Danza de la Muerte” introduce esos elementos ligados por lo demás, a una corriente esotérica cuya imaginería podemos encontrar en el Tarot y la Alquimia. El prefacio a la exposición que Jorge Camacho le dedicara a ese tema, estuvo a cargo de un reconocido estudioso de la alquimia: René Alleau. Los grabados en madera de Giovanni Battista Nazari “*Il metamorfosi metallico et humano*” (1564) muestran escenarios grotescos con fines moralizantes. Los de de Francois Desprez para Rabelais, autor versado en la Alquimia y el Tarot, titulado “Les Songes Drolatiques de Pantagruel”, reproducen unas figuras extravagantes que eventualmente pasaron al lenguaje de muchos surrealistas. Brauner tuvo que haberse sentido allegado al mundo carnavalesco de Rabelais tan minuciosamente estudiado por Mikhail Bakhtin en su libro “Rabelais and his World”, de manera que esas xilografías no debieron de haberle sido ajenas. En los grabados de Hans Holbein (el joven) publicados en 1543 “*Historiarum Veteris Testamenti Icones*”, las imágenes de monstruos infernales nos dan una idea de cuán lejos llegó la imaginación de los pintores renacentistas, herederos de los

medievales, en sus visiones apocalípticas. Todas esas visiones forman parte de varias facetas de una realidad que encontramos reinventada en la pintura de Brauner.

Brauner fue un iluminador como lo expresara Sarane Alexandrian, sobre todo durante su época de la cera, y no hizo otra cosa sino reproducir una diversa serie de figuras emparentadas con las medievales y renacentistas. Por otra parte, no podemos olvidar que las catedrales y los palacios de esa era, como lo demostró Fulcanelli y posteriormente autores como Eugene Canseliet, Bernard Roger o Jorge Camacho, le deben a la alquimia un lenguaje que se manifestó a la par con las reproducciones de escenas bíblicas o de santos de la fe cristiana. Brauner hereda esa gran tradición que si por un lado desemboca en Rabelais, continua viva durante el Romanticismo hasta el Surrealismo pasando por Alfred Jarry creador de uno de los últimos monstruos grotescos tan al gusto de la Edad Media, del Romanticismo y después del surrealismo: Ubu. Las variaciones que Brauner pintara basándose en otro personaje víctima de un mundo pesadillesco: K, poseen una semejanza indiscutible con el inventado por Jarry.

BRAUNER Y NOVALIS. Después de un recorrido por algunas áreas de su producción, queda resumir lo que la pintura de Brauner (si es que en última instancia puede llamársele pintura y no objetos mágicos) contiene. En primer lugar y con respecto a su relación con la poesía, eje principal de su obra, habría que mencionar a Novalis poeta con el cual mantuvo íntima relación espiritual, y a continuación con el Surrealismo.

En 1954 Brauner pintó un cuadro a la encáustica, titulado "Preludio a una Civilización". La técnica de la encáustica era ya conocida por Plinio el Viejo, siendo utilizada por los romanos y por pintores como Sir Joshua Reynolds quien manipuló la cera quemándola, un procedimiento que le dio su definición al término de acuerdo con Plinio. El cuadro de Brauner representa a un gran animal, posiblemente un caballo de Troya, mostrando en su interior una multitud de figuras antropomórficas y bestiarios que proseguían la misma iconografía de sus pinturas a la cera. En sus "Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o No" (1942) André Breton habla

de un nuevo mito: el mito de los “Grandes Transparentes”, y en el mismo cita a Novalis diciendo: “*En realidad vivimos en un animal del que somos parásitos, la constitución de este animal determina la nuestra y viceversa*” (25) El mito de los “Grandes Transparentes” enunciado en su Tercer Manifiesto, fue expuesto por Breton dentro de ese contexto; mito que pudo haber sido también inspirado por otro de los fragmentos de Novalis: “*Todo cuerpo transparente se halla en un estado superior, parece que tuviera algo semejante a una conciencia*” (26) y que nos trae a la memoria una bella intuición poética de Lezama Lima: “*La luz, ese único animal visible de lo invisible*”. (27) Cuando años más tarde Breton emprende junto a Gerard Legrand, su estudio sobre el Arte Mágico, es a Novalis a quien acude, a un Novalis leído y releído por Brauner que al igual que Breton, viera en el poeta romántico un precursor de la conciencia poética surrealista.

Las primeras líneas de los “Discípulos en Sais” trazan una vía que tanto Brauner como los surrealistas exploraron: “*los hombres marchan por distintos caminos: quien los siga y compare, verá surgir extrañas figuras, figuras que parecen pertenecer a aquella escritura difícil y caprichosa que se encuentra en todas partes...*” (28). Brauner encontró esas extrañas figuras en las piedras del torrente de la Durance, mientras que Breton, Matta, Toyen y tantos otros surrealistas en las ágatas. Novalis por su parte, fue un apasionado de las flores y las piedras, donde vio una interrogación espiritual en el poder oculto que poseen. Los chinos, por su parte, creyeron en su poder evocativo. Las piedras se convirtieron para todos estos poetas en *una fuerza*, que en definitiva era la misma que los alquimistas utilizaron para su obra. La atracción que ejercen sobre aquellos que las quieren ver, presente como afirmaba Novalis “*la clave y la gramática de esa escritura singular...*” (29). La experiencia que se desprende de esos encuentros *sólo puede explicarse mágicamente*” (30), de acuerdo con el poeta. La pintura de Brauner comienza a revelarse entonces como una pintura *iniciática* al igual que lo fuera la extraña obra de Philipp Otto Runge, pintor que cayó también bajo el influjo de Novalis. Jean Moncelon señala que la obra de Runge es “*una tentativa de representación del Mysterium Magnum (de Jacob*

Boheme) ...por una simbólica interior, elaborada por el pintor, a lo largo de su camino iniciático hacia el interior, comparable al del poeta romántico alemán Novalis” (31). Este autor pudo haber dicho lo mismo acerca de Brauner cuyos mitos elaboran toda una concepción de lo sagrado, a la manera que los surrealistas lo entendieron. La relación de este pintor con las ciencias ocultas se hace obvia. Como señala Fabrice Flahutez:

Numerosas obras de Brauner trabajan la materia esotérica con el cuidado meticuloso de hacer disponibles signos, elementos, pictogramas, surgidos de los más célebres grimorios... Brauner personifica el símbolo spagírico del mercurio. Sus pequeños personajes poseen una estructura alquímica conduciéndonos a su búsqueda... En un manuscrito del pintor dirigido a Breton éste le comunica que Nos encontramos en las grandes bodas químicas de la ciencia y de la poesía.

Algunos dibujos de Brauner, de acuerdo con Jean Marques Riviere poseen la misma cualidad que la escritura que Cornelio Agrippa llamaba “celestes” *porque está figurada por las estrellas reunidas entre ellas. Las letras se asemejan a los signos y a las figuras que los astrólogos trazan en las estrellas (32).*

La observación voluptuosa de la naturaleza que los surrealistas llevaron a cabo, tuvo en Novalis a un vidente que descubría la forma poética del mundo, de un mundo cuya civilización futura parecía estar encerrada en el Arca de Noé, donde sus seres esperaban su momento propicio para repoblar la tierra. Un nuevo mito sin duda, un mito que Brauner llevó a su pintura mediante un elaborado concierto de seres que representaban diversos componentes de su imaginación. Brauner debió de haber leído con atención el fragmento 1697 de la Enciclopedia de Novalis, donde éste expuso sus ideas acerca de la magia:

Concepto de contagio.

Magia (lingüística, mística) Simpatía del signo con el significado. (Una de las ideas fundamentales de la Kaballah).

La magia es fundamentalmente distinta de la filosofía etc. y un mundo aparte – una ciencia aparte – un arte aparte.

Astronomía mágica, gramática mágica, filosofía mágica, religión mágica, química mágica, etc.

Doctrina de la representación de los cambios recíprocos en el universo.

Doctrina de la emanación. (Emanaciones personificadas).

En la magia los espíritus sirven. Vida contemplativa. Platón nombra la magia de Zoroastro un servicio de los dioses. Teúrgia. El sabio.

Mediador entre Dios y el hombre, con los cuales el sabio debe unirse.

Sistema de clasificación de los demonios. Amuleto. Talismanes.

Conjuros. Religión egipcia del calendario. (33)

La manera simbólica que se manifiesta ante la mirada de Brauner para ir componiendo su pintura, se asemeja al contacto espiritual que el Surrealista, pintado por él, realizara sobre los instrumentos de su arte. En el fondo lo que Brauner hace es investigar, como lo hacen los alquimistas, una naturaleza oculta, que mantiene viva dentro de sí una serie de potencias que pueden ser liberadas mediante la magia. Es lo que Breton aludía como el “más allá” que se encuentra encerrado en el “más acá” de las cosas.

La noción de la realidad incluye no sólo la participación de la inteligencia sino además de la imaginación, asunto que Novalis ya había tratado y que los surrealistas continuaron indagando. Esa noción es la que los surrealistas con el pensamiento de los primitivos, de los locos y de todos los que de una forma u otra han pasado a ese “otro lado del espejo” donde les espera lo maravilloso, como le ocurriera a Alicia.

Novalis pudo haber dicho de éstos lo que escribiera en uno de sus fragmentos: *“El sentido poético tiene estrecha relación con el sentido profético y religioso; con la locura en general”* (33). Tanto el racionalismo como las religiones institucionalizadas son objeto del rechazo surrealista por ser instrumentos opresivos. La pintura de Brauner elige emplear a voluntad el mundo sensible mediante la magia como aconsejaba Novalis. Creando puentes entre un simbolismo colectivo y el suyo propio, el pintor *sale* de sus cuadros

como ya le había confesado a Sarane Alexandrian, utilizando una serie de conjuros que le fueron abriendo las puertas de lo desconocido.

EL DOMINIO ONIRICO | Los románticos, al igual que los primitivos, habían visto en los sueños un lenguaje revelador. Freud desde otro punto de vista, los interpretó pensando en lo mismo, mientras que los surrealistas recogieron esa tradición haciéndola suya. El filósofo romántico Ignaz Troxler citado por Albert Beguin en otro libro de cabecera de los surrealistas, “El Alma Romántica y el Sueño”, pensaba que “*el sueño es lo serio que hay en el fondo de todos los juegos a que se entrega la vida*” (34). La seriedad del juego y del sueño no son puestos en dudas: ambos requieren una especie de estado de **gracia** disponible para que puedan efectuar sus respectivas ceremonias. Los surrealistas se entregaron durante su primer período formativo a la práctica del sueño, bien provocado por estados de trance o bien relatados “a posteriori” como materia prima de su poesía. La pintura surrealista reflejó esas mismas visiones en una forma mucho más dramática: desde Dalí hasta Magritte, Chirico, Max Ernst, Toyen o Víctor Brauner, las imágenes oníricas fluían de sus pinceles o collages como testimonios de sus creencias en el estado de videncia. Como, de acuerdo con Breton, *la poesía debería llevar a alguna parte*, los sueños sirvieron como puentes o vasos comunicantes para facilitar un trasiego entre el mundo de lo real y de lo surreal.

Los cuadros de Brauner de su primera etapa hasta que concluyeran con sus quimeras y crepúsculos, representan un lenguaje aleatorio entre sueños y símbolos esotéricos. En muchos casos obedecieron a la distinción que Artemidoro de Efeso hiciera entre dos tipos de sueños: el *oneiron* y el *enhyponion*. Mientras que los segundos representaban las cosas tal y como eran, los primeros eran especies de alegorías que podían predecir el futuro. El incidente de la pérdida de su ojo derecho se vio reflejado en esos cuadros pesadillescos antes de que ocurriera, como ya hemos relatado. La raíz romántica de esa pintura suya está bien documentada al mismo tiempo que sus creencias esotéricas. Lo que el pintor pensaba acerca

de todo esto ha sido menos estudiado, ya que se encuentra disperso en catálogos difíciles de obtener. Poseo algunos, de los cuales entresaco declaraciones hechas por él durante épocas diversas:

“Mi obra fantástica detenta el secreto de la visión de un mundo por venir, de una mitología heterogénea y libre que existe en nuestro subconsciente y que presentamos oscuramente”. (1942)

“Los Seres se encuentran dispersos violentamente en el espacio, navegando a través del aire, replegados sobre ellos mismos como para encontrar en ellos mismos la sustancia que los hará vivir”. (1952)

“Es en la magia, esa rebelión de la voluntad contra el destino, donde el arte siembra la simulación regeneradora de su inadaptación permanente.” (1966)

“Mi pintura es autobiográfica. Yo cuento mi vida. Mi vida es ejemplar porque es universal. Ella cuenta también los sueños primitivos en su forma y en su tiempo...” (1962)

“Sumergido en un estado de ensoñación ante los objetos familiares, me encuentro transformado en esa dimensión onírica como también en todo lo que me rodea, en otro espacio y en otro sitio. El universo de mi evidencia, que me era tan real, se modifica y todo se convierte en un nuevo significado” (1961)

Estas citas aclaran la posición de Brauner con respecto a una pintura que refleja más que un trabajo puramente plástico, una palingenesia en un espacio llamado “cuadro”. Esos espacios disponibles rubricados como “pictopoéticos”, son en realidad lugares que el pintor previamente sacramenta con sus visiones. No podemos analizar un cuadro de Brauner como un psicoanalista analiza un sueño, pero sí es permisible verlos como la encarnación de los mismos con todo su bagaje simbólico. Los surrealistas creyeron firmemente, como los románticos también lo creyeron, que la

sintaxis de los sueños correspondía en última instancia, a un lenguaje destinado a ser descifrado exclusivamente por la poesía. La fuerza liberadora de ésta iba más allá de sus meras interpretaciones racionales a pesar de Freud y de algunos de sus seguidores. Esta creencia los identificaba más con los primitivos y los adeptos a las corrientes ocultas. Freud rechazó con vehemencia cualquier hermeneútica que se apartase de su interpretación de los sueños, asunto que lo distanció de muchos de sus colaboradores, como Jung cuya inclinación hacia la alquimia, y sus estudios de los sueños en relación con esa ciencia, provocó en Freud violentos rechazos. A pesar de ello, y de las distancias que tomara con respecto al Surrealismo (menos con Dalí), Freud fue objeto de un culto apasionado por Breton y los demás surrealistas quienes vieron en él y a pesar de él, quien cerrara con broche de oro la búsqueda romántica de lo irracional. Brauner fue uno de los herederos de esa coyuntura de ahí que en su pintura se encuentren reflejadas todo un lenguaje visual, continuando en la línea de los grandes videntes. En un cuadro pintado en 1938 “Objet que Reve”, Brauner expuso lo siguiente acerca del mismo:

“Sueño diurno, en homenaje a la mujer representada como una llama en movimiento-vida; la rana es la mutación de los grandes caudales húmedos que comunica a la existencia efímera la inmortalidad del pensamiento. Es así como a la vez la mujer puede ser la gran iniciadora” (35).

Con estas palabras Brauner resume su deuda al romanticismo y a la alquimia.

CONCLUSION | Para los que hayan leído este trabajo dos términos pueden resumir el mundo de Brauner: *íconos mágicos*. Lo que San Juan Damasceno, el teólogo que defendió el uso de los íconos en medio de la famosa polémica ico- noclasta del siglo VIII, llamó *comunicación de propiedades*, puede ser aplicado a los procedimientos que Brauner utilizara para crear su iconografía. Su característica

principal consistía en la transmutación de unas imágenes en otras, hasta llegar a formar unos íconos que Nicolás Calas llamó mágicos.

Víctor Brauner comienza produciendo imágenes que toma prestadas de todo un extenso muestrario visual que se aprovecha de culturas como la egipcia o la maya, o de la imaginería medioeval y renacentista donde se encuentra inserta la de los alquimistas. Con todo ese conjunto Brauner compone, ya lo hemos señalado, su mitología, mitología que su vez encuentra en la corriente medioeval, romántica y surrealista un apoyo poético. De ahí que la imagen surja primero mediante toda una elaboración mental de los elementos que el pintor ha escogido de cada fuente, para ir las plasmando en sus cuadros. Ese collage primordial le ofrece la posibilidad de presentar lo que con palabras de Lezama Lima podríamos llamar *el súbito* de unas apariciones de carácter inquietante en su mayoría. Lo inquietante de su obra –sobre todo la de su primera etapa– se encuentra vinculado a sus experiencias mediúnicas y oníricas. Tal parece que Brauner al pintar los cuadros de esa época, exploraba los restos de sus sueños que iban quedaban rezagados en su subconsciente. Ese magma onírico tomaba cuerpo, como tomaban cuerpo los espíritus que su padre conjuraba, en los extraños seres ectoplasmáticos que aparecen en su obra. La resultante era un espacio de configuración imaginaria, donde gravitaban híbridos que el mismo Brauner pudo calificar de “mitos sensitivos”.

Durante su etapa de la cera, Brauner fue adquiriendo otro dominio sobre la materia. Obligado por las circunstancias, el pintor metido de lleno en la lectura de Novalis (a quien le dedicó dos “retratos” simbólicos), fue haciéndose de otra suerte de imaginería la cual llegó a transformar en íconos. Lo que ocurrió fue uno de esos momentos excepcionales que aparecen en la vida de un creador bajo la confluencia de lo que ocurre en el exterior y lo que se cuece en el interior de éste. De esa manera Brauner descubrió un nuevo mundo, el mundo de sus íconos, que fue configurando a medida que se impuso la necesidad de trabajar con nuevas técnicas. Lo imaginado comienza entonces en convertirse en *materia prima* de donde proceden unas formas que fueron transfigurándose en íconos. Ese mecanismo visionario producto de un constante trabajo sobre la

materia, logró que salieran a la luz unos seres fantásticos que fueron poblando su pintura. ¿De dónde procedían esos seres? De un arte que los iba conjurando en su laboratorio mental. En otras palabras, Brauner pudo alcanzar en esos cuadros una *proyección* de carácter visual que los alquimistas, por su parte, hicieron con su *polvo de proyección* sobre el mercurio. Si la finalidad de éstos consistía en la transmutación en oro, el oro de Brauner se manifestaba por la transmutación de meras imágenes en íconos mágicos.

NOTAS

- 1.- Sarane Alexandrian: "Victor Brauner, L'Illuminateur", Editions Cahiers d' Art, Paris 1954.
- 2.- Publicado en "Conscience Lumineuse, Conscience Picturale" Jose Corti, Paris, 1989. Inicialmente apareció en "Minotaure", 1939, Skira.
- 3.- Citado en Didier Semin, "Victor Brauner", Editions Filipacchi, Paris, 1990.
- 4.- Alain Jouffroy, "Victor Brauner" Le Musée de Poche, Ed. George Fall, Paris, 1959.
- 5.- Citado en Didier Semin, *ibid.*
- 6.- Didier Semin, *ibid.*
- 7.- Sigmund Freud, "Lo Siniestro" en "Obras Completas", traducción de Luis López Ballesteros Tomo III, Biblioteca Nueva, Madrid.
- 8.- He tomado algunos de estos conceptos del artículo sobre lo "Uncanny" que aparece en el Internet.
- 9.- *Idib.*
- 10.- André Breton: "Lo Maravilloso contra el Misterio" en la "Llave de los Campos" Libros Hiperión, Madrid, 1976, traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández.
- 11.- Alfredo de Paz: "La Revolución Romántica", Editorial Tecnos, Madrid, 1984.
- 12.- René Passeron et Adam Biro: "Dictionnaire du Surrealisme" artículo sobre las quimeras, Presses Universitaires de France, 1982.
- 13.- Melusina, # 26 Editions "L'Age D'Or", Laussane. "Androgynie et Kabbalah chez Bellmer, Brauner, Molinier et Svanberg".
- 14.- Alain Jouffroy, *ibid.*
- 15.- Tomado de las páginas del Internet.

- 16.-Dom Pernety: "Dictionnaire Mitho-Hermetique", Editions Denoel, Paris.
- 17.-Juan Eduardo Cirlot: "Diccionario de los Símbolos" Editorial Labor, Barcelona, 1959.
- 18.-André Breton: "La Llave de los Campos". Ibid.
- 19.- Didier Semin, ibid.
- 20.-André Breton: "Langue des Pierres" en "Le Surrealisme, meme" # 3, otoño 1957, reproducido en Andre Breton "Magia Cotidiana" Editorial Espinal, Madrid, 1970.
- 21.-Sarane Alexandrian, ibid.
- 22.- André Breton: "Le Surrealisme et la Peinture" Gallimard, Paris, 1965.
- 23.-André Breton: "Manifiestos del Surrealismo", traducción de Andres Bosch, Editorial Guadarrama, Madrid, 1969.
- 24.-Jean Claude Blachere: "Les Totems de Andre Breton", Editions L'Hartmattan, Paris, 1996.
- 25.-Novalis, "Fragmentos" Editorial "El Ateneo", Buenos Aires, 1948.
- 26.-Novalis, ibid.
- 27.- Le debo a Lorenzo García Vega el conocimiento de esa frase.
- 28.-Novalis, ibid.
- 29.-Novalis, ibid.
- 30.-Jean Mancelon "Phillipe Otto Runge et Novalis" Cahiers Boheme-Novalis, Paris, 2005.
- 31.-Novalis: "L'Encyclopedie" Editions du Minuit, Paris, 1966, la traducción es mía.
- 32.- Frabrice Flahutez: "Nouveau Mondes et Nouveau Mythes" Editions du Reel, Dijon, 2007.
- 33.- Novalis, ibid.
- 34.- Citado en Alfredo de la Paz, ibid.
- 35.- Albert Beguin, "El Alma Romántica y el Sueño" Fondo de Cultura Económica, México, 1954, traducción de Mario Monteforte.
- 36.- Citado en Didier Semin ibid.

MAX ERNST, SURREALISMO, ALQUIMIA Y COLLAGE



Lautréamont acuñó la frase que habría de convertirse en texto canónico para los surrealistas:

“Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”.

Pierre Reverdy que no perteneció al grupo surrealista, pero que fue muy admirado por éstos, expresó lo siguiente en 1918:

“La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes. Mientras más distantes y justas sean las relaciones entre las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética”. (1)

Ambos poetas sentaron las bases para una reinterpretación de la belleza, que el surrealismo habría de transformar en “convulsiva”.

Años más tarde, en 1930, André Breton publicó el “Segundo Manifiesto del Surrealismo” y en sus páginas preliminares le dio un giro inesperado al pensamiento surrealista cuando afirmó:

“Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable o lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser visto como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto”. (2)

Sobre la tríada que forman estos textos es como se elabora el collage o la alquimia del collage tal y como Max Ernst lo concibiera. Pero demos un paso más para definir algunos de los semblantes fundamentales de la alquimia en su relación con el mundo pictórico de Max Ernst. René Alleau uno de los autores más calificados para hablarnos de este arte nos dice:

*“Parece que la alquimia corresponde menos a una ciencia física que a un conocimiento **estético** de la materia situándola a mitad del camino entre la poesía y las matemáticas” (3).*

La alquimia, entonces, se manifiesta simultáneamente como una praxis y una gnosis que si, por una parte, actúa sobre la materia con la finalidad de transformarla, realiza esa operación simultáneamente a otro nivel espiritual. Es durante ese proceso que el alquimista, en su búsqueda de la transmutación áurea, entra en contacto con una poesía como la surrealista, cuya operación sobre el verbo intenta emular el trabajo de los adeptos. André Breton tuvo la razón cuando vió en la alquimia, un lenguaje que abría infinitas posibilidades para entrar en el camino de esa *oposición de los contrarios*. En la raíz del pensamiento hermético y de la poesía surrealista, se mueven las analogías aludidas por Breton en su Segundo Manifiesto:

“... tan sólo pretendo que se observen las notables analogías que, en cuanto a finalidad, presentan las investigaciones surrealistas con las investigaciones de los alquimistas; la piedra filosofal no es más que aquello que ha de permitir que la imaginación del hombre se venga aplastantemente de todo.” (4)

Al mismo tiempo que el hermetismo quiso alcanzar ese punto supremo, los poetas y los pintores intentaron hacer lo mismo con la palabra o la imagen. Esto último, la imagen, que conciliaba en un espacio dos o más realidades contrarias, fue el objetivo de los collages de Max Ernst.

Los contactos de Max Ernst con el pensamiento hermético (así como con Freud: uno de sus óleos lleva como título “Tótem y Tabú” en homenaje al famoso estudio del creador del psicoanálisis), fueron tempranos y continuaron durante toda su vida. La creación del collage (y seguidamente la del frottage y la decalcomanía técnica que tomara de Oscar Domínguez), tuvo para él un efecto hipnótico. Max Ernst vivió durante toda su vida dentro de un mundo plagado de alucinaciones, alimentado por el atavismo romántico de su país natal. Los paisajes de Gaspar David Friedrich, las apariciones oníricas de Fusseli, los espectáculos de Caron, así como las visiones de William Blake y de Víctor Hugo, encontraron un espacio propicio en su imaginación.

De acuerdo con su mítica autobiografía (5)

“El segundo de abril de 1891 a las 9.45 am. ocurrió su primer contacto con el mundo sensible, cuando salió de un huevo que su madre había depositado en el nido de un águila y que el pájaro había empollado durante siete años”.

Tres elementos entran en juego en este relato: Primero, *el águila*, nombre con el cual los filósofos herméticos denominan al mercurio después de su sublimación. El águila forma parte de la iconografía de muchos de los collages de la “Femme 100 Tetes” (1929), “Une Semaine de Bonté” (1934) y “Reve D’Une Petite Fille Qui Voulut

Entrer Au Carmel” (1930), como también de sus cuadros. En la mitología de los indios americanos el águila aparece como un animal totémico. Segundo, *el huevo*, que es el vaso o recipiente donde el alquimista encierra su materia para cocerla. El llamado “huevo de los filósofos” según Dom Pernety “*no es tanto el continente sino el contenido que es propiamente el vaso de la naturaleza*” (6). También el huevo entra a formar parte esencial de sus collages, sus cuadros y esculturas. Por último, estuvo empollado durante *siete años*. El número siete posee un profundo significado en todo el pensamiento hermético: siete son las operaciones de la obra, siete los metales, siete fueron los días de la creación etc. El número siete está compuesto por la suma del tres (símbolo espiritual, síntesis de los dualismos) y el cuatro (símbolo de la tierra y de los cuatro puntos cardinales). Su libro de collages “*Une Semaine de Bonté*”, donde Max Ernst reprodujo numerosas figuras asociadas con la alquimia, está dividido en siete capítulos, uno para cada día de la semana. Por último, el relato de su nacimiento publicado en la revista “*View*” en 1942, que dirigía Charles Henri Ford in New York, comienza con la letra T combinada con la imagen de una lechuza, pájaro relacionado con la sabiduría pero también según los egipcios, con la muerte.

Cuando tenía quince años, continúa relatándonos en su autobiografía, la muerte de una cacatúa de su posesión, coincidió exactamente con el nacimiento de su hermana. Max Ernst nos dice que a partir de entonces en su imaginación subsistió “*una representación irracional donde se confundían los pájaros con los hombres*”. El pájaro se convirtió para él en un animal tutelar, pasando a formar parte de sus collages y pinturas con el nombre de Loplop o “el superior de los pájaros”. Los pájaros, de acuerdo con Juan Eduardo Cirlot en su “*Diccionario de los Símbolos*”, reflejan los grados superiores del ser. La aparición de la piedra filosofal, según algunos textos alquímicos, es frecuentemente comparada con un pájaro emergiendo del huevo filosofal. En las “*bodas alquímicas*”, el nacimiento de la piedra se asemeja al de un pájaro surgiendo del vaso del filósofo. El pájaro hermético fue asociado con el mercurio que *asciende y desciende en búsqueda de alimentos*.

Muchos de los cuadros, frottages y decalcomanías de Max Ernst, reproducen como figura central diversos tipos de aves. Mencionemos a dos: las palomas y al gallo. La paloma alcanza significados diversos. En una de las ilustraciones del “Splendor Solis” encarna la parte volátil de la materia, mientras que en el “Rosarium Philosophorum” de Arnaldo de Villanova, simboliza el espíritu que desciende sobre el Sol y la Luna para unificarlos. En la antigua Creta la paloma es la primera ave representada cerca de la diosa madre. *La paloma* –según M. Glotz– *es el espíritu que santifica todos los seres y los objetos sobre los cuales ella se posa* (7). Para el Cristianismo la paloma encarna la tercera persona de la Trinidad: El Espíritu Santo, de ahí que a los brujos y a los magos les esté prohibida su transformación en esa ave. De acuerdo con otras creencias, las almas adquieren forma de paloma después de la muerte.

El gallo es otro ejemplo de aves integradas a su iconografía. El gallo estuvo consagrado desde la antigüedad a Minerva y a Mercurio símbolos del fuego y del sol. Los hermetistas lo identifican con el fuego comparándolo con el azufre. El canto del gallo anuncia la llegada de ese astro. Aurelio Prudencio en su “Himno al Canto del Gallo” lo saluda como una figuración del Cristo. En el emblema LIX de la “Atalanta Fugiens” aparece al pie de Mercurio. El gallo es temido por los brujos porque disipa las tinieblas nocturnas. En uno de los collages de su libro “Une Semaine de Bonte”, el día jueves está dedicado al gallo, al mismo tiempo que en otros óleos suyos representan a Loplop con la cabeza de esa ave. Júpiter es el dios a quien este día está consagrado, y aunque el metal que lo rige es el estaño, algunos alquimistas lo identifican con el mercurio. En otro de sus collages un enorme gallo (con pies humanos) se acerca con un bisturí en la mano a una mesa de disección, donde se encuentra una joven mujer yacente. Detrás se ve un alambique sobre un horno encendido con evidentes referencias al trabajo alquímico, pero también con un indiscutible significado psicológico, debido a la relación del pintor con su hermana.

La importancia de los animales en la imaginería de los alquimistas es conocida, y Max Ernst hace amplio uso de un variado bestiario algunos de carácter mítico como los grifos y los dragones. En los

emblemas alquimistas el grifo (animal con la cabeza y el pecho de un águila y el resto del cuerpo como un león) reproduce la lucha entre lo fijo y lo volátil. El dragón por su parte, se encuentra presente en casi todas las antiguas culturas. En el Apocalipsis aparece como una bestia de siete cabezas y diez cuernos. El cristianismo lo identificó con el diablo, confiándoles a los arcángeles San Miguel y San Rafael su exterminio. En el cuadro de Bruegel “La Caída de los Ángeles Rebeldes” el arcángel San Miguel lucha contra ellos. San Jorge es otro personaje que aparece lanceando al dragón. En cuadros como los de Rafael o Gustave Moreau lo vemos atravesando al monstruo con su lanza. En muchos cuentos de hadas, el dragón es el guardián de los tesoros que impide la entrada en la gruta donde se encuentran escondidos. En su obra “De Lapide Philosophico”, Lambsprink lo alegoriza como la fase alquímica de la putrefacción. En el emblema XXV de la “Atalanta Fugiens” un dragón volando representa el mercurio nacido de la putrefacción. Las alegorías de los alquimistas, por su parte, ven en la lucha entre dos dragones la representación de las materias de la gran obra (Dom Pernety). Para los chinos el dragón poseía un significado positivo, mientras que en el Antiguo Testamento (Daniel 14:23,27) o en el Apocalipsis (12:7,13) poseía un sentido terrorífico.

Otros animales se encuentran a menudo en la obra de Max Ernst como el caballo, las serpientes y las salamandras. El caballo posee distintos significados simbólicos. Para los adeptos el caballo era el símbolo de las partes volátiles de la materia. Las serpientes junto al dragón son comunes en todas las culturas. Su función es diversa: desde jugar el papel de la gran tentadora hasta llevar el nombre de Mercurio para los alquimistas. Los antiguos creían que las salamandras podían subsistir en el fuego de ahí que los hermetistas las asemejaban con la piedra fijada al rojo vivo. La Manta Religiosa fue también para Max Ernst un animal totémico. Breton proyectó poner una manta religiosa concebida por el pintor, como divisa de una editorial que pensó fundar. El bestiario de Max Ernst es pues variado, reflejando no sólo su conocimiento de la tradición hermética, sino una herencia pictórica que se remonta a los pueblos

primitivos y que encuentra en la Edad Media, donde la imaginación del pintor no cesó de abreviar, una rica variedad de manifestaciones.

Los alquimistas simbolizaron la transmutación con la representación de una serie de seres híbridos entre distintos animales y los hombres, de la misma manera que Max Ernst lo hiciera a través de casi toda su obra. Por otra parte, numerosas culturas han inventado esos mismos seres en las representaciones visuales de sus mitos como los egipcios, los aztecas, los melanesios o los pobladores de la Columbia Británica. La Edad Media produjo una diversidad de seres grotescos tanto en sus iluminaciones como en las fachadas de sus catedrales. Max Ernst estuvo influido por la presencia de esos seres traspasándolos a numerosos cuadros y collages. En uno de sus cuadros más conocidos, "The Robbing of the Bride" (1940) (La novia era el nombre que los alquimistas le daban a la piedra una vez tratada en el horno), una serie de diversas figuras crean un espectáculo desconcertante. El cuadro está pintado con la ayuda de la decalcomanía, técnica que Max Ernst supo aplicar a sus óleos con indiscutible éxito. La figura central del cuadro (femenina o posiblemente bisexual), se encuentra en parte vestida de rojo aludiendo al azufre de los filósofos, o a la sangre del menstruado. El psicoanálisis por su parte, estudió la relación de ciertos cuentos infantiles como "La Caperucita Roja" con la menstruación y el significado mágico que posee para muchos pueblos primitivos. La figura de la novia en este cuadro, está coronada con la cabeza de una lechuza, animal nocturno asociado con Pallas Atenea diosa de la sabiduría. Hay dos seres híbridos que componen el cuadro: el primero a la izquierda es una composición entre pájaro y hombre sujetando una lanza partida apuntada hacia los genitales de la figura central. Esa lanza, de innegable significado psicológico, guarda relación con la que aparece en la escultura de Bernini "El Éxtasis de Santa Teresa". Al pie del cuadro, hacia la izquierda, encontramos a un homúnculo hermafrodita llorando. En otros de sus cuadros "A L'Interieur de la vue: l'oeuf" cuatro híbridos semejantes a gárgolas, están pintados en cada esquina del cuadro, como reminiscencia de los innumerables seres diabólicos reproducidos durante toda la Edad Media hasta bien entrado el Renacimiento. La relación entre Max

Ernst y la teratología medieval es indicativa de las raíces herméticas que sustentaron su pintura.

Los primeros collages de Max Ernst, hechos en colaboración con Jean Arp, estuvieron confeccionados bajo el espíritu DADA. Titulados “Fatagaga”, aún no reproducían el “encuentro fortuito” que Lautréamont había predicho. Esos collages primerizos, conjuntamente con los de otros dadaístas, incluyendo los “photomontages” de Baader o de Hannah Hoch, y los “Merz” de Kurt Schwitters, tenían como finalidad romper un orden establecido sin la necesidad de crear otro. Esa segunda parte, el proceso de desmontaje para crear *otra* realidad, se debió a la intervención de André Breton. Su insistencia en abrirle espacios a una *surrealidad* que aglutinase los elementos más heterogéneos, fue la base que eventualmente le dio al collage su razón de ser. A esa segunda etapa, a la etapa surrealista, es a la que pertenecen las novelas-collages de Max Ernst, los collages de Ludwig Zeller, Alejandro Puga, Jacques Prevert o Aube Ellouet, los films animados de Jan Svankmajer, o las “cubomanías” de Gherasim Luca, entre los que han enriquecido el collage surrealista.

El collage aparece en la obra de Max Ernst como una de las más radicales invenciones poéticas del surrealismo y de la poesía moderna. En primer lugar, crea en un breve espacio la coincidencia de los contrarios que Lautréamont y Reverdy habían vislumbrado. Este proceso permitió la hibridación de pájaros, animales o plantas con seres humanos, escenificando la unión de los opuestos. La idea de la lucha entre los opuestos se remonta a la Grecia de los Presocráticos. Empédocles en su “Poema” nos habla de la “discordia” como parte del choque entre las fuerzas polares, añadiendo: *Que ya Yo mismo/doncella y doncel fui una vez/ave y arbusto/* (8). Jacobo Boheme mencionaba la lucha entre el sí y el no de todas las cosas que mueve el proceso de la vida. En su *Opus Magnum* esto corresponde al *solve y coagula* (a la destilación y condensación). Los alquimistas árabes prosiguieron por esa misma vía: la de lograr la conjunción de los dos principios masculino y femenino como un clímax de la obra. En las ilustraciones al manuscrito de la “Aurora Consurgens” de finales del siglo XIV, el matrimonio místico aparece representado como un combate entre el Sol (masculino) y la Luna

(femenina). Ambas figuras van protegidas con un escudo que lleva el emblema del otro acentuando la unión de los contrarios. En el frontispicio del libro de E.A. Grillo de Givry “Le Musées des Sorciers, Mages et Alchimistes” la fusión sexual entre el Rey y la Reina nos provee una buena ilustración del Andrógino Primordial. La manifestación de esos elementos desemejantes en los collages de Max Ernst, crea una nueva iconografía no ajena a la que los alquimistas utilizaban en sus ilustraciones. En su primer libro de collages “La Femme 100 Tetes”, el pájaro mítico “Loplop” hace su entrada (conjuntamente con otros animales y seres híbridos), provocando una reacción de carácter perturbador. Los artistas medievales y del Renacimiento como Bosch o Brueghel también introdujeron en sus obras esos seres de apariencia grotesca, poseídos en la mayoría de los casos, de un evidente contenido erótico. En el “Jardín de las Delicias” de Bosch sorprendemos a una serie de figuras en posiciones eróticas que significan al mismo tiempo la personificación de los contrarios. En el caso de ambos pintores (que ejercieron fuerte influencia en Max Ernst como lo demuestra, por ejemplo, su óleo “Las Tentaciones de San Antonio” de 1945,) su iconografía reflejaba el conocimiento que poseían de la alquimia.

Las imágenes eróticas se encuentran presentes en muchas de las ilustraciones de los alquimistas. Algunas de las mejores se hallan reproducidas en las magníficas estampas del “Rosario de los Filósofos” donde la pareja filosófica (el sol y la luna o el azufre y el mercurio) practica la *conjoctio sive Coitus* después de bañarse en la *fuelle alquímica*. El autor anónimo de esta obra insiste en que ambos amantes son en realidad hermano y hermana, violando en ese caso uno de los tabúes más persistentes en todas las culturas antiguas: el del incesto. Esa misma unión esta reproducida en el emblema número cuatro de la “Atalanta Fugiens” de Michael Maier cuyo epigrama reza: “*une al hermano y a la hermana y ofrécele la copa del amor*”. En la alquimia la unión de sus dos principios podía adquirir la forma de un incesto que corresponde a la conjunción. En un collage del libro de Max Ernst “La Femme 100 Tetes” hay uno titulado “Perturbation, ma soeur, la femme 100 tetes” donde una figura híbrida (entre simio y ser humano) se encuentra dentro de una

recámara conjuntamente con una figura femenina desnuda. El collage posee asociaciones sexuales y reminiscencias de la compleja relación del pintor con sus hermanas. Pero al crearse una situación donde el causalismo tradicional queda interrumpido, Max Ernst prosigue un camino relacionado con la función de la alquimia. En ese sentido René Alleau nos dice:

“La perturbación del equilibrio del mecanismo lógico de la conciencia profana en estado de alerta parece constituir el principio didáctico de la alquimia” (9).

En otro óleo sobre tela de Max Ernst, titulado “Men Shall Know Nothing of This” pintado en 1923, se encuentran proyectadas las ambiguas relaciones sexuales que, según Freud, los niños captan desde temprana fecha en su relación traumática con sus padres. Por otra parte, el cuadro contiene numerosas alusiones a las operaciones alquímicas utilizando imágenes eróticas. La alquimia, como nos recuerda J. Van Lennep:

“Está orquestada bajo el ritmo binario del coito, frecuentemente simbolizado por la unión del Rey y la Reina. Esos esposos reales deberían engendrar un hijo: el hijo de la filosofía símbolo del oro filosófico o de la piedra... el fuego que transformaba los productos está también sexualizado. Los alquimistas hablaban de la “verga” del fuego... en uno de sus textos se lee “Verga de fuego mágico, de donde brota, una clara fuente” ... (10)

Aunque el estrecho vínculo de Max Ernst con las artes herméticas se estableció antes de su militancia surrealista, fue esa militancia (André Breton lo comparó con Cornelio Agrippa), la que le permitió enriquecer el repertorio de sus imágenes. En 1948 época donde los surrealistas se encontraban envueltos en las corrientes herméticas a partir del retorno de André Breton de los Estados Unidos, Max Ernst pintó “Las Bodas Alquímicas” o las nupcias entre el azufre y el mercurio. La obra se refiere a la escrita por Jean-Valentin Andreae en 1616 bajo el título de “Las Bodas Químicas de Christian Rosenkreutz”

cuyo tema central es el proceso de iniciación, que el pintor conocía bien. Dos de los emblemas del libro emplean imágenes que se encuentran reproducidas en sus cuadros. En la Segunda Clave de Basilius al pie de la novia, una doble ala sugiere las piernas unidas entre sí representadas en su cuadro “Les Hommes n’en sauront rien”. En otro de los emblemas dedicado a San Alberto el Magno el santo-alquimista señala a una figura hermafrodita. La figura del rey, en el cuadro de Max Ernst, aparece bajo rasgos estilizados, su rostro semejándose a las máscaras africanas, o quizás al de las muñecas Kachinas, que el pintor coleccionaba. La reina en un segundo plano, se une a él mediante un panel cuadriculado, a sus pies se encuentra otro de sus animales híbridos mitad dragón, mitad tortuga. El cuadro reúne las dos corrientes, la hermética y la surrealista, para subrayar la importancia de ambas en la obra de este pintor. A pesar de ello, un autor dedicado al estudio de su obra: Werner Spies, no insiste tanto en esa influencia dejando un vacío que ha venido a llenar recientemente M. E. Warlick en su bello libro sobre Max Ernst y la Alquimia. (11)

HACIA UNA POETICA DEL COLLAGE | Novalis, un poeta predilecto de Max Ernst, había afirmado en uno de sus pensamientos:

“Quien sabe qué maravillosas uniones, qué nuevos y maravillosos desarrollos nos esperan todavía dentro de nosotros mismos”

En plena era romántica, el poeta de los “Himnos a la Noche” predijo lo que alrededor de un siglo más tarde ocurriría en los collages de un pintor cercano como él, a las corrientes ocultas. Esas “maravillosas uniones” fueron las que Reverdy viera como las instigadoras de la imagen poética y Breton como las conducentes al Punto Supremo. Ya en plena madurez del Surrealismo, Breton y los surrealistas comenzaron a practicar un juego llamado “el uno en el otro” basado en la teoría de las correspondencias, una de las bases del pensamiento ocultista como él mismo declara en el artículo que escribiera como introducción a esos juegos. El elemento lúdico no es ajeno al trabajo alquímico: llamado *ludus puerorum*, que significa la

obra de la piedra después de su primera preparación. Max Ernst jugó, sin duda, con sus collages, frottages y decalcomanías, creando un *ars combinatoria* con resultados polisémicos.

Para darle un acabado compacto a sus collages, Max Ernst prefirió la impre-sión de éstos lo cual le permitió retocar los contornos que el collage original dejaba al descubierto. La finalidad de Max Ernst era clara: no dejar trazos de un trabajo artesanal para dejar al desnudo una imagen aleatoria de distintas realidades transformadas en una sola. Levi Strauss citado por Werner Spies en el catálogo de la retrospectiva que el Centro Pompidou le dedicara a Max Ernst, mencionó la transposición del bricolage al espacio del collage con fines contemplativos. Por otra parte, Max Ernst pensaba que existía una equivalencia entre sus collages y la escritura automática. El mecanismo psíquico puro que induce a la práctica de la escritura automática, deja al descubierto una operación *alquímica* sobre el verbo, de la misma manera que la selección de diferentes realidades (muchas obtenidas mediante el azar), que entran en juego en el collage, nos revela ese mismo tipo de operación esta vez sobre la imagen.

La *proyección* o la transferencia de figuras hacia un plano imaginario, preña poéticamente el espacio de lo maravilloso, espacio que el surrealismo intentó llevar al plano de la realidad. Los “cadáveres exquisitos” fueron un medio de elaborar lúdicamente una reconstrucción de la realidad utilizando el azar. Ese espacio, que descubrimos también en el mundo de los sueños, constituye la dimensión habitable de los collages de Max Ernst. En ese mundo suyo existe un estado de videncia que como pensaba Novalis, hacía las cosas más verdaderas al asumir una naturaleza poética. La alquimia, por otra parte, no está divorciada del mundo onírico. Albert Beguin en su clásico libro “El Alma Romántica y el Sueño” cita un pasaje del extraño filósofo Ignaz Troxler inspirado posiblemente por su conocimiento de la Alquimia y del Gnosticismo:

“Lo que sueña es el Espíritu en el instante en que baja a la materia, y la Materia en el instante en que se eleva hasta el espíritu...” (11)

En el collage, definido por Max Ernst como una alquimia de la imagen visual, los mensajes crípticos se suceden en una constante sintaxis sorpresiva. En su libro de collages más emblemático “Une Semaine de Bonté ou Les Sept Elements Capitaux”, el pintor hace despliegue de su imaginación y al mismo tiempo la controla a través de una estructura basada en un lenguaje tomado de los alquimistas. En ese libro la proyección espiritual que significa crear con la materia una combinatoria que sublima sus diversas partes heterogéneas, hace que a su vez se eleve al espíritu en una especie de eterno retorno. El proceso del collage se cumple una vez que las distintas partes que lo componen ocupan su lugar creando una *sublimación* mediante el trabajo imaginativo del artista. En realidad, lo que ocurre es la apertura de lo maravilloso cuya cohesión interna está dada por la poesía que Max Ernst despliega en su obra.

NOTAS

- 1.- Pierre Reverdy: “Escritos para una poética”. Monte Ávila Editores, Caracas.
- 2.- André Breton: “Segundo Manifiesto del Surrealismo”, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- 3.- René Alleau: “Aspects de l’alchimie traditionnelle”, Editions du Minuit, Paris, 1953.
- 4.- André Breton: “Segundo Manifiesto del Surrealismo”. Id.
- 5.- Las notas autobiográficas de Max Ernst pueden encontrarse en estas dos ediciones: “Beyond Painting”, Wittenborn Editions, New York, 1948 y “Ecritures”, NRF, Le Point du Jour, Paris, 1970.
- 6.- Dom Pernety: “Dictionnaire mito-Hermetique”, Biblioteca Hermética, Ed, Denoel, Paris, 1972.
- 7.- René Alleau: Id.
- 8.- Tomado de Juan D. García Bacca “Fragmentos Filosóficos de los Presocráticos”, Ediciones del Ministerio de Educación Caracas, 1963.
- 9.- Citado en Henri La Croix-Haute: “Du Bestiaire des Alchimistes”, Editions Le Mercure Dauphinois, Grenoble, France, 2003.
- 10.- J. Van Lennep: “Art & Alchimie”, Editions Meddens, Bruxelles, 1966.

- 11.- M.E. Warlick: "Max Ernst and Alchimie", University of Texas Press, Austin, 2001.
- 12.- Albert Beguin: "El Alma Romántica y el Sueño", traducción de Mario Monteforte Toledo. Ediciones del Fondo De Cultura Económica", México, 1954.

LOS SURREALISTAS EN LA AMÉRICA: PRIMERA PARTE



INTRODUCCION | El atractivo que el continente americano ejerció sobre la imaginación de los surrealistas fue profundo y duradero. México en particular, fue el primer sitio privilegiado dadas su naturaleza y las culturas indígenas que aún mantienen su presencia. Eventualmente otros países aparecieron en el horizonte que los surrealistas avistaron en su búsqueda permanente de nuevos espacios imaginarios. Brasil, la Columbia Británica, Haití, Martinica, Perú, Chile y los Estados Unidos, se sumaron a esa búsqueda, brindando nuevas posibilidades de exploración de las artes y los mitos de los pobladores oriundos de esas regiones. En estos últimos años, una serie de libros y exposiciones han estudiado el tema a fondo, poniendo énfasis en el enriquecimiento que significó para el Surrealismo, sus contactos con otras culturas ajenas a las europeas.

Pero no sólo los surrealistas supieron aprovecharse de los frutos de esas culturas. Para los artistas estadounidenses radicados en New York, la presencia de los surrealistas les proporcionó nuevas técnicas de expresión como el automatismo, al mismo tiempo que coincidían en su interés por las culturas precolombinas.

En el año 1986 una exposición que los museos de New Port Harbor de California y el Whitney de New York abrieran titulada “The Interpretative Link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism”, demostró la influencia surrealista en los pintores que comenzaron a crear la corriente abstracta que privilegiara la llamada “Escuela de New York”. Ese mismo año se abrió en el “Centre de la Veille Charité” de Marsella una muestra: “La planète affolée: Surrealisme dispersion et influences, 1938-1947”. Una exposición titulada “El Surrealismo entre el Viejo y Nuevo Mundo” se inauguró en 1990 en la fundación “Mapfre Vida” de la Gran Canaria. En el 2000, “Les Musées de Strasbourg” abrió una importante muestra con un tema semejante: “Les Surrealistes en Exil et les Débuts de L’Ecole de New York”. Con motivo del cincuentenario del fallecimiento de Benjamín Péret, la “Maison de L’Amerique Latine” de Paris, abrió en el 2009, otra acerca de la presencia de este poeta en México, dedicándole una publicación patrocinada por la “Association des amis de Benjamín Péret.

A manera de introducción proponemos, de entrada, una cronología de esos años:

1936 | Estancia de Antonin Artaud en México donde permanece por tres meses, visitando los indios Tarahumaras. En la capital mejicana pronuncia una serie de conferencias sobre diversos temas, entre éstos las culturas indígenas.

1938 | César Moro llega a México. Antes de establecerse en New York, Kurt y Arlette Seligmann viajan a la Columbia Británica donde pasan tres meses estudiando las culturas de esas regiones. Seligmann adquiere para el Museo de Trocadero de Paris un tótem de los indios *Tsimshian*. Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa fundan la revista “La Mandrágora” en Chile que se convertirá en foco

de las actividades surrealistas en ese país, a las que pronto se sumarán Jorge Cáceres, Gonzalo Rojas y Ludwig Zeller. Breton viaja a México donde se encuentra con Trotsky.

1939 | En el mes de mayo después de una breve estancia en New York, Wolfgang Paalen y su esposa Alice Rahon junto con Eva Sulzer, visitan la Columbia Británica. En el otoño de ese mismo año, se instalan definitivamente en México. En el mes de Octubre Ives Tanguy, Kay Sage, Matta y su compañera parten de Francia hacia los Estados Unidos. Aparece en Lima el único número de la revista “El Uso de la Palabra” redactado por César Moro y Emilio de Westphalen. Juan Larrea sale de España vía México.

1940 | Arriban a New York, Gordon Onslow-Ford David Hare y Nicolás Calas quien comienza a preparar para “New Directions” una antología de la poesía surrealista. Tanguy viaja al suroeste de los Estados Unidos y a México. El poeta Charles Henri Ford publica el primer número de “View” revista de tendencia surrealista. Enrico Donati abandona Europa regresando a los Estados Unidos en búsqueda del arte de los indios, viajando a México y al Perú. Wolfgang Paalen y César Moro inauguran la “Exposición Internacional del Surrealismo” en México. Aparece en Chile “El Mundo y su Doble” de Braulio Arenas. Se establece en Santo Domingo Eugenio Granell.

1941 | Gordon Onslow-Ford ofrece cuatro conferencias sobre el surrealismo en el “New School for Social Research” de New York, asistida por varios pintores que habrían de formar parte de la llamada “Escuela de New York.” Se publica en Buenos Aires “Las Cosas y el Delirio” primer libro de Enrique Molina. Llega Pierre Mabilie a Haití. Aparecen “Dialogue de mes lampes” y “Tabou” de Clement Magloire Saint Aude. Aimé y Suzanne Cesaire junto con René Menil fundan en la Martinica la revista “Tropiques”. Procedentes de Marsella llegan a Fort de France André Breton y Jacqueline Lamba con su hija Aube, junto a Claude Levy Strauss, Helena Benítez, Wifredo Lam y Víctor Serge, siendo internados en

un campo de concentración. André Masson y su familia se les unen poco tiempo después. Breton descubre “Tropiques” y entabla relaciones con Cesaire. Braulio Arenas y Jorge Cáceres exponen en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. Se publican en Santiago “La mujer mnemotécnica” del primero y “La mecánica celeste” del segundo. Se publica en Puerto Rico el libro de relatos de Eugenio Granell: “Isla Cofre Mítico”.

1942 | “Fata Morgana” de Breton aparece en Buenos Aires con dibujos de Lam. Se establecen Benjamin Péret y Remedios Varo en México. En el mes de Abril Paalen funda la revista “Dyn” (tomada del griego “Dynaton” que significa lo posible), donde el pintor escribe un ensayo titulado “Farwell to Surrealism”. Bajo la dirección de David Hare y teniendo en el consejo de redacción a André Breton y Max Ernst, aparece la revista VVV en New York. “View” le dedica a Tanguy un número especial. Peggy Guggenheim abre la galería “Art of This Century” publicando un catálogo con una introducción de André Breton. Entre el mes de octubre y noviembre se inaugura la muestra “First Papers of Surrealism” concebida por Breton y Duchamp. Arshile Gorky e Isamu Noguchi viajan por el suroeste de los Estados Unidos. Matta y Gorky se conocen en New York. Nicolás Calas publica “Confound the Wise” con una cubierta de Brion Gysin. Masson realiza y publica sus “Mythology of Being”. Ultimo número de “La Mandrágora” seguido por otra revista “Leitmotiv”.

1943 | Peggy Guggenheim le ofrece un contrato a Jackson Pollock. En el mes de noviembre abre su primera exposición en su galería “Art of this Century”. En Diciembre Peggy Guggenheim inaugura otra dedicada al arte de los locos y el surrealismo. Kurt y Arlette Seligmann viajan a México mientras que Max Ernst y su nueva compañera Dorothea Tanning, visitan Sedona, Arizona. Leonora Carrington se instala definitivamente en México tras haber pasado unos meses en New York donde se unió al grupo de los surrealistas. El Museo de Arte Moderno de New York, exhibe el “Vidrio” de Duchamp. Peggy Guggenheim inaugura una muestra de collages en su galería donde los surrealistas exhiben conjuntamente con William

Baziotes, Jackson Pollock y Robert Motherwell. Pierre Mabilie viaja a La Habana y se encuentra con Wifredo Lam. Semanas más tarde se traslada a México. En ambas capitales pronuncia unas conferencias sobre el pintor cubano. Se publica en La Habana, "Retorno al País Natal" traducido por Lydia Cabrera con dibujos de Lam y un prefacio de Benjamin Péret. Paalen publica un número doble de "Dyn" dedicado al arte de los indios americanos. Publican en New York "La Parole est á Péret" con un poliedro de Matta. Exposición surrealista en Santiago de Chile. Granell funda en Santo Domingo con Alberto Baeza Flores, la revista "La Poesía Sorprendida".

1944 | Sale el último número de VVV. Breton y Gorky se encuentran, iniciándose entre ambos una íntima relación. Breton visita en compañía de Elisa Caro la Gaspésie de Canadá. Esa península además de poseer una rica variedad de águilas, es un santuario de aves. En la misma comienza a redactar su último gran libro: "Arcane 17", publicado por Brentanos con cuatro láminas del Tarot confeccionadas por Matta. En la revista "The Nation" (agosto 12 y 19), el influyente crítico de arte Clement Greenberg escribe una serie de ataques en contra del surrealismo. Una exhibición itinerante "Abstract and Surrealist Art in America" viaja por distintas ciudades de los Estados Unidos. Aparecen en México "Lettre d'Amour" de César Moro y el "Surrealismo entre el Viejo y Nuevo Mundo" de Juan Larrea. Granell publica en Santo Domingo "El Hombre Verde".

1945 | Brentanos publica la segunda edición del "Surrealisme et la Peinture" de Breton. Duchamp, Donati y Matta confeccionan una ventana en la librería "Gotham Book Mart", al rechazar Brentanos el proyecto de éstos para su presentación. "View" le dedica a Duchamp un número especial. Breton y Elisa visitan las naciones Hopi y Zuñi, donde escribe su "Oda a Charles Fourier" inspirado en parte por lo que allí observara. La editorial Wittenborn publica "Form and Sense", de Wolfgang Paalen. André Masson y su familia regresan a Francia en el mes de octubre. Estancia de André Breton en Haití que se prolonga hasta comienzos de 1946, asistiendo en compañía de Mabilie y Lam a las ceremonias Vudú. Allí conoce a Clement

Magloire Saint Aude, a René Depestre y al pintor Hector Hyppolite. Breton da unas conferencias en el “Centre d’Art” sobre el surrealismo, las cuales provocan una revuelta popular. Aparece el último número de “Tropiques”. Encuentro entre Breton y Granell en Santo Domingo. En México Péret escribe su “Deshonneur des Poetes” y Mabile “Le Merveilleux”. Leonora Carrington publica en Paris sus memorias: “En Bas”, que relatan sus experiencias en el asilo de alienados donde estuvo recluida en España.

1946 | Max Ernst y Dorothea Tanning fabrican en Sedona una casa decorada con esculturas de Ernst. En la misma permanecen hasta 1953. En el mes de Mayo Breton y Elisa regresan a Paris. Gorky realiza unos dibujos para el libro de poemas de Breton “Young Cherry Trees Secured Against Hares” con una sobrecubierta de Duchamp. Aparece en edición bilingüe, traducido por Lionel Abel e Ivan Goll, “Cahier d’un retour au pays natal” de Cesaire con un prólogo de Breton. Exposición en New York en la galería Betty Parsons de “Northwest Coast Indian Painting” con un estudio de Barnett Newman. Octavio Paz llega a Paris. “Les Armes Miraculeuses” de Cesaire salen de la prensa.

1947 | Emilio Westphalen funda en Lima la revista “Las Moradas, el primer número lleva ilustraciones de Fernando de Szyslo quien forma parte del consejo de redacción.” Peggy Guggenheim cierra su galería “Art of this Century”. Llega Miró a New York. Se publica el último número de “View”. Seligmann publica su “History of Magic”. Calas organiza en la “Hugo Gallery” una exposición: “Bloodflames” (con obras de Gorky, Hare, Lam, Matta y Noguchi), y Barnett Newman otra en la Betty Parsons: “Idiographic Pictures”. En el mes de abril, Tristán Tzara pronuncia en “La Sorbonne” una conferencia titulada “Le Surrealisme et la Post Guerre” que es interrumpida violentamente por Breton y sus seguidores. En el mes de octubre se abre en la galería “Maeght” de Paris, la exposición internacional del surrealismo dedicada al tema de la iniciación. El montaje de la exhibición estuvo concebido por Marcel Duchamp y Frederick Keisler.

Esta cronología, aunque incompleta, nos ayuda a trazar las coordenadas de los acontecimientos que afectaron al surrealismo durante la preguerra y la postguerra mundial. La exposición surrealista de 1947 cerró una etapa y abrió una nueva época en el proceso de este movimiento. Para muchos historiadores y críticos de arte, el surrealismo había cesado de existir desde los comienzos de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de sus afirmaciones, el contacto de los surrealistas con la América le transmitió un nuevo ímpetu a sus lineamientos, abriéndole nuevos e inesperados horizontes. Entre 1950 y 1952 por ejemplo, Jean-Louis Bedouin y Michel Zimbacca realizaron dos films comentados por Benjamin Péret: “L’Invention du monde” y “Quetzalcóatl, le serpent emplumé” que continuaban la exploración surrealista en los dominios de los mitos y leyendas de diversas culturas primitivas en el primero, y de la América en el segundo. Pasemos pues a dar los pormenores del significado de esos encuentros.

ANTONIN ARTAUD EN MEXICO | Artaud visitó México en 1936 en búsqueda de una revelación de lo sagrado en el mundo mágico de los Tarahumaras. Durante su permanencia en ese país, tras una breve estancia en Cuba, donde un negro brujo le diera unos amuletos mágicos, pronunció una serie de conferencias relacionadas con sus teorías sobre el teatro y otras que trataban el tema de sus contactos con las culturas indígenas y el surrealismo. El resultado fue la publicación años más tarde en Francia, de su libro sobre los *Tarahumaras* (1). En el mismo rendía cuentas entre ensayos y textos poéticos, del poder de deslumbramiento que poseían unos pueblos, cuyos rituales suscitados por el alucigénico llamado *Peyotl*, abrían el campo de visiones extra sensoriales. En su libro, Artaud nos relata la petición que le hiciera a un hechicero Tarahumara para que le proporcionara la droga, explicándole que *No había venido a su pueblo como un mero curioso, sino para reencontrar una Verdad que se le escapaba al mundo europeo y que su raza había conservado.* ¿Obedecían esas palabras de Artaud a lo que Baudelaire había pedido en los versos finales de su poema “Le Voyage”: *Plonger au fond du*

gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?/Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau! En esa confesión suya y en los versos del poeta de "Las Flores del Mal", reside la esencia de lo que los surrealistas quisieron hallar en la América.

Artaud pensó que había encontrado en México *una nueva idea del hombre* superior a la predominante en el mundo occidental, cuya cultura le parecía fragmentada y decadente. Para este poeta se trataba... *de resucitar la vieja idea sagrada, la gran idea del panteísmo pagano, bajo una forma, que, esta vez, ya no será religiosa, sino científica. El verdadero panteísmo no es un sistema filosófico, sino un medio de investigación dinámica del universo.* (2) Wolfgang Paalen desarrolló ideas similares pocos años después durante su estancia en México. En sus artículos escritos en esa misma fecha, Artaud al igual que Paalen, expresó su desconfianza del comunismo porque aniquilaba lo que ambos entendieron como las actividades libres del espíritu. El poeta primero y el pintor más tarde, tomaron sus distancias con respecto al surrealismo, motivados por el recelo que compartieron con respecto a las inclinaciones políticas de Breton y sus allegados, durante la época de la preguerra mundial.

Volviendo a los Tarahumaras, el encuentro de Artaud con ese pueblo, le comunicó las vibraciones de una presencia mágica, que siempre llevó por dentro.

Hay –nos dice– en la Cábala una música de números, y esta música reduce el caos material a sus principios, que explica por una especie de matemática grandiosa, cómo la naturaleza ordena y dirige el nacimiento de las formas que ha retirado del caos...

Ahora bien, toda cultura auténtica ha conocido siempre ese secreto y ha querido manifestarlo por medio de figuras. Y los Tarahumaras tienen como base de su pensamiento esas extrañas figuras y la sierra de los Tarahumaras igualmente las lleva.

He visto repetirse 20 veces la misma roca proyectando en el suelo dos sombras; he visto la misma cabeza de animal devorando su propia figura. Y la roca tenía la forma de un pecho de mujer con dos senos perfectamente dibujados; he visto el mismo enorme signo fálico con tres piedras en la punta y cuatro agujeros sobre su cara exterior, y vi pasar, desde el principio, poco a poco, todas esas formas, a la realidad (3).

La búsqueda de Artaud terminó manifestando una síntesis entre los mitos americanos y el esoterismo occidental, síntesis que habría de permanecer viva dentro del surrealismo sobre todo a partir de la llegada de Breton, Masson, Péret y otros en la América. Pero Artaud fue más allá. En una carta que le dirigiera al ministro de relaciones extranjeras de Francia en 1935, como petición de ayuda para su traslado a México, le explica que:

Tenemos mucho que aprender de los secretos de la astrología mejicana, estudiados sobre el terreno e interpretada a través los hieroglíficos no descifrados aún... Mi misión, si es que puedo hablar de ello, consistiría en entresacar ese dinamismo... como en la filosofía de Heráclito... (4)

En esas mismas páginas Artaud continúa vinculando el espíritu “mágico y poético” del Popol Vuh, comparándolo al Zend-Avesta, a la Biblia, al Zohar, ect. dando a entender su disposición de aglutinar las diversas corrientes espirituales que animan a los pueblos. Las lecturas de René Guenon autor que los surrealistas vieran con beneplácito, fue influyente en las ideas que lo animaran durante esa época. Por otra parte, en su ensayo “El País de los Reyes Magos” tiende un puente entre la pintura renacentista y la mitología solar de los mayas:

No fue sólo movidos por un espíritu religioso por lo que los Piero della Francesca, los Luca de Leyde, los Fra Angelico, los Piero Di Cósimo y los Mantegna pintaron sus “Natividades”. Fue por una preocupación tradicional de lo esencial, por un deseo de investigación de los secretos de la vida... Si la religión se ha apoderado de estos principios y si los pueblos se han desviado de ellos para dorar la religión, tanto peor para estos fanatizados, pero no para los principios. En la montaña tarahumara todo habla de lo esencial, es decir, de los principios según los cuales se ha formado la naturaleza... Y sus leyendas, mejor dicho sus tradiciones... narran el paso por las tribus tarahumaras de una raza conductores de fuego que obedecían a tres amos o a tres reyes y se encaminaban hacia la

Estrella Polar... y parece que la leyenda de los Tres Reyes Magos oculta en la línea geográfica, el tránsito de la gran tradición solar, donde quiera que el culto científico del sol ha levantado pirámides y altares matemáticamente orientados, de tres civilizadores iniciados en una astronomía trascendente cuyas leyes fueron paralelas a la de los mayas (5).

Artaud enfatiza los vínculos existentes entre diversas tradiciones religiosas y corrientes pictóricas, para sentar las bases de una cosmovisión cercana a las aspiraciones surrealistas. Por su parte la interpretación antropomórfica de las rocas que hiciera, tendrá en André Masson una contrapartida visual, imbuida a su vez de esa cosmovisión. Con el paso del tiempo y a raíz de la inauguración en 1947 de la exposición surrealista dedicada a la iniciación, Artaud se negó a prestar su participación aludiendo al rechazo que sentía acerca de esas tradiciones. Pero ya en esa época, y cercano a la muerte (falleció en 1948), Artaud estaba consumido por la enfermedad, las drogas y la locura.

ANDRE BRETON, MEXICO Y LA VISION DE AMERICA | Antes de partir para México, Breton se encuentra con Artaud en París, y éste le comunica las impresiones de su viaje, que por lo demás, debieron de haber estado alteradas por la exaltación propia de su condición mental. Siguiendo su instinto poético bajo esas impresiones, y atraído por la presencia de Trotsky que había encontrado refugio con la anuencia del presidente Lázaro Cárdenas, Breton se embarca en abril de 1938 con destino a Veracruz. Las resonancias de la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en enero en la galería de Beaux Arts, aún continuaba dando que hablar en el París de la pre-guerra, hasta tocar las costas de la América. Los pormenores de la estancia de Breton en México han sido reproducidos en numerosos libros: sus avenencias y desavenencias con Trotsky, las controversias a su favor, por una minoría y en su contra, promovidas por los estalinistas. Sin embargo, lo que quedó como un aporte radical al Surrealismo de ese viaje, no fue tanto la maniobra política del famoso manifiesto firmado conjuntamente por

Breton y Diego Rivera “Por Un Arte Revolucionario Independiente”, sino la huella que dejara en su espíritu la cultura autóctona y la naturaleza mejicana. El surrealismo después de sus contactos iniciales con México, no volvió a ser el mismo. El manifiesto que por lo demás fue redactado entre Trotsky y Breton sin la participación de Diego Rivera, ejerció cierta influencia momentánea entre las filas de una izquierda disidente del estalinismo. Pero como todo manifiesto político, estuvo sometido a las leyes de las circunstancias históricas en las cuales fue concebido.

Lo esencial, la poesía inherente en la naturaleza y la cultura mejicana, amplió el horizonte surrealista hacia dimensiones que ya Artaud había cultivado en el México de los Tarahumaras. En ese sentido los surrealistas continuaron, aunque por otras vías, una tradición que se iniciara en la cultura europea a partir del descubrimiento de la América. La mirada del viejo continente se abrió a las maravillas del nuevo, interpretándolas bajo los aspectos de una visión a ratos poética, otras utópica, y en algunos casos con tendencia euro centrista. Una extensa literatura salió de las manos de los Cronistas de Indias, llenas de alusiones a las novedades del continente, pero cargadas a su vez de fervores contra reformistas. Algunos exploradores como Alejandro de Humbolt, atestiguaron acerca del poder sugestivo que el continente americano ejerciera sobre la imaginación europea, bajo la influencia del racionalismo del siglo XVIII. Como parte de sus observaciones sobre la América podemos dar cita de algunas significativas que hiciera con relación a los mejicanos:

Un pueblo montañés y guerrero, robusto, pero de una extrema fealdad según los principios de belleza de los europeos, embrutecido por el despotismo y acostumbrados a las ceremonias de un culto sanguinario, estaba ya de por sí dispuesto a elevarse en el cultivo de las artes: el hábito de pintar en vez de escribir, el aspecto cotidiano de tantas figuras horribles y desproporcionadas, y la obligación de conservar las mismas formas sin alterarlas nunca, son circunstancias que debían contribuir a perpetuar el mal gusto entre los mejicanos (6).

El punto de vista de Humbolt contrasta con la exaltación de Durero cuando contemplara los objetos americanos, provocando en él una alegría porque *Revelaban un arte sorprendente, a tal punto que me quedé estupefacto ante el sutil ingenio de los habitantes de esos lejanos países* (7). Montaigne por su parte, no se queda atrás cuando en uno de sus ensayos proclamó *La terrible magnificencia de las ciudades de Cuzco y México, y, entre varias cosas parecidas, el jardín de ese rey donde todos los árboles, los frutos y las hierbas según el orden y tamaño que tienen en un jardín, están exactamente hechos de oro... y la belleza de las obras de pedrería, de pluma, de algodón y de pintura, muestran que no ceden a nosotros en industria* (8). Amérigo Vespucci habló de unas amazonas “con ciento cincuenta años de edad y posiblemente más”, confundiéndolas con las Hiperbóreas de las leyendas griegas, las cuales continuaban siendo vírgenes aún después de haber parido. Ponce de León partió de Cuba hacia la “Tierra Florida” en búsqueda de la fuente de la juventud. Todos esos relatos que abundan en los Cronistas de Indias, pasaron a formar parte de unas leyendas que alimentaron la fantasía de los europeos, al punto de transformarlas en nuevos mitos, como el de un paraíso perdido que aguardaba a los colonizadores. Una extensa literatura se nutrió de esas leyendas, facilitando una relación específica entre los colonizadores y las poblaciones indígenas que evangelizaron, la mayor parte de las veces, a sangre y fuego.

Humbolt descubrió la América con un espíritu analítico heredero del siglo XVIII, mientras que Durero y Montaigne bajo el influjo de los descubrimientos vieron de lejos una América cargada de portentos. Ambas corrientes habrían de confluir en un momento dado durante el siglo XX, pasando por la mirada surrealista, que intentó preservar los filones poéticos conservados en lo más recóndito del continente americano. Pues de lo que no cabe duda es que la naturaleza del nuevo continente cautivó a los europeos hasta bien entrado el siglo XX, cuando los surrealistas lanzaron lo que fue la última mirada romántica sobre la América. Los surrealistas fueron, por tanto, los recipientes de una *mirada original* que descubrió en el paisaje americano y en los pueblos que lo habitaban, un espacio

cargado de lo maravilloso, intocado por la tecnología que había comenzando a despuntar en el siglo XVI. Es cierto que el intento surrealista de volver a “sacralizar” ese paisaje, fue en gran medida un intento fallido, desembocando ocasionalmente en una versión estética del mismo. Pero en el interior de esa versión hervía el deseo de lograrlo, y eso bastó para que produjeran obras que las vinculan espiritualmente con la de los pueblos primitivos, cuya dignidad ellos hicieron lo posible por salvaguardar.

Eventualmente iremos viendo que los surrealistas hicieron lo posible por oponerse a la visión colonialista, conservando las dos primeras. A pesar de las críticas que se le han hecho con respecto a su aproximación a las culturas americanas, los surrealistas abrieron un camino epistemológico basado en su concepción de lo maravilloso. Esto no le impidió a Alfredo Cruz Ramírez escribir como parte del catálogo de la exhibición titulada “La Planète affolée: Surrealisme, dispersion et influences 1938-1947” (9) lo siguiente:

Cuando Breton descubrió a México, se fijó sobre todo en los aspectos pintorescos de la vida cotidiana... descubriendo a algunos artistas como José Guadalupe Posada, Frida Kahlo y Manuel Alvarez Bravo. Pero el “visitante francés” comprendió poco la cultura contradictoria de un país en el umbral de emprender una renovación industrial, buscando imágenes e impresiones aplicables a su pensamiento surrealista y a su sueño mejicano. Su relato “Recuerdos de México” publicado en la revista “Minotauro” se limita a consideraciones de orden estético y poético acerca de paisajes e individuos... A pesar de la superficialidad de los puntos de vista de Breton sobre la cultura mejicana, su visita pondrá en evidencia la usura del discurso impuesto por la escuela muralista...

La evidente falta de sensibilidad de este autor, subraya una tendencia que a la larga los críticos estadounidenses, incapaces también de entender las intuiciones de Breton, promovieron en New York durante los 40 y los 50. El largo ensayo que éste escribiera para “Minotaure” (10), profusamente ilustrado con fotografías de Alvarez Bravo, relata es cierto, las evocaciones poéticas que ese país le

comunicara, pero ¿cómo podría ser de otro modo? La exposición de arte popular mejicano que Breton organizó a raíz de su retorno a Francia, demostró la agudeza de su mirada hacia manifestaciones artísticas que, de acuerdo con su criterio, sobrepasaban las consabidas limitaciones del pintoresquismo para gusto de los turistas. El descubrimiento que hiciera de la obra de Jose Guadalupe Posada, de la pintura de Frida Khalo y de Rufino Tamayo, contribuyó a acentuar su predilección por un país que conservaba una cultura en estado viviente. México resultó ser, como ya hemos dicho, el sitio privilegiado donde su naturaleza y su arte indígena, estimulaban la imaginación de los poetas. A pesar de sus limitaciones, como hijo de una cultura aferrada a sus valores, (creo que pudo haber enriquecido su bagaje poético aprendiendo otros idiomas), Breton rasgó los velos que escondían la belleza de una mariposa, la impresionante presencia de un volcán o la poesía espontánea de un retablo, como nadie lo pudo lograr en su momento.

OTROS SURREALISTAS EN MÉXICO | En 1936 comienza la Guerra Civil en España y en 1939 poco después de su conclusión, estalla la Segunda Guerra Mundial. Esos dos acontecimientos determinaron la salida de un número de artistas e intelectuales europeos para el Nuevo Mundo. Entre los países elegidos se encontraba México. México pues acogió de entrada a los españoles víctimas de la persecución fascista desatada contra ellos. La presencia de los intelectuales españoles en ese país, creó un clima favorable a la recepción de las corrientes de vanguardia que se encontraban en boga en Europa, entre éstas el Surrealismo.

En 1939 el pintor y etnólogo surrealista Wolfgang Paalen escoge a México como su nuevo país. Pronto este pintor habría de ejercer un rol importante dentro de las ideas que los surrealistas y los pintores abstractos, desarrollaron durante los años posteriores. Del Perú llegó César Moro quien había fundado en Lima con Emilio de Westphalen, una revista de corte surrealista: *El Uso de La Palabra*. Ambos Paalen y Moro, organizaron con la anuencia de Breton, una importante exhibición surrealista en la capital mejicana. Mientras y a medida que la presencia de los nazis se acrecentaba, otros artistas y

escritores decidieron trasladarse a tierras de los aztecas y de los mayas. Esteban Francés, Gordon Onslow-Ford, Leonora Carrington, Luis Buñuel, Benjamín Péret y su compañera Remedios Varo, arribaron en varias fechas a sus costas, reuniéndose con los pintores Gunther Gerszo, Wolfgang Paalen y Alice Rahon. Un cuadro pintado por Gerszo en 1944 titulado *Los Días en la calle Gabino Barreda*, ha quedado como un testimonio de las reuniones que se celebraban bajo precarias condiciones económicas, en casa de Péret y Varo. Gerszo de origen austriaco nacido en México, desarrolló un lenguaje pictórico, después de un período inicial donde se notaban las influencias del surrealismo, que fue reflejando las peculiaridades del paisaje y la arquitectura indígena de su país natal. El paisaje volcánico y agreste que domina en México, no pasó desapercibido por Matta, Esteban Francés o Paalen. Los tres reflejaron en sus respectivas obras aspectos vinculados con esa deslumbrante naturaleza.

MARSELLA | En 1940 Francia capitula ante el avance del ejército alemán, produciéndose una división del país entre la parte ocupada por los nazis, y la gobernada por el viejo mariscal Petain con sede en Vichy. El puerto de Marsella se encontraba bajo la jurisdicción de los “petanistas” nada favorables a los surrealistas. A pesar de ello, tuvieron que carenar en ese puerto André Breton, Max Ernst, Víctor Brauner, Marc Chagall, Wifredo Lam, Víctor Serge, Pierre Mabile, Marcel Duchamp, André Masson, Claude Levy Strauss, Oscar Domínguez, Benjamín Péret y Remedios Varo con sus respectivas familias, en espera de una visa que les otorgara la salida para la América. La estancia de los surrealistas y sus allegados en Marsella, ha sido relatada con profusión de detalles en libros como el de Martica Sawin. Fue en esa antigua sede de los fenicios donde comenzaron a hacer eclosión una serie de proyectos entre los surrealistas, preparándole el camino a las revelaciones que les aguardaban en la América.

Dos poemas de Breton relacionados con la tradición hermética: *Pleine Marge* dedicado a Pierre Mabile, y *Fata Morgana* ilustrado por Wifredo Lam, manifiestan las ideas que iban penetrando en su

mente, y que habrían de hacer eclosión durante su exilio americano. Ambos textos imbuidos de sus creencias sobre el ocultismo, el amor y la magia en general, reflejan además la atmósfera en la cual se encontraba envuelto. Por otra parte, mientras que los surrealistas esperaban el permiso de partida, inventaron una variante del Tarot, utilizando símbolos y personajes afines a las ideas prevalecientes entre ellos. En la introducción que escribiera sobre ese juego, André Breton expresó lo siguiente:

Entre el número de experiencias que han podido requerir a los surrealistas en Marsella... figura en destacada posición la invención de un juego de cartas que pudiera considerarse adaptado a nuestras actuales inquietudes en el plano sensible... al emprender la sustitución de las antiguas por las nuevas imágenes (del Tarot), hemos procurado evitar la ruptura de la estructura general del juego de 32 o 52 cartas... por razones análogas... la hemos emprendido igualmente contra los persistentes valores sociales de las figuras, despojando al "rey" y a la "reina" de su poder... y descargando íntegramente al "valet" de su rango subalterno.

Así es cómo hemos llegado a adoptar, en correspondencia con las cuatro preocupaciones modernas que considerábamos fundamentales, cuatro nuevos emblemas, a saber:

SIGNIFICADO

Amor

Sueño

Revolución

Conocimiento

EMBLEMA

Llama

Estrella (negra)

Rueda (y sangre)

Cerradura

Manteniéndose a partir del as, la jerarquía de la manera siguiente:

Genio-----Sirena-----Mago-----Diez-----Etc.

Siendo cada una de estas figuras (de personajes históricos o literarios), la que de común acuerdo habíamos juzgado como más representativas para el lugar que se le asignaba, o sea,

Llama: *Baudelaire, La Religiosa Portuguesa, Novalis*
Estrella: *Lautréamont, Alicia, Freud*
Rueda: *Sade, Lamiel, Pancho Villa*
Cerradura: *Hegel, Helen Smith, Paracelso.*

El comodín adopta los rasgos de UBU, dibujado por Jarry. (11).

Les tocó a los pintores Brauner, Herold, Max Ernst, Masson, Domínguez y Lam confeccionar las cartas, basándose en el simbolismo de los personajes que escogieron para representarlas. Mientras que la ausencia de viejos ídolos revolucionarios como Marx y Lenin se hace notar, la presencia de poetas, médiums y ocultistas añadidas a figuras como Freud y Pancho Villa, subrayan la dirección que el pensamiento surrealista tomaría durante los años posteriores a su salida de Francia. Aún aquellos que no pudieron partir como Brauner, Herold o Domínguez, elaboraron durante la ocupación, una aventura pictórica identificada con la inclinación surrealista a ver en los mitos y en las corrientes ocultas una fuente de conocimiento liberador. Estos pintores se sumaron eventualmente a la actividad surrealista que se desarrolló en París durante la ocupación, con la fundación de la *Main a Plume*, tema que requiere un estudio aparte.

EL VIAJE DEL CAPITAN PAUL-LEMERLE | Valerian Fry, un personaje que resultó providencial para los refugiados en Marsella, pudo al fin conseguir visas de salida para un grupo de ellos. El 22 de Marzo de 1941 André Breton y su familia, Wifredo Lam y su esposa Helena Benítez, Víctor Serge y Claude Levi-Strauss, partieron del puerto de Marsella rumbo a la Martinica, haciendo antes escala en Marruecos. Claude Levi-Strauss cuenta en sus *Tristes Tropiques* que, durante la larga e incómoda travesía, Breton parecía *un oso enfundado en un abrigo azul*, (12) paseándose incesantemente por la cubierta del barco. A pesar de las inconveniencias, esto no le impidió mantener intensas conversaciones con el etnólogo sobre temas que a ambos le apasionaban. Aunque no existe memoria escrita de sus conversaciones, el hecho de que se produjera un encuentro entre

Breton y Levi-Strauss, incidió en la confluencia de intereses que existía entre el Surrealismo y la Etnología, como el mismo Strauss posteriormente llegó a admitir. Pero antes de entrar en los pormenores de su llegada a la Martinica y su encuentro con Aimé Césaire, debemos situar ese encuentro dentro de un contexto anterior, cuando se produjo en París otro de igual envergadura.

INTERMEDIO PARISINO: EL SURREALISMO Y LA NEGRITUD | Para comprender el alcance del impacto que la causara a Breton el encuentro con Césaire, es necesario poner en perspectiva la relación que ya en el París de la preguerra se había formado entre el surrealismo y el naciente concepto de “la negritud”. La dinámica revolucionaria del surrealismo atrajo a los negros súbditos del colonialismo francés durante el período de radicalización de este movimiento. La historia de ese proceso puede ser leída en el libro de Jean Claude Michel “The Black Surrealists” (13), pero conviene antes recordar como lo hiciera María Clara Bernal Bermúdez que:

La percepción del Surrealismo como “fuerza liberadora” en América Latina, quizá tiene su origen en José Carlos Mariátegui, quien ya en 1926 hablaba de la misión liberadora del Surrealismo respecto a la civilización capitalista, citando a continuación al autor peruano: La insurrección suprarrealista entra en una nueva fase que prueba que este movimiento no es un simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual. No una moda artística sino una protesta del espíritu. Los suprarrealistas pasan del campo artístico al campo político. Denuncian y condenan no sólo las transacciones del arte con el pensamiento burgués, sino denuncian y condenan, en bloque, la civilización capitalista (14).

Esas palabras publicadas en la revista “Variedades” de Lima en 1926, se adelantan en boca de un marxista peruano, a las que pocos años más tarde pronunciarían los jóvenes estudiantes negros que comenzaron su propio movimiento de rebeldía inspirándose en el surrealismo. Las primeras señales aparecieron en una revista “Legitime Defense”, cuyo primer y único número fue publicado en

Paris en 1932. Su título fue significativamente tomado de un ensayo de Breton publicado en “Les Editions Surrealistes” en 1926 y posteriormente en “Point du Jour” en 1934. Ese escrito de Breton resultó ser premonitorio para los jóvenes integrantes de la revista, pues en el mismo se decían cosas como éstas:

Afirmo que la llama revolucionaria arde donde quiere y no le corresponde a un pequeño número de hombres en el período de espera donde vivimos, afirmar que sólo puede arder aquí o allá.
(15)

La génesis de ese trabajo tuvo que ver con la publicación por parte de Pierre Naville, de un panfleto: “La Revolution et les Intellectuels” donde el surrealista y futuro líder trotskista, le pidiera a sus compañeros que renunciaran al “idealismo” para militar a favor de la lucha obrera, encabezada por el partido comunista. La experiencia surrealista de la vida interior debería ser dejada de lado según este autor, cuestión que Breton a pesar de sus inclinaciones hacia el marxismo, no estaba dispuesto a aceptar. Esos choques iniciales en contra de las tendencias “espirituales” y “materialistas”, habrían de ejercer una profunda repercusión en los ideales de los intelectuales negros, sobre todo cuando se trataba de militar en las filas de un partido que concluyó sometándose a los dictados del estalinismo.

A pesar de su breve duración, “Legitime Defense” pudo aunar a un grupo de poetas e intelectuales negros cercanos ideológicamente al surrealismo, por una parte, y al marxismo por la otra, sin olvidar sus contactos con las teorías de Freud. Esa misma posición la compartían los surrealistas en su afán de aunar la revolución social con la insurrección del espíritu, poniendo a Marx y a Rimbaud, pero también a Freud y Lautréamont a un mismo nivel combativo. Algunos de los firmantes del manifiesto que apareciera en la revista como René Menil, Jules Monnerot o Pierre Yoyotte, habrían de formar parte de “Tropiques” años más tarde, mientras que Etienne Léro que despuntaba como uno de sus poetas más originales, falleció a temprana fecha. En su declaración inicial sus redactores afirmaron:

... aceptamos el materialismo dialéctico de Marx liberado de todas sus interpretaciones engañosas y que han sido puestas victoriosamente en práctica por Lenin... igualmente aceptamos sin reservas al surrealismo con el cual se encuentra nuestro destino ligado en 1932. Referimos a nuestros lectores a los dos manifiestos de André Breton y a todas las obras de Aragon, André Breton, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Eluard, Benjamin Péret y Tristán Tzara... y en Sade, Hegel, Lautréamont y Rimbaud, para mencionar sólo a algunos, buscamos todo lo que el surrealismo nos ha enseñado a descubrir. Estamos listos para utilizar la vasta maquinaria que Freud ha puesto para disolver la familia burguesa... (16).

En los momentos en que los miembros de “Legitime Defense” le brindaban su apoyo incondicional al marxismo-leninismo, los surrealistas –Breton, sobre todo– empezaban a dudar acerca de su aplicación “victoriosa” en la Rusia de Stalin. Pero lo importante es señalar en este caso, que el camino que eventualmente llevaría a su descubrimiento de Césaire, fue abierto en París por unos poetas provenientes de las colonias francesas, que asimilaron la llamada poética de otros nacidos en la tierra que los había sometido a su férula. La semilla de la “negritud” comenzó entonces a germinar en esos escritores y en otros como Leopold Sedar Senghor, cuyo peso se hizo sentir en la formación de Aimé Césaire.

Los surrealistas hicieron lo posible por romper las ataduras de la mentalidad colonialista, aunque conservaron sus instrumentos lingüísticos, al igual que lo hicieron los negros cuando adoptaron el lenguaje surrealista como un “arma milagrosa” para expresar su rebeldía. Jean Paul Sartre en su introducción a la “Anthologie de la nouvelle poésie negre et malgache” compilada por Sedar Senghor, titulada “Orfeo Negro”, llamó la atención sobre la discrepancia entre las aspiraciones revolucionarias de los escritores negros y el uso que hicieran del idioma francés:

Ahora bien, lo que amenaza con frenar peligrosamente el esfuerzo de los negros para rechazar nuestra tutela es el hecho de que los

anunciadores de la negrez (sic) se vean forzados a redactar en francés su evangelio. La trata los dispersó por los cuatro puntos cardinales, y así los negros no poseen una lengua que les sea común. Para incitar a los oprimidos a unirse deben recurrir a las palabras del opresor... y como las palabras son ideas, cuando el negro declara en francés que repudia la cultura francesa, toma con una mano lo que rechaza con la otra e instala en sí mismo, como una agramadera, el aparato de pensar del enemigo... (17).

El planteamiento sartriano nos llevaría por otros caminos, pero es importante tenerlo en cuenta dentro del contexto de la poesía de Césaire y su descubrimiento por Breton. Recordemos, por lo demás, las palabras que Antonio de Nebrija le dijera a los reyes católicos, con motivo de la presentación de la primera gramática escrita: *el lenguaje es el perfecto instrumento para la creación de un imperio*. Si la lengua francesa se apoderó de sus colonias, la española, la portuguesa, holandesa e inglesa lograron hacer lo mismo. El mestizaje de los dos primeros con los indios y con los negros, si creó una fusión entre las razas, no llegó con el “creole” a conformar un verdadero lenguaje, como Césaire acertadamente señalara. No quedaba pues otro remedio que expresarse con el idioma del colonizador y someterlo a una “operación de gran envergadura” como Breton había pedido con respecto al surrealismo. Precisamente porque este movimiento abrió las exclusas donde podía escaparse *el verbo*, que mediante el automatismo podía liberarse de sus ataduras mentales, es cómo el “Retorno al País Natal” pudo escribirse. Por otra parte, la adopción de la ideología marxista, surgida de la herencia occidental y blanca, presentó los mismos dilemas y fue, sin embargo, adoptada por los integrantes de “Legitime Defense”.

Prosiguiendo con esa revista, su testimonio político quedó como un sustrato vivo anidado en el pensamiento de Césaire, Menil y otros. Al mismo tiempo que eso ocurría, ya la primera versión del largo poema de Césaire, había sido publicada en París en 1939 por la revista “Volontés”, sin atraer la atención de los críticos. De manera que la revolución poética que Breton descubriera tras su lectura en Fort de France, aunque venía de fuentes originadas en la misma

ciudad donde el autor de “Los Vasos Comunicantes” había creado las suyas, tuvo que esperar su descubrimiento en las islas lejanas del Caribe.

Después de “Legitime Defense” aparece en 1934 una segunda revista: “L’Etudiant Noir”, dirigida entre otros, por Aimé Césaire, León G. Damas y Leopold Sedar Senghor: un martiniquense, un guayanés y un senegalés. De nuevo se plantean las mismas propuestas que en “Legitime Defense”, ahondando en el concepto de “negritud” que se convertiría en el *leit motiv* de los intelectuales africanos y de las indias occidentales. Su rechazo a los valores sustentados por la civilización cristiana, fueron evidentes en sus escritos, mientras continuaban ensalzando al surrealismo como un instrumento valioso para el desarrollo de sus ideales. Fue así entonces que, dentro de una atmósfera cargada de experimentos poéticos e ideologías revolucionarias, nació la revista “Tropiques” en una isla sometida al régimen de Petain, resueltamente hostil a sus postulados.

TROPIQUES Y CESAIRE | Los catorce números de “Tropiques” (abril 1941-septiembre 1945), dirigida por Aimé Césaire, Suzanne Césaire y René Menil, comenzaron bajo el influjo de Nietzsche, Peguy, Claudel y otros poetas no cercanos a Breton. Pero en sus mismas páginas aparecen, además, los nombres de Lautréamont, Mallarmé y Rimbaud que cubrían el firmamento surrealista. A partir del tercer número, la dirección de la revista toma otro rumbo gracias a la presencia de Breton y al impacto que le produjera la poesía de Césaire. Jean Claude Michel en su libro mencionado, destaca las diferentes corrientes ideológicas que confluyeron a formar a Tropiques:

Menil ha destacado varias de las influencias que han marcado “Tropiques” hablándonos del “elan vital” de Bergson, de Novalis, de Nietzsche, de Freud y de Baudelaire, de Lautréamont y Mallarmé... el surrealismo proviene del concepto bergsoniano de la intuición creadora como opuesto al positivismo, de las visiones obsesivas de Novalis, de la idea de Nietzsche del “hombre superior”, del

psicoanálisis de Freud... el idealismo romántico de esa militancia apasionada se encuentran en todos los números de "Tropiques"...
(18)

Dentro de ese cuadro Césaire confiesa en una entrevista que le hicieran: (19)

¿Cuál fue la aportación de Breton? Bueno, la aportación de Breton fue el atrevimiento; nos ayudó a formarnos una opinión resuelta... Me percaté de que Breton y el surrealismo ya habían resuelto la mayoría de los problemas que me planteaba... Cuando lo conocí literalmente me fascinó: era un hombre de una cultura extraordinaria, con un asombroso sentido de la poesía... era un estupendo averiguador, una especie de "buscador mental"... el encuentro con Breton fue algo MUY IMPORTANTE para mí, tanto como mi encuentro con Senghor diez o quince años antes...

Si la presencia de Breton resultó decisiva para la elección ideológica que tomaran los martiniqueses, la fuerza del poema de Césaire contribuyó a introducir un lenguaje renovador dentro del seno del surrealismo. Lo que abrió la poesía de Césaire ante los ojos de Breton, fue lo mismo que le abriera el paisaje de la isla: una morfología que podía ser trasladada al verbo o a la imagen. Para Breton el audaz tratamiento de la palabra por Césaire, implicaba una renovación surrealista del lenguaje, guardado celosamente por él. El bestiario de este poeta parecía responderle al que Lautréamont había conjurado en sus "Cantos", habitando el espacio *de una naturaleza sádica, que se traga a los hombres y a sus máquinas como las flores a los insectos temerarios...* (20).

Pero, de entrada, como lo bien señala René Menil en su ensayo "Sobre el prefacio de Breton al "Cahier d'une retour au pays natal" (21), ese poema retó el concepto de Breton acerca de la poesía "de tesis" que hasta entonces había sido rechazada por él. Menil cita un párrafo de su ensayo titulado "Un Gran Poeta negro" que sirviera como introducción a la edición del "Cahier" en New York:

... para poner término a todo equívoco en cuanto a que... el “Cahier d’un retour” es un poema “de tema”, si no de tesis, la poesía de Césaire, como toda gran poesía, y todo gran arte, tiene el más alto valor por el poder de transmutación que ejerce...

Menil se pregunta si Breton no entra en contradicción con sus creencias previas que habían denunciado toda poesía que estuviese bajo el control racional del pensamiento. Pero en realidad, la poesía de Césaire desborda los límites temáticos para convertirse, como Breton también dijera, en un canto. Ese canto encontraría su expresividad, pocos años después, en su largo poema “Oda a Charles Fourier”, donde se intercalan fragmentos de las obras del pensador utopista. El impacto de Césaire ante los ojos de Breton, estribó en su audaz tratamiento del lenguaje que implicaba una transfusión de *oxígeno naciente* dentro de la poesía surrealista. Césaire aportó una lujuriosa fauna y flora que respondía a la que Lautréamont había hecho aparecer en sus “Cantos”. Ambos Lautréamont y Césaire, paisajistas del idioma, crearon una feraz naturaleza que no podía pasar desapercibida por la sensibilidad bretoniana.

MARTINICA ENCANTADORA DE SERPIENTES | Pero ese no fue el único descubrimiento que ocurriera a la llegada de Breton y Masson a la isla. Su naturaleza se convirtió ante sus ojos, en un paisaje surrealista cuya belleza convulsiva compartieron Breton y Masson. El producto de esa revelación fue un libro escrito entre ambos: *Martinique Charmeuse de Serpents* (22). Como una especie de contrapunto entre la exaltación lírica y el relato descriptivo, el poeta y el pintor (que además contribuyó con una serie de ilustraciones), rindieron cuenta de su primer hallazgo de la naturaleza americana.

La isla de la Martinica fue la que ofreció, después de México, el despliegue de una naturaleza cuya vegetación excitara la imaginación de los surrealistas. André Masson que llegó a Fort de France cuando ya Breton y Lam se encontraban en la misma, descubrió en sus árboles y sus frutos la posibilidad de continuar

explorando su concepción mítica del universo, que ya Breton había visto en su pintura:

La pintura de Masson no ha cesado de proceder de esos fenómenos de germinación y de eclosión capturados en el instante donde la hoja y el ala, que comienzan a penas a desplegarse, se rodean de lo más inquietante, de lo más efímero, del más mágico de los esplendores (23)

La selva tanto para Masson como para Breton y Lam, mostró sus sortilegios desde el instante en que penetraron en ella. El resultado de sus exploraciones fue la redacción de una serie de textos descriptivos unos, poéticos otros, publicados en Francia años más tarde bajo el título ya mencionado, el cual alude al cuadro que el Aduanero Rousseau pintara en 1907. La invención de la naturaleza americana a través de su fantasía de pintor “naive”, prosigue la herencia de sus primeros intérpretes del siglo XVI y XVII. Apollinaire sugirió en un poema que le dedicara que el pintor había visitado a la América:

*Tu te souviens, Rousseau, du paysage astéque (sic)
Des forêts ou poussaient le mangue et l'ananas,
Des signes repandant tout le sang pastèques
Et du blond empereur qu'on fusilla là-bas* (24)

*Acuérdate Rousseau, del paisaje asteca (sic)
De las selvas donde florecían los mangos y las piñas,
De los monos derramando toda la sangre de las sandías,
Y del rubio emperador que fusilaron allá abajo*

Los cuadros que tú pintas, los vistes en México.

Una línea directa puede trazarse desde la versión del paisaje tropical de Rousseau, al que Apollinaire cantara y el que André Breton y André Masson encontraran en la Martinica. Si el Aduanero

y Apollinaire imaginaron desde la distancia, Breton y Masson hicieron lo mismo desde la cercanía.

ANDRE MASSON Y LA MARTINICA | Antes de su experiencia americana, la pintura de Masson ya había configurado durante la década de los veinte, una hermenéutica de la naturaleza. Nutriéndose de sus misterios, sus dibujos antropomórficos, “Mitologías de la Naturaleza”, realizados hacia 1938, Masson crea imágenes donde el mito y la poesía se funden en un solo discurso visual. Árboles y figuras femeninas aparecen transformadas en ídolos o tótems, creando nuevos seres que entran a formar parte de su mitología personal. Ese mismo procedimiento fue utilizado frente a la naturaleza martiniquesa, esta vez acompañado con la mirada de Breton. La naturaleza se convierte entonces para ambos en un organismo viviente, capaz de crear una relación de carácter mágico con el ser humano. Paralelamente en Cuba, Wifredo Lam y Carlos Enríquez comenzaron a realizar esa misma simbiosis con la naturaleza. Georgia O’Keeffe en los Estados Unidos deslumbrada por el paisaje del Oeste, conjuntamente con el fotógrafo Ansel Adams, también le habían incorporado por esa misma fecha, una morfología vegetal y mineral a sus respectivas obras.

De acuerdo con Giordano Bruno el vínculo que se establece a través de la atracción erótico-mágica con el mundo exterior, pasa por la puerta de la imaginación, “Martinique Charmeuse de Serpents” contiene los elementos primordiales con los cuales ambos surrealistas habrían de conectarse erótica y mágicamente con la naturaleza americana. En uno de los textos de ese libro titulado “Antille”, Masson poetiza:

*En el cielo de tu frente el grito del flamboyán
En el césped de tus labios la lengua arrancada del hibisco
En el cálido campo de tu vientre los cañaverales coronados de sabor
En las verduras agujereadas tus ojos de luciérnagas
A tus mamas la finura del mango
Tus plátanos para tus nietas
El árbol del pan para todos los tuyos*

Y el manzanillo para la bestia atrapada (25)

En el “Dialogue Creole” que mantuvo con Breton dice:

La selva nos rodea, ella posee sus sortilegios que ya conocíamos antes de nuestra llegada ¿recuerdas mi dibujo “El delirio vegetal? Ese delirio se encuentra aquí, participamos de él y lo tocamos. Somos uno mismo con esos inmensos árboles, que lucen en las cavidades de sus ramas como una huerta en miniatura con toda la vegetación parasitaria injertada en el tronco fundamental: ascendente, retumbante, activa, pasiva, enjarciada desde lo alto hacia lo bajo en lianas de flores estrelladas (26)

En ese fragmento Masson hace referencia al conocimiento “anterior” que tuviera del paisaje americano. A Max Ernst, como veremos, le ocurriría lo mismo durante su visita al Oeste americano. El “delirio vegetal” que podemos admirar en el cuadro de Rousseau, o leer en el poema de Apollinaire, también pertenece a una “mirada anterior” anidada en la imaginación europea desde los tiempos del descubrimiento. Masson al igual que Breton, arribaron a las costas de la isla del Caribe preparados de antemano por la experiencia surrealista de indagar en la sorpresa de lo maravilloso.

HACIA CUBA Y LOS ESTADOS UNIDOS | A finales de Mayo André Breton y su familia parten rumbo a los Estados Unidos, conjuntamente con André Masson y la suya. Wifredo Lam y Helena los acompañan hasta Ciudad Trujillo, República Dominicana. Antes hacen escala en Point á Pitre en la isla Guadalupe, donde pudieron encontrarse brevemente con Pierre Mabile, quien se encontraba en la isla ejerciendo su profesión de cirujano. En Santo Domingo se separan Breton y Masson de Lam y Helena, partiendo los primeros a New York y los segundos a finales de Julio hacia La Habana.

WIFREDO LAM LLEGA A CUBA | Poco después de su llegada a la capital cubana, Lam comienza uno de los periodos más fecundos de su carrera. Allí pudo reunirse con el etnólogo Fernando Ortiz y los

escritores Alejo Carpentier y Lydia Cabrera. Esta última traduce en 1943 el poema de Césaire basándose en la primera versión publicada en Francia en 1939, pidiéndole a Lam ilustraciones para el mismo. Benjamín Péret contribuyó con un prefacio donde coincide con Breton, en anunciar al mejor poeta de la lengua francesa aparecido durante esos años. Wifredo Lam recreó la naturaleza enmarañada y lujuriosa que presenciara en la Martinica, en las junglas que pintara durante su estancia en Cuba. La síntesis que Lam realiza en su pintura, prosigue alimentándose de la flora y fauna antillana y de su relación con Césaire, creándose un fuerte vínculo amistoso entre ambos. Recientemente tuvo lugar en París la exposición: “Césaire et Lam, Insolite Bâtisseurs” donde se mostraban, entre otras obras suyas, la serie de aguafuertes “Annonciation” (1982) que el pintor realizara para los poemas de su amigo. Ejecutados hacia el final de su vida, Lam retoma la fuerza exuberante de su mundo, para crear una serie de imágenes surgidas del lenguaje de los poemas de “Moi Laminaire”:

Más albura

*Nada excepto un alba de huesos puros
De huesos que estallan campo grande
De huesos que estallan a los cuatro vientos
De huesos que danzan recién brotados del surco
De huesos que gritan que aúllan
Que no perdamos en ellos
Que no perdamos en ellos ninguno
De los huesos que movidos por la rabia se apoderaron
De todo lo que queda de vida
De sangre él no escribe meandros tan sólo
Justamente en del centro de un verbo que da a luz (27)*

A los cuarenta años de haber ilustrado en Cuba el “Cahier” de Césaire, Lam continúa percibiendo el mismo espacio que ese poema le abriera. Sus seres híbridos prosiguen habitando su imaginación, obedientes al mismo tiempo, a remotas visiones traídas por sus

ancestros desde el África. Según Clara Bernal Bermúdez *no es cuestión de regresar al pasado africano* sino, citando a Suzanne Cesaire, *por el contrario, se trata de ser consciente de todas las fuerzas vitales combinadas en esta tierra, en donde la raza es el resultado de un continuo mestizaje; se trata de ser consciente de la formidable masa de energías diversas que hasta ahora han sido atrapadas dentro de nosotros*. En el fondo, podríamos añadir, ¿Qué es el surrealismo sino un *mestizaje* entre imágenes verbales o visuales, como lo demuestra el collage? Finalmente, la autora colombiana nos dice: *A juzgar por el cambio en su lenguaje visual, es posible que Lam no sólo leyó a estos textos* (refiriéndose a los de Leo Frobenius), *sino que también quedó fascinado con (sus) conceptos, los cuales parecen tener lugar en sus pinturas desde entonces* (28). La metamorfosis de plantas en seres humanos, de animales en plantas y la ecualización del paisaje (como lo hiciera Carlos Enríquez en algunos de sus mejores cuadros), entró a formar parte de una poesía compartida entre heraldos de la negritud, poetas y pintores surrealistas.

Vale la pena incluir dentro de este interregno cubano donde la presencia de Lam jugó un papel preponderante, otras opiniones al respecto. En un libro acerca del tema, titulado “Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en la América Latina” (29) Anke Birkenmaier dedica un capítulo al pintor y al escritor cubano dentro de su entorno isleño, exponiendo:

Las negociaciones de Lam y Carpentier con la vanguardia cubana, el surrealismo y el arte comprometido son complicadas. Si los dos acabaron de distanciarse tanto del realismo socialista como de la iluminación profana surrealista se debe a una conciencia aguda de los aspectos específicos de la cultura cubana, que no se avenía con ninguno de los dos... Ambos buscan un arte que lleve, mediante un imaginario propio, a concebir una sociedad “otra” que la existente, es decir, una sociedad verdaderamente revolucionaria.

Lo primero que habría que señalar es que ni Carpentier ni Lam tuvieron que distanciarse de un realismo socialista que nunca habían compartido. Con respecto a Lam, éste nunca abandonó, como lo

hiciera Carpentier desde temprana fecha y por motivos personales, *la iluminación profana surrealista*. La activa participación de Lam en exposiciones organizadas por Breton como la celebrada en la galería Maeght en 1947, demuestra la compenetración del pintor cubano con las ideas generales que sustentaban los surrealistas. Referente a las ideas revolucionarias prevalecientes durante la época de la estancia de Lam en Cuba, es cierto que una tendencia a incorporar la lucha revolucionaria a la identificación de la nacionalidad, se respiraba en el ambiente cultural. Si para los negros establecidos en Francia, el surrealismo les proveyó un caudal de formas expresivas con las cuales reafirmar sus sentimientos étnicos y culturales, en Cuba no sucedió lo mismo. A diferencia de la Martinica que al menos tuvo su “Tropiques”, en Cuba surgió otra revista de tendencia europeizante y blanca: “Orígenes”. No es este el sitio para discutir como lo hace la autora mencionada, el aporte de esa revista y del grupo de poetas y pintores que se constituyó en torno a la misma. Pero sí es importante destacar que aunque existió en los poetas (el caso de Lezama Lima será estudiado en otro capítulo) un rechazo a las bases fundamentales del surrealismo, otros autores –pienso en Virgilio Piñera en particular, y en su poema “La Isla en Peso”– asumieron la responsabilidad histórica de incorporar un lenguaje cercano al que Cesaire había elaborado en su poesía. Eso quiere decir que la idea revolucionaria se filtraba a través de otras fuentes, y que en poetas militantes del Partido Comunista como Nicolás Guillén, en su libro “Sóngoro Cosongo” existen rasgos tomados de un surrealismo larvario. Por otra parte, la presencia de Federico García Lorca en Cuba que acababa de escribir sus poemas reunidos bajo el rótulo de “Poeta en New York” también contribuyó a aligerar un idioma poético abierto a las influencias del movimiento surrealista. El caso de Cuba constituye un capítulo aparte dentro de la presencia del surrealismo en la América, dadas sus condiciones sociales específicas, muy sometidas en esos tiempos, a la presencia de los Estados Unidos en la isla.

NEW YORK Y LOS ESTADOS UNIDOS | En una carta que Breton le escribiera a Kurt Seligmann (que ya se encontraba viviendo en los

Estados Unidos desde 1939), antes de su partida de Francia, le comunicaba que *nuestra labor debe continuar donde nos encontremos, pues el período de reconstrucción en Francia no es ciertamente el propicio para una revolución artística* (30). Las palabras de Breton resultaron ser proféticas, aunque su alcance no pudo ser previsto a la hora de su redacción. La convergencia de los surrealistas con los pintores de la tendencia “expresionista abstracta”, sacudió los cimientos del mundo cultural neoyorquino al punto que un artista William Copley, llegó a exclamar: *Los surrealistas han llegado. Ya nada será lo mismo como antes*. New York comenzaba a reemplazar a París como el centro del arte contemporáneo, convirtiéndolo en un hervidero de ideas promovido, en gran medida, por la presencia de los exiliados franceses.

MAX ERNST EN EL SUROESTE DE LOS ESTADOS UNIDOS | La imaginación surrealista habría de recorrer otros inmensos espacios ameri- canos. Una de las revelaciones que les esperaba, fue la que el suroeste de los Estados Unidos le ofreciera a Max Ernst. Max Ernst llega a New York el 14 de Julio de 1941 acompañado de Peggy Guggenheim. Durante el curso de ese mismo año, realiza su primer recorrido por Arizona y Nuevo México donde descubre el paisaje de esos estados y entra en contacto con los Hopis y los Zuñi. Ya el pintor poseía un conocimiento del arte de esas naciones indígenas en París, donde los surrealistas habían comenzado a coleccionarlo. Pero durante ese viaje tuvo la oportunidad de adquirir numerosas muñecas Kachinas dando inicio a una extensa colección de las mismas.

En 1942 pone fin a su relación con Peggy Guggenheim uniéndose a la joven pintora Dorothea Tanning, y en 1943 ambos pasan el verano en una pequeña localidad cerca de Sedona, Arizona. Durante su estancia Max Ernst sorprende la plenitud de un paisaje cuya inmensidad y extrañeza no tenía paralelo con otros sitios conocidos por él. En los mismos descubre, además, las pictografías y las ruinas prehistóricas que hasta hacía poco estaban fueran del alcance de los visitantes. El impacto que le produjo fue decisivo para el curso que habría de tomar su pintura. En 1946 Max Ernst y su compañera, se

instalan definitivamente en Sedona. Fue durante esa década que la naturaleza americana se manifestó con seductora presencia en su pintura.

A diferencia de las tupidas selvas tropicales de Lam y Masson, (que por lo demás ya él había pintado en otros cuadros suyos), lo que se impone en esos paisajes, es un inmenso espacio donde se conjugan las formas esculturales de sus monumentos rocosos con la luz multicolor que los baña. Jimmy Ernst hijo del pintor, nos describe cómo en una de sus incursiones en auto, su padre se sintió poseído por esa belleza:

... Alrededor del mediodía descendimos del auto para ver de cerca una gigantesca serpiente cascabel que atravesaba la carretera que iba hacia Flagstaff, Arizona. De repente Max fijó su mirada sobre el "San Francisco Peak" comenzando a palidecer, contrayendo los músculos de su rostro. La línea verde formada por los árboles, fue interrumpida bruscamente por una banda rocosa de un rojo brillante que por encima del pico, el sol teñía de un rosado magenta. Max contemplaba exactamente el mismo paisaje extraordinario que había pintado no hacía tanto tiempo en Ardèche sin sospechar que podía existir en la realidad. Esa mirada habría de cambiar el resto de su vida en la América... (31)

Recordemos las reminiscencias que la selva de la Martinica le sugirieran a Masson. Para ambos pintores la existencia de esos paisajes ya estaba prefigurada en obras que ejecutaran en Francia antes de su partida para la América. Experiencias como éstas eran comunes entre los surrealistas. Para Max Ernst las imponentes formaciones pétreas que viera en el *Grand Canyon*, los cactus de formas fantasmales, su flora y su fauna, se encontraban "en potencia" en cuadros que pintara en años anteriores, confirmando la existencia de un *sincronismo* indispensable en la epistemología de los surrealistas. A partir de esos encuentros, el mundo comienza a transfigurarse ante sus ojos por la:

Exuberancia de colores: los rojos ocre vivos de las rocas y de la tierra, el delicado verde de los inmensos árboles, el sutil azulado de los cipreses, la rosada corteza de los pinos Ponderosa, más la configuración de las rocas... hay animales como los linces, el "gila monster", osos, cardenales, canarios etc... en el oasis de Sedona, el mundo de las plantas y de los animales era lujurioso y variado...
(32)

Desde los comienzos de su carrera como pintor/poeta, Max Ernst se sintió atraído por la naturaleza. En sus series de "frottages" publicada en París en 1927 titulada *Historie Naturele*, Max Ernst reproduce las formaciones secretas que esconden las hojas de un árbol o recrea paisajes imaginarios que él percibe obedeciendo los consejos de Leonardo, en paredes o grietas en el suelo. Antes de su estancia en la América, las densas selvas tropicales, muchas pintadas durante la década de los treinta, le sirvieron como escenarios para la confección de cuadros enigmáticos poblados de seres fabulosos. En sus *Notes pour une biographie* (33) Max Ernst describe:

El maravilloso placer de respirar con satisfacción en el vasto espacio, y también la sensación de sentirme cautivo en la prisión que los árboles forman a mi alrededor... casi medio siglo más tarde me hago de nuevo la pregunta ¿qué es un bosque?...

Encerrada en esa pregunta se encuentra la herencia romántica que el pintor nunca abandonó. El tratamiento romántico del paisaje que hicieron pintores como Gaspar David Friedrich a quien Max Ernst le debe mucho, se halla presente en su concepción de éste como espacio de apariciones inesperadas. El sentimiento que los bosques le producen a Max Ernst, recoge esa herencia. Otro texto suyo titulado *Les Mysteres de la Foret* concluye diciendo: *¿de qué se alimentan las plantas?: de misterio* (34)

Pero la vastedad paisajística que habría de sorprenderlo en el suroeste de los Estados Unidos, pertenece a otra dimensión que le ofrece la tesitura de una presencia visual alucinante. Si el bosque romántico le abría un intrincado laberinto a sus ensoñaciones, los

espacios del suroeste representaban el dilema de una naturaleza desnuda, que había que asimilar a partir de su magnitud. Curiosamente Max Ernst hace, de entrada, lo opuesto. En una serie de pequeñas decalcomanías reproducidas en 1953 bajo el título de *Sept Microbes vus á travers un temperament*, observa el paisaje con la ayuda de su microscopio de poeta. Verdaderas miniaturas, algunas de menos de media pulgada cuadrada, cada una de estas decalcomanías capta un “instante” del paisaje a veces reproduciendo algún animal fabuloso o un rostro enmascarado. Werner Spies en uno de sus escritos sobre el pintor, refiriéndose a ciertos cambios imperceptibles que ocurren en su pintura nos dice que:

Convierten lo conocido en monstruoso. La individualización de las cosas naturales, transforman la mirada objetiva en una visión imaginaria (35).

Pero no todo se redujo a la miniatura. Sus visiones reprodujeron durante su permanencia en Sedona, numerosos cuadros de diversos tamaños. Esos cuadros recogen las imponentes formaciones rocosas, el lejano horizonte de sus espacios, y los intensos colores sacados de la rica gama de los “desiertos pintados” de la región, convirtiendo a Max Ernst en uno de los grandes intérpretes surrealistas de la naturaleza americana.

ANDRÉ MASSON EN LOS ESTADOS UNIDOS | Posteriormente a su experiencia antillana, Masson y su familia llegan a los Estados Unidos en junio de 1941. Al contrario de Breton que prefería la ciudad como centro de operaciones, Masson se trasladó a Connecticut donde podía sentirse más en contacto con la naturaleza. En ese estado, Masson prosigue sus meditaciones pictóricas iniciadas en Francia, alrededor de una morfología centrada en lo que podríamos llamar *el metabolismo de la naturaleza*, que los alquimistas comprendieron. Masson de acuerdo con Fabrice Flahutez:

Es el artista que más ha trabajado con la obra de Goethe. Muchas de sus telas y dibujos de los años 38 al 43, interrogan el pensamiento

del poeta alemán... las hojas, los elementos vegetales, las semillas se desplazan y metamorfosean (36).

En una carta que le escribiera a Henri Kahnweiler citada en el mismo libro Masson expresa:

Es apasionante la búsqueda de la fraternidad entre las osamentas con las piedras, las piedras con la cabeza de una serpiente etc. esa morfología para emplear la expresión de Goethe, me será de gran ayuda: será mi diccionario de signos... (37)

Los cuadros que pintara a su llegada a Connecticut, se encuentran relacionados con ese proceso, y además con la mitología y el arte de los indios como expresara en otro de sus escritos:

He creado un mundo subterráneo de germinación y de eclosión, he pintado sobre un fondo negro destellos, el polen y las fuerzas de la tierra. Motivos de los indígenas han surgido repentinamente en mi pintura cuando me he inspirado en temas de la mitología de los iroqueses... (38)

Uno de sus cuadros más conocidos *Meditación sobre una hoja de roble* (1942), muestra su pasión por descubrir la miríada de formaciones que la naturaleza va elaborando durante su metabolismo. De ese mismo año proceden otros cuadros reveladores: *Paisaje Iroqués* y *Un Grano de Mijo*. Todos exhiben el “mágico esplendor” que Breton viera en su pintura.

Sin abandonar la técnica del automatismo, Masson le permite a su imaginación hacer un recorrido por las infinitas formaciones de la naturaleza. Durante ese recorrido, Masson va tejiendo una relación sexual con las mismas donde el cuerpo de una mujer puede transformarse en un tronco de árbol o en una flor. El pintor Carlos Enríquez mencionado antes, hizo lo mismo en algunos de sus cuadros. En el Museo de Arte Moderno de New York, existe un paisaje de su factura que toma la forma de los genitales femeninos. Otro de sus cuadros “La caoba de mi Jardín” de forma ictifálica, alude

a la denominación que el habla popular cubana le da al sexo masculino. El mundo sexualizado de Masson responde a su tendencia de buscar en el trasfondo de las creencias míticas un sustento para su arte. Sus estrechas relaciones con George Bataille y Michel Leiris le ayudaron a ahondar en ese tema. Mircea Eliade por su parte, nos puede aclarar las intenciones del pintor:

Cuando hablamos de la “sexualización” del mundo vegetal... se trata... de una clasificación morfológica cualitativa que es consecuencia y expresión de una experiencia de simpatía mística con el mundo. Es la idea de la Vida que proyectada sobre el cosmos lo “sexualiza”... (39)

Sin pretender llevar a Masson a un plano místico que no le pertenece, lo cierto es que sus constantes transfiguraciones lo convierten en un pintor “totémico”, vinculándolo con las más altas expresiones de los pueblos de Norte América, como veremos en otros ensayos.

HAITI | Antes de regresar definitivamente a Francia en 1945, Breton pasa cuatro meses en Haití (con breve estancia en Santo Domingo), invitado oficialmente por el gobierno francés para que diera una serie de conferencias en Port au Prince. Allí se encuentra de nuevo con Wifredo Lam que había llegado para exponer en la capital haitiana, y con Pierre Mabilie quien a la sazón se encontraba en el Instituto de Etnología haitiano, posibilitándole entrar en contacto con los cultos vudú. De inmediato Breton se acerca a los jóvenes poetas relacionados con el surrealismo, entre éstos René Depestre, director de la revista “La Ruche” que habría de jugar un rol importante en los acontecimientos que envolvieron a Breton en una revuelta contra el dictador Lescot. El incidente que ocasionara las conferencias de Breton, donde éste en su presencia proclamara la adhesión incondicional del surrealismo al principio de libertad, ha sido relatado en todas las historias de ese movimiento y en entrevistas que le hicieran al poeta. Lo que vale la pena subrayar al respecto, es que de nuevo se produjo un contacto entre el

pensamiento surrealista y las corrientes de la negritud, esta vez en el primer país de la América que proclamó su independencia, a un costo que aún está pagándole a las potencias que no le han perdonado ese acto de rebeldía por parte de “sus” esclavos.

Los descubrimientos de Breton en Haití, además de sus contactos con poetas como Depestre, Paul Laraque, René Belance y otros, fueron de tres órdenes: El primero, que le produjo una impresión duradera, fue la oportunidad que tuvo gracias a Mabile, de presenciar las ceremonias vodú. La intensidad de las mismas, marcaron su imaginación a pesar de que, según confesión propia, rebasaban su capacidad de asimilarlas en su totalidad. Pero Haití era una tierra marcada por la presencia de otros personajes como el misterioso Martines de Pasqually, maestro de Louis Claude Saint Martin y autor de un libro apreciado por Breton: “Tratado de la Reintegración de los Seres”. Ambos filósofos hermetistas mantuvieron en vivo una tradición esotérica en pleno siglo XVIII, gracias a su militancia dentro de la masonería, con la cual Pierre Mabile estaba familiarizado. El segundo encuentro fue el de Héctor Hypollite cuya representación de divinidades y de escenas donde aparece lo maravilloso, inspiró a Breton a escribir un ensayo sobre él, incluido en su libro “Le Surrealisme et la Peinture”. El tercer encuentro estuvo relacionado con un poeta cuya breve obra abrigaba una quintaesencia verbal: Magloire Saint Aude. Este poeta no se le escapó a la mirada escrutadora de Breton. Su obra, sin embargo, se encuentra en las antípodas de la opulencia verbal de Césaire. Límpida como el diamante, en su brevedad se cultiva la piedra filosofal, como Breton dijera de su poesía. En el 2002, Jorge Camacho publicó la traducción de su obra poética completa en español. (40) De su traducción extraemos el siguiente poema perteneciente a “Tabú” (1941):

*Solemne cual jorobado de piedra
En el oasis de las calmas interinas,
Los ojos abiertos,
Los ojos al suelo,
Yo soy de usted*

El ensayo, el cielo, el ritual.

INTERMEDIO DOMINICANO | Breton, Masson y Lam ya había visitado Santo Domingo a su salida de la Martinica vía los Estados Unidos los dos primeros y Cuba el tercero. Pero durante su última estancia en Haití, Breton tuvo ocasión de regresar a la capital dominicana donde trabó amistad con el antiguo militante del POUM, el pintor y escritor Eugenio Granell. Granell fue uno de los animadores de la revista “La Poesía Compartida” inclinada hacia la expresión surrealista. El relato de su encuentro con Breton forma parte del catálogo “El Surrealismo entre el Nuevo y el Viejo Mundo” (41). En sus páginas Granell reafirma su adhesión al surrealismo, cuando le mostrara a Breton algunas de sus obras pictóricas, vibrantes de colores y de máscaras que le llamaron la atención como más tarde a Péret. En 1951 publicó “Isla Cofre Mítico” (42) suerte de reflexión histórica poética de su estancia caribeña, dedicado a Elisa y André Breton como recuerdo de su encuentro en Santo Domingo. Sobre este pintor Péret dijo:

Los seres que nos presenta parecen haber surgido de un mundo aún por descubrir. Esas formas ¿pertenecen a otro tiempo o a otro lugar donde nos conducen? Esos especímenes de una fauna que habrá de venir –gallo-cuadrante solar, gallina-máquina de coser, nos evocan los seres fabulosos que los primeros viajeros reconocieron en la América, como el pájaro-pinche. (43)

FINAL | Haití representó para los surrealistas su última aventura americana, comenzada en 1936 con la visita de Artaud a México. La punta de lanza de la poesía de Césaire se plantó en las selvas de Lam repuntando como un dardo de diamante, en los versos de Magloire Saint Aude. La palabra de Breton resonó como una voz de alarma provocando un renacimiento en la Martinica y en Haití, de carácter poético en la primera y político en el segundo. Al parecer el sueño surrealista de hermanar a Marx con Rimbaud, dio algún resultado, aunque de corta duración, en el país de Toussaint Louverture. De ahí

que las palabras de Breton que sirvieran como prefacio para la exposición de Lam en Haití, resumieran esas aspiraciones:

En un tiempo como el nuestro, no nos sorprenderá ver prodigarse aquí adornado de cuernos, el Loa Encrucijada –Elegguá en Cuba– que sopla sobre las alas de las puertas. Testimonio étnico y siempre estremecedor, como si fuera pesado en las balanzas de las hojas, vuelo de garzas frente al estanque donde se conjura el mito actual, el arte de Wifredo Lam se difunde a partir de esa fuente vital reflejando el árbol misterioso, quiero decir el alma perseverante de la raza, para llover estrellas sobre el PORVENIR que debe ser el bienestar humano. (44).

NOTAS

- 1.- Antonin Artaud: *Les Tarahumaras*, Editions “L’Arbalete”, Paris, 1963.
- 2.- “Lo que Vine a Hacer en México” en Antonin Artaud: “México” Universidad Nacional Autónoma de México, prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón, 1962.
- 3.- “La Montaña de los Signos” Ibid.
- 4.- Antonin Artaud: “Oeuvres Completes” T. VIII. Gallimard, Paris, 1971.
- 5.- “El País de los Reyes Magos” Ibid.
- 6.- Citado en Vincent Bounoure: “Pintura Americana” Aguilar Ediciones, Barcelona, 1966. Versión española de Rafael Santos Toroella.
- 7.- Ibid.
- 8.- Ibid. Página 103.
- 9.- “La Planete Affolée, Musées de Marseille, Editions Flammarion, Paris, 1986.
- 10.- *Minotaure*, Número 12/13, Editions “Skira”, 1939.
- 11.- André Breton: “La Llave de los Campos”, traducción de Ramón Cuesta y de Ramón García Fernández. Libros Hiperión, Peralta Ediciones, Madrid.
- 12.- Claude Levi Strauss: “Tristes Tropiques”, Librairie “Plon”, Paris, 1955.
- 13.- Peter Lang, New York, 2000 (traducción al inglés muy descuidada) Edición original: Editions Naaman, Quebec.
- 14.- Maria Clara Pilar Bermúdez: “Más allá de lo Real maravilloso: el surrealismo y el Caribe”. Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, 2006.

- 15.- Legitime Defense”, en “Point du Jour”, Gallimard, Paris.
- 16.- Philippe Ollé: “Para Leer a Aimé Césaire” Fondo de Cultura Económica, México.
- 17.- “La República del Silencio” Editorial Losada, Buenos Aires, 1960. Traducción de Alberto L. Bixio.
- 18.- Jean Claude Michel *ibid.*
- 19.- Entrevista a Césaire en Philippe Ollé *ibid.*
- 20.- “Retorno al País Natal”, colección textos poéticos, traducción Lydia Cabrera, La Habana, 1942.
- 21.- René Menil: “Las Antillas, ayer y hoy, senderos”, Fondo de cultura Económica, México, 2005. Traducción de Margarita Montero.
- 22.- Editions Sagittaire, Paris, 1948.
- 23.- “Le Surrealisme et la Peinture”, Gallimard, Paris, 1965.
- 24.- Guillaume Apollinaire “Oeuvres Completes”, La Pleyade, Paris, 1965.
- 25.- “Martinique Charmeuse des Serpentes”, *ibid.*
- 26.- *Ibid.*
- 27.- En Philippe Ollé *ibid.*
- 28.- Maria Clara Bernal Bermúdez, *ibid.*
- 29.- Ediciones Iberoamericana, Madrid, 2006.
- 30.- Citado en Martica Sawin: “Surrealists in Exile” MIT Press.
- 31.- Citado en *Max Ernst*, catálogo de la retrospectiva, “Centre George Pompidou” Paris, 1992, Editions Prestel.
- 32.- Citado en “Les Surrealistes en Exil” Les Museés de Strasbourg, 1990.
- 33.- “Le Point du Jour”, Gallimard, Paris 1970.
- 34.- *Ibid.* página 15.
- 35 Werner Spies: *Max Ernst*, Abrams, New York, 1968.
- 36.- Fabrice Flahutez : *Nouveau Monde et Nouveau Mythe*, Les Presses du Réel, Dijon, 2007.
- 37.- *Ibid.*
- 38.- André Masson: *Le Rebelle du Surrealisme: Ecrits*, Collection Savoir, Hermann, Paris, 1976. 317.
- 39.- Mircea Eliade “Herrerros y Alquimistas”, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- 40.- Colección Juan Ramón Jiménez de Poesía, Huelva, 2002.
- 41.- Catálogo “El Surrealismo entre el Viejo y Nuevo Mundo”, Sala de Exposiciones de la Fundación Cultural Mapfre Vida, Abril 1990.
- 42.- “Isla Cofre Mítico”, Editorial Caribe”, Puerto Rico, 1951.
- 43.- Benjamin Péret: “A la Hauteur d’un cri...” en Jean Michel Goutier, “Benjamin Péret, Editions Henri Veyrier, Paris, 1982.

44.- “La nuit en Haiti” en “Le Surrealisme et la Peinture” ibid.

LOS SURREALISTAS EN LA AMÉRICA: SEGUNDA PARTE



INTRODUCCION | Cuando los surrealistas llegaron a la América, ya traían consigo una serie de ideas con referencia a lo que en términos generales se ha llamado “el primitivismo” en las artes. Los surrealistas poseían un instrumento idóneo para aprehender el valor espiritual del primitivismo: la concepción que tenían de lo maravilloso. Es decir que, si en términos puramente formales las artes de los pueblos primitivos influyó profundamente en el desarrollo de la estética occidental, su aspecto mágico como ingrediente intrínseco de lo maravilloso, le proveyó al surrealismo otra fuente para enriquecer su poesía. Según Levy Bruhl para la mentalidad primitiva las representaciones colectivas de los objetos,

pueden ser percibidos como ellos mismos y a su vez como otras cosas. Detrás de ese concepto se halla el ideal surrealista del desplazamiento de la realidad inmediata hacia otra realidad superior. Podríamos afirmar que los surrealistas provocan el movimiento sísmico de la realidad en el mundo de la poesía. Esto nos lleva a unas “nuevas categorías de la imaginación” que Hubert y Mauss mencionaran, sirviéndole a Jung para explicar sus nociones de los arquetipos, que tanta influencia habría de ejercer en los pintores de la escuela de New York. Esas ideas matrices tan cercanas a las aspiraciones surrealistas, datan de un tiempo que de acuerdo con Jung estaban fundamentadas *En formas arquetípicas primordiales que datan de un tiempo cuando la conciencia no pensaba, sino que solamente percibía* (1).

Los surrealistas y los pintores estadounidenses de la escuela expresionista asumieron esos puntos de vista, relacionándose ambos con las culturas americanas. Si estos últimos fueron menos sensibles a las teorías poéticas de los surrealistas acerca de lo maravilloso, se identificaron con las teorías junguianas del inconsciente colectivo y los mitos como una fuerza creadora de imágenes. Los surrealistas por su parte, plantearon el asunto bajo el signo que André Breton bosquejara en su prefacio al libro de Karel Kupka sobre el arte aborigen australiano (2)

Amar, sobre todo. Después habrá tiempo de preguntarse sobre lo amado... lo que importa antes y después de esa averiguación, es la resonancia íntima... que el contacto se establezca y que la corriente pase... para nosotros una obra plástica, cualquiera que sea, no puede tener un interés vital si no nos seduce antes de que hayamos dilucidado el proceso de su elaboración...

Ambas aproximaciones (la de los surrealistas y los pintores abstractos estadounidenses), al fenómeno primitivo, se entrecruzan bajo una creencia común: el hombre primitivo es nuestro contemporáneo, idea que Breton había lanzado siguiendo la afirmación de Freud quien en su “Tótem y Tabú” expusiera que *el hombre prehistórico era, en cierto sentido, nuestro coetáneo* (3). Todas

esas teorías fueron alimentadas por las lecturas de la “Rama Dorada” de George Frazer, y obras diversas de Lucien Levy-Bruhl, George Boas, Leo Frobenius y Karl Jung entre otros. Ya en pleno exilio Wolfgang Paalen publicó un ensayo en la revista “Dyn” sobre el arte totémico donde proclamó *Que había llegado el momento de integrar el enorme tesoro de los indios americanos en la conciencia del arte moderno*. (4) Esa predicción del pintor austriaco fue cumpliéndose con el paso del tiempo a medida que investigaciones de autores como Aldona Joanitis en lo que respecta al arte de los nativos del Noroeste americano, y de Polly Schaafsma en relación a los del suroeste, entre tantos otros, han ido realizando.

Fue así que, a partir de la redacción del Primer Manifiesto, Breton expuso su intención de subvertir los valores racionales y utilitarios de la civilización occidental. La revolución surrealista consistió en la superación de todas las contradicciones en una síntesis poética entre la percepción sensorial y la representación mental. Los primitivos lo habían logrado, como también los artistas marginados. Pero ese lugar de llegada, es al mismo tiempo para los surrealistas, otro de partida. En el fondo lo que subyace en la raíz del pensamiento de Breton, es la búsqueda utópica del espacio mágico, donde aún habitan los primitivos y los dementes, en otras palabras, donde la poesía permanece en libertad porque “ve” antes de razonar, estableciendo los contactos primordiales. En su respuesta a una entrevista que le hiciera Jean Duché en *Le Litteraire* (1946), Breton afirmó:

El artista europeo, en el siglo XX, sólo puede protegerse de la desecación de las fuentes de inspiración provocadas por el racionalismo y el utilitarismo, relacionándose de nuevo con la visión llamada primitiva, síntesis de percepción sensorial y representación mental... Es la plástica de la raza cobriza, particularmente la que nos permite acceder actualmente a un nuevo sistema de conocimientos y relaciones... (5)

Breton nunca se apartó de ese camino que lo condujo a adoptar un tiempo que, aunque irrecuperable, valía la pena atisbarlo como horizonte. Su divergencia con la cultura occidental, se asentaba en su

deseo de privilegiar las producciones marginales, frente a las aceptadas por los cánones establecidos. Además del contenido *manifiesto* de esas producciones que se prestaba a valorizaciones estéticas, era su contenido *latente* lo que los surrealistas apreciaban, levantando su velo para que apareciera la belleza reveladora que poseían. Pero a los surrealistas no les quedó otro remedio que manifestarse partiendo de unas formas establecidas por la cultura que ellos deseaban subvertir. La subversión del canon occidental de la belleza y de la moral se encontraba inserta dentro de ese impasse. Esto último, la moral, formaba parte del ideal surrealista de ver en las mitologías de los primitivos, una reserva no contaminada por las religiones que, movidas por la burocracia de la fe, actuaban como instrumentos de poder. Como un antecedente a esa convicción que los franceses habían hecho suya desde el siglo XVI, Michael de Montaigne refiriéndose a los indios del Brasil en su ensayo sobre *Los Caníbales*, señaló la ausencia de términos como “traición”, “envidia”, “mentira”, “engaño”, etc. en el lenguaje de éstos. El mito del “buen salvaje”, con todas sus consecuencias positivas y negativas, prendió en la conciencia moderna a partir de entonces. Un mito que, a pesar de sus limitaciones, intentaba recuperar la noción del paraíso perdido, que los primitivos protegían contra la intromisión del pensamiento religioso obediente a los poderes eclesiásticos.

El retorno a las fuentes de la creación depositada en la mentalidad primitiva, condujo a Breton y a los surrealistas, a coincidir con las corrientes herméticas, que intentaban salvaguardar una tradición espiritual que las religiones condenaban como herética. En su ensayo “Fénix de las Máscaras” (6), Breton utilizó un lenguaje prestado a los alquimistas para referirse a las máscaras de Nueva Irlanda, las cuales *consagran el triunfo de lo volátil, o, como se dice todavía de lo sutil sobre lo espeso*. La relación que el poeta establece entre dos formas de ver en apariencia antagónicas, es una constante de su filosofía basada, para decirlo con palabras suyas, *en el juego desinteresado del pensamiento*.

Dentro de ese espíritu y antes que los surrealistas emprendieran sus viajes a la América, comenzaron a aparecer en sus publicaciones y exhibiciones, muestras del arte Precolombino. El número 9 de la

“Revolution Surrealiste” fechado en 1927, reprodujo el anuncio de una exhibición titulada *Ives Tanguy et Objects d’Amerique*, cuyo catálogo contenía un prefacio de André Breton. La exposición fue la segunda que tuvo lugar en la *Galerie Surrealiste*, inaugurada en 1926 con una muestra dedicada a cuadros de Man Ray que incluía objetos “de las islas”. Ambas exposiciones demuestran la predilección de los surrealistas hacia las artes de la Oceanía y de las Américas. En ese mismo número apareció, además, la reproducción de una muñeca Kachina de Nuevo México. La presencia de esas figuras míticas habría de influir eventualmente en pintores como Max Ernst, Matta o Jorge Camacho.

Otra exposición importante tuvo lugar en 1936 en la galería del coleccionista de arte primitivo y amigo de los surrealistas, Charles Ratton. Esta vez su título aludía a una variada colección de “objetos encontrados”, “móviles irracionales” y “objetos de la América y de la Oceanía”, situando en un mismo espacio obras de Salvador Dalí o Méret Oppenheim con ídolos, máscaras y fetiches de esas regiones. La intención era de crear unos “vasos comunicantes” o una corriente de analogías que pasara de los unos a los otros, creando de esa manera un nuevo escenario geográfico entre pueblos distantes pero unidos por afinidades poéticas. Una geografía mejorada por los surrealistas, acercaba a los pueblos primitivos entre sí, creando un espacio surreal donde máscaras de la Oceanía pudiesen dialogar con tótems de la Columbia Británica, al mismo tiempo que se codeaban con pinturas de Max Ernst o esculturas de Giacometti. El “campo magnético” que los atraía era desde luego, la concepción de la poesía como fuerza unitiva de asociaciones disímiles. En el número de la revista *Varietés* de 1929, puede verse un mapa del mundo arreglado a la manera surrealista, como una especie de “cadáver exquisito”, donde el valor geográfico de zonas tenidas como “primitivas” era subrayado a favor de los continentes menos favorecidos por la civilización occidental.

II | Los pormenores de los viajes que Breton, Paalen, Seligmann, y Max Ernst entre otros, hicieron a la América ya han sido relatados en la primera parte de este trabajo. Para los surrealistas, la América

significó una transmisión de energía que renovó en más de una medida, el metabolismo de su imaginación. Fue su encuentro con las culturas de este continente, lo que contribuyó a profundizar una mirada que incluyó desde la presencia de su naturaleza, hasta la riqueza de sus mitos, pasando por sus diversas manifestaciones artísticas. En la América los surrealistas encontraron una tierra prefigurada o soñada, convirtiéndose en herederos de los pensadores y poetas franceses de los siglos XVIII y XIX. Chateaubriand y Rousseau a quienes Breton les debe mucho, se encuentran presentes en su entusiasmo por los espacios americanos que descubriera. Ese entusiasmo condujo a los surrealistas a apropiarse a la vez de una dimensión geográfica y espiritual, tal y como existía aún sin haber sido expoliado por la presencia allanadora del “progreso”, como eventualmente ocurriera.

Las obras tanto plásticas como literarias que compusieron bajo el influjo americano, dan fe de una profundidad de contenido que ya no obedecía al período escandaloso de las primeras etapas del Surrealismo. De paso, la presencia de los surrealistas en la América, sobre todo en New York, fue decisiva para que los artistas estadounidenses emprendieran su propia búsqueda, donde estuvo presente el poderoso atractivo de las culturas precolombinas. De esa forma hicieron eclosión ideas y tendencias promovidas por una serie de artistas y poetas de inspiración surrealista venidos de Europa, con las de un grupo de jóvenes afanados por encontrar una forma de expresión propia. La confluencia entre el Surrealismo y el Expresionismo Abstracto tuvo lugar en ese momento, confluencia donde las artes tribales de los Estados Unidos jugaron un rol preponderante.

DE LA COLUMBIA BRITANICA A MEXICO Y EL PERU | Los primeros viajes de Kurt Seligmann y de Wolfgang Paalen a la Columbia Británica entre 1938 y 1939, fueron cruciales para la maduración de su arte y de su pensamiento. Kurt Seligmann antes de establecerse en New York en 1939, adquirió en Alaska un gran tótem para el Museo del Hombre de París, donde aún puede verse. De regreso, se detuvo en Colorado donde se sintió atraído por los

escenarios de esa región. Paalen adquirió también numerosos ejemplares del arte de los indios de la Columbia Británica, llevándolos consigo a México. Enrico Donati declaró en una entrevista que en 1934 cuando viajó a Norteamérica, lo que más le interesó fue el arte de los esquimales y de los indios del suroeste (7). Años más tarde viajó a México y al Perú, regresando a New York cargado con objetos de los nativos de esas regiones. Jorge Camacho ya había vivido en México desde la década de los cincuenta, entrando allí en contacto con su cultura y con pintores como Rufino Tamayo, muy apreciado por Breton y Péret. En 1983 este pintor se trasladó al Perú realizando una serie de cuadros inspirados en el paisaje peruano y en los “bultos”, donde los indios envolvían sus momias con cintas y otros objetos rituales. Aunque no perteneciera propiamente al grupo surrealista, la obra de Fernando de Szyszlo contiene todos los elementos que pueden integrarse dentro de ese movimiento. Muchas de sus obras están inspiradas en objetos artísticos peruanos, como las Paracas, o contienen alusiones a su paisaje. En un libro titulado “Nouveau Monde Autres Mondes: Surrealisme & Amériques” (8) aparece la ilustración de un dibujo original de este pintor, y además un artículo: “La bouche d’ombre et le noir arc-en-ciel” donde expresaba:

El arte contemporáneo ha emprendido la búsqueda de un lenguaje subterráneo que circula bajo el sentido común, sean palabras o sean formas, se trate de poesía o de pintura, intentando utilizar esas palabras y formas de acuerdo con el sentido que se desprenda de las mismas y confrontándolas –súbitamente y sin lógica aparente– a otras palabras y a otras formas: el fulgor de un sentido diferente brotará de ese encuentro. André Breton no se refiere a otra cosa cuando nos dice que “la poética está fundada sobre el choque de las palabras, y su cercanía inesperada. La novedad no se encuentra en lo elementos en sí mismos, sino en la relación que se produce entre ellos”.

La pintura de Szyszlo arraigada en la América y cercana espiritualmente al surrealismo, le añade a este movimiento una dimensión que aún no ha sido reconocida como se merece.

Lo mismo podríamos decir del peruano Wilo Vargas cuya pintura se encuentra inspirada en la tradición shamánica y en el uso de las yerbas alucinógenas como la ayahuasca. Otros pintores como José Bedia, han logrado crear una síntesis entre varias culturas americanas y creencias afrocubanas. Joaquín González que ha acompañado a Bedia en sus excursiones por el Amazonas, ha elaborado una imaginería que responde a los ritos y creencias de esas regiones. Oscar Páez, por su parte, traslada a sus composiciones restos arqueológicos de las culturas americanas. Su interés en las culturas arcaicas como la de los Diaguitas que habitaban en el norte de la Argentina, lo destaca como uno de los pintores que más ha profundizado en la religación entre las antiguas tradiciones primitivas y el lenguaje contemporáneo. Los ideogramas que aparecen en sus obras guardan similitud, con los encontrados en la Isla de Pascua, o dando un salto en el tiempo y en escandinavos. A pesar de que estos pintores tampoco pertenecen a los círculos surrealistas, le han sumado a su horizonte elementos que lo enriquecen, partiendo de una perspectiva americanista, como lo hiciera Joaquín Torres García en su tiempo.

De lo que no cabe duda es que las máscaras movibles de los indios Tinglit, Haida o Kwakiutl, sus tótems y otros objetos culturales del Noroeste americano, sumados a las ceremonias del Potlatch que tanto le llamaron la atención a George Bataille, constituyen una fuente inagotable de exaltación para los surrealistas. Bajando desde esas regiones, el continente se fue abriendo de sorpresas en sorpresas, atesoradas por los poetas y pintores de esa tendencia. Hoy no es posible hablar de esas culturas sin tener en cuenta el aporte surrealista al conocimiento de las mismas, conocimiento por lo demás, que rebasa sus fronteras académicas para convertirse en un horizonte que esconde su poesía. Miró, por ejemplo, no visitó la Columbia Británica, pero sin embargo en pinturas como *El Carnaval de Arlequín* (1924-25), aparecen máscaras inspiradas en las *Haidas* y *Tinglit*. Matta en compañía de Robert Motherwell, Gordon Onslow

Ford y Esteban Francés permaneció en México por temporadas y allí respiró el aire mágico de sus comarcas. Tanguy visitó a Max Ernst en Sedona, Arizona, descubriendo formaciones rocas que pudieron haberle recordado las de la Bretaña con sus dólemes y menhires. No fue por casualidad que este pintor fue el escogido para acompañar objetos de la América en la exposición surrealista del año 1929. Finalmente, cuando Jorge Camacho llegó a las orillas del Orinoco sintió que había tocado “tierra” sagrada, como los navegantes españoles hicieron durante sus primeros descubrimientos. Todos estos pintores se sintieron tocados, de una forma u otra, por los paisajes y las artes de unos territorios que formaban parte de la “arqueología imaginaria” de los surrealistas.

WOLFGANG PAALEN | Alrededor de 1938 Wolfgang Paalen entró a formar parte del grupo surrealista, con el cual habría de mantener relaciones a ratos tensas, sobre todo con Breton, hasta su muerte. Durante esos años en París, Paalen pintó una serie de “paisajes totémicos” que preconizaban su encuentro con los tótems de la Columbia Británica que descubriera en 1939. En su ensayo “Génesis y Perspectivas Artísticas del Surrealismo”, Breton señala que la pintura de Paalen

Realiza la ósmosis de lo visible y lo visionario... de todo lo que se incuba pleno de atracciones misteriosas, en las creaciones del arte llamado primitivo. El arte de Paalen aspira a realizar la síntesis del mito en formación... para hacer de ese mito su propia carne... sus pinturas poseen las plumas de ese pájaro maravilloso, de colores variantes, que pasa por las “Bodas Químicas” de Simón Rosenkreuz... (9)

Como suele hacerlo, Breton sitúa la pintura de Paalen en dos perspectivas coincidentes: la primitiva y la hermética. Ambas continuaran dándose de la mano a medida que los surrealistas exploraron el continente americano. Posteriormente en la pintura de Jorge Camacho, encontraremos esa síntesis llevada hasta sus más deslumbrantes extremos. En sus paisajes totémicos, Paalen responde

a esa doble perspectiva, que lo conducirá a la asimilación de los indios de la Columbia Británica, las culturas aztecas y maya, y las del Oeste de los Estados Unidos. El Paalen que ejecutara cuadros como *Fata Alaska* y *Paisaje Totémico de mi Infancia* (1939), encarna el ideal surrealista de ver en los mitos transformados en objetos visuales, el fundamento de la poesía y un regreso hacia los orígenes del inconsciente colectivo. Andreas Neufert que ha estudiado la obra de Paalen a fondo dice al respecto:

El totemismo no puede ser trazado como formas directas en sus pinturas... la psicología del totemismo le interesa a Paalen por su relación con el sueño y la memoria... obcecado por las cualidades totémicas de sus propias pinturas, comenzó a estudiar a profundidad el mundo totémico buscando sus remanentes en la costa del Pacífico, del Canadá y Alaska... comentándole a Breton (expresó): "de repente mi vieja hambre por esas regiones se despertó en mí. He estado examinando intensamente numerosas documentaciones y contemplando varios especímenes y creo que he llegado a una nueva manera de ver este arte, que es más grande de lo que creemos en Europa..." (10)

Wolfgang Paalen contemplaba a México como su destino final en la América, y a ese país se dirigió en 1939 después de su visita a Alaska. Una vez establecido en la capital mexicana, Paalen prosiguió con sus actividades artísticas y con sus estudios etnográficos y arqueológicos. El surrealismo continuaba siendo el eje de su mirada y por esa razón su primera esperanza fue, de acuerdo con Juan Pascual Gay y Phillipe Roland:

... de poder incluir el arte mexicano dentro del campo del surrealismo... tenía pues sumo interés en que se declarara legítima la integración del arte amerindio al surrealismo... (11)

Una de sus primeras actividades consistió entonces, en organizar en 1940 con el poeta peruano César Moro, una exposición Internacional del Surrealismo en la capital mexicana. Las palabras

iniciales del catálogo estuvieron a cargo de Moro. Durante ese año y el siguiente, Paalen realiza una serie de pinturas semiabstractas con la ayuda de la técnica del *fumage* que ya había comenzado a utilizar en Europa. La técnica en cuestión, como los *frottages* de Max Ernst o las *decalcomanías* de Oscar Domínguez, obedecían a los experimentos surrealistas de interrogar las posibilidades del automatismo y del azar dentro de la pintura. Todas esas técnicas hicieron posible la aparición de mundos sumergidos pertenecientes al inconsciente de la naturaleza. Su relación con el pensamiento primitivo era pues, obvia. Andreas Neufert en su reseña al libro que Amy Winter le dedicara a Paalen (12), habla en cambio de que el interés del pintor privilegiaba *las altas culturas del Viejo Mundo y no tanto su expresión primitiva*. Paalen de acuerdo con este autor, *nunca mitificó al buen salvaje* siguiendo una línea de pensamiento que intentaba conciliar el ideal romántico con el positivista. A pesar de las aseveraciones del crítico estadounidense, las pinturas de su serie *Les Cosmogones* (1941-44), y otros cuadros de ese período, atestiguan acerca de su interés por las pictografías y los diseños de los indios del suroeste de los Estados Unidos. En esas pinturas, Paalen adopta un automatismo gestual que Matta, Donati y Onslow Ford practicaban en New York bajo distintas influencias, entre éstas la de sus lecturas de Ouspensky, cuyo *Tertium Organum* les había abierto las puertas hacia unas dimensiones espaciales en sus pinturas. La trilogía de *Cosmogones* como la titulada *Hammur*, le llamaron la atención a Breton, así como a otros miembros de la escuela de New York, que asistieron a la exposición de sus cuadros en la galería de Julien Levy. Para Baziotés o Pollock el tratamiento del espacio “no-euclidiano” por Paalen, y su concepción rítmica de la composición, les abrió nuevas perspectivas para la elaboración de sus futuras obras. De nuevo, Neufert en su artículo citado llama la atención que la noción espacial de Paalen se acercaba a la de Matta, aunque *las imágenes de Matta son más precisas, mientras que su concepción metafísica del espacio y del tiempo apuntaron hacia un concepto del espacio que era enteramente diferente de las indeterminaciones oscilantes de las pinturas de Paalen*. Eso no fue obvio para que ambos

pintores en sus respectivos conceptos espacio/temporales no fueran estudiados de cerca por los pintores de la escuela de New York.

LA REVISTA *DYN* Y *VVV* / Entre 1942 y 1944 aparece en México la revista *Dyn* dirigida por Wolfgang Paalen. Al mismo tiempo se publicaba en New York *VVV* dirigida por David Hare, teniendo en su consejo de redacción a André Breton, Marcel Duchamp y Max Ernst. La rivalidad entre ambas publicaciones se manifestó desde el primer instante, trayendo por consecuencia una tirantez entre los surrealistas que se encontraban en New York y los de México. Si *VVV* proseguía por el camino de un surrealismo ortodoxo, *DYN* en cambio intentó brindarle un nuevo giro, rompiendo sobre todo con sus fundamentos hegelianos, que Breton tenía en alta estima. Lo que prevalecía en el ambiente era la búsqueda de un nuevo mito entre los poetas y pintores aglutinados en torno a Breton. La Exposición *First Papers of Surrealism* realizada en New York en octubre-noviembre de 1942, tenía como escenario principal siguiendo la propuesta de Breton: *La Sobrevivencia de Ciertos Mitos y de algunos Otros Mitos en Vía de Crecimiento o de Formación*. La enumeración de los mitos propuestos por Breton, ofrecen una idea del rumbo que había tomado su pensamiento en esa época: “La Edad de Oro”, “Orfeo”, “El Pecado Original”, “Ícaro”, “La Piedra Filosofal”, “El Graal”, “El Hombre Artificial”, “La Comunicación Interplanetaria”, “El Mesías”, “La Ejecución del Rey”, “El Andrógino”, “La Ciencia Triunfante”, “El Mito de Rimbaud”, “El Superhombre” y “Los Grandes Transparentes”.

En *VVV* predominaba la creencia en *un mito en curso de formación detrás del VELO de los acontecimientos...* A la pregunta si íbamos hacia la concepción de un nuevo mito (idea que Breton desarrolló en sus *Grandes Transparentes*, que Seligmann, Matta y Tanguy llevaron a sus telas y Jacques Herold a la escultura), J. B. Brunius respondió en las páginas de esa revista: *Para las cabezas pensantes de hoy, se trata ni más ni menos que de reemplazar un mito de opresión por uno de liberación...* (13). Durante el curso de los próximos años, la persistencia de un “nuevo mito” se mantuvo viva dentro del seno del movimiento. La exposición internacional del Surrealismo que tuvo lugar en Paris en 1947, enarbolaba aún su búsqueda como tema

central de la misma. Los mitos, sobre todo los mitos indígenas del norte y suroeste americano, sumados a los griegos, formaron parte esencial de las preocupaciones de la naciente escuela de pintores abstractos.

En las páginas de *DYN* se respira otro ambiente menos cargado de las sugerencias filosóficas que emanaban de *VVV*. En sus páginas aparecen dos corrientes principales: la etnológica y la científica. Octavio Paz atinó en apuntar que Paalen fue de los primeros pintores que se aventuró con ojos de poeta por los mundos infinitos de la física. En cuanto a su interés por la etnología, éste fue compartido por los surrealistas. Pero desde su primer número, Paalen toma sus distancias con respecto al movimiento de Breton con un artículo titulado “Adiós al Surrealismo”. Unas distancias que curiosamente lo mantienen al lado del surrealismo, si leemos atentamente el contenido de su artículo. Ese adiós surgía de la crítica de Paalen al uso demasiado simplista que, según él, los surrealistas hicieran de la dialéctica hegeliana. En tanto que movimiento artístico, Paalen pensaba que el Surrealismo no debería insistir en ciertas bases filosóficas como las del Materialismo Dialéctico, cuya aplicación “revolucionaria” había devenido en el estalinismo. De acuerdo con Paalen, el objetivo se encontraba en “formular la razón de ser” del arte, y en tanto que los surrealistas habían abandonado ese camino, su relevancia quedaba atrapada dentro de las complejidades del mundo que les había tocado vivir. Paalen no se encontraba familiarizado con el viraje de pensamiento que Breton había experimentado durante su estancia en los Estados Unidos, de ahí que al insistir en la imaginación como el elemento esencial para continuar explorando desde el interior las facultades humanas, coincidiese sin saberlo, con Breton. Por otra parte, el rumbo que había tomado los descubrimientos de la física, influyeron notablemente en su pensamiento. Sus referencias a esta ciencia y en especial a las teorías de la “indeterminación” de Heisenberg, y a las de Louis de Broglie acerca del movimiento ondulatorio de la luz, incidieron en su elección sobre el concepto de “lo posible” y de un abstraccionismo alejado de sus principios dogmáticos, como fuentes renovadoras del surrealismo.

Paalen percibía el arte precolombino bajo una mirada especializada: la del etnólogo y arqueólogo que había en él. Los numerosos artículos que publicara en su revista (especialmente el número 4-5 dedicado por entero al arte precolombino), atestiguan de sus nuevas inclinaciones. Este número es indicativo de la nueva dirección que Paalen intentaba darle al surrealismo. La colaboración del pintor arqueólogo Miguel Covarrubias, quien más tarde publicara en un libro los resultados de sus investigaciones: “El Águila, el Jaguar y la Serpiente”, fue importante para su confección. En *DYN* Paalen se disocia de las palabras iniciales de VVV que anuncian *su rechazo a un Surrealismo abierto donde todo es posible*. Paalen vio pues en las propuestas de *DYN*, un campo abierto a otras exploraciones, donde el arte de los nativos americanos habría de adquirir un papel preponderante. El detallado estudio que le dedicara al “arte totémico” atestigua que contrario a la visión exaltada de Breton hacia el arte primitivo, Paalen proseguía dentro de una línea científica, con la finalidad de profundizar las bases de un surrealismo futuro. La creación de *Dynaton* en 1948 en la ciudad de San Francisco, concebido por él conjuntamente con Gordon Onslow Ford y Lee Mullican, fue el resultado de sus investigaciones científicas, conduciéndolo por otros rumbos que lo acercó al abstraccionismo.

El pintor Gordon Onslow Ford cuyas conferencias acerca del surrealismo dadas en el New School for Social Research en New York en 1941, produjeran un fuerte impacto entre los jóvenes pintores de ese momento, era amigo de Paalen. Ford se mantuvo cercano a Matta cuyo estilo “cósmico” trasladó a su pintura. En 1947 Onslow Ford se mudó a San Francisco Bay Área llevando consigo una extensa colección de arte precolombino. Poco después Paalen llegó a San Francisco comenzando a realizar junto a Ford y Lee Mullican, una fusión entre el arte de los nativos americanos e ideas herméticas, al identificar a cada uno de los participantes en el grupo *Dynaton*, con los cuatro elementos primordiales. La dinámica de su pintura no era ajena por lo demás, a las tendencias que ya venían formándose en el arte de los pintores abstractos de New York. Pero el surrealismo a pesar de las discrepancias, continuaba vivo entre estos pintores. En 1951 el grupo se disolvió y Paalen continuó realizando en México su

labor de artista e investigador hasta su suicidio en 1959, no sin antes reconciliarse con Breton, quien en 1952 le dedicara un homenaje en la revista *Medium*.

LOS INDIOS AMERICANOS | Entre 1940 y 1941 el Museo de Arte Moderno de New York ofreció dos exposiciones que resultaron cruciales para los expresionistas abstractos: “Twenty Centuries of Mexican Art” e “Indian Art of the United States”. Esas dos exposiciones fueron abriendo al camino que confluyera con la llegada de los surrealistas a New York y los contactos posteriores que se establecieron entre ambos. El pintor de tendencia cubista Max Weber, durante su visita a la segunda exhibición exclamó: *Tenemos a los verdaderos surrealistas aquí en la América*. Había llegado pues el momento de integrar *el enorme tesoro de los indios americanos a la conciencia del arte moderno*, como lo había pedido Wolfgang Paalen. Weber tenía la razón: desde el punto de vista de los surrealistas, en el arte de los pueblos aborígenes americanos, yacía una vitalidad que habría de enriquecer la corriente de su pensamiento. Para Camacho, Masson, Matta o Max Ernst, se trataba de continuar los vínculos con una contemporaneidad dejando a salvo al mismo tiempo, lo maravilloso existente en la mirada primordial de esos pueblos. Para Barnett Newman sus ritos poseían un espíritu dionisiaco que podrían influir en la dirección de la vanguardia incipiente de New York, creando –y en confluencia con Breton que andaba por esos mismos caminos– un mito nuevo. Veremos que Newman fue uno de los organizadores de varias exposiciones relacionadas con el arte de los primitivos y su influencia en el abstraccionismo. Todas esas muestras culminaron en la controvertida exposición “Primitivism in the 20th. Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern” que William Rubin organizó en 1984 para el Museo de Arte Moderno de New York. Más de cuatro décadas después aún el tema continuaba teniendo vigencia.

I.– ANDRE BRETON: SU ODA A CHARLES FOURIER | Si el largo poema de Césaire “Retorno al país natal” proveyó las bases de una poesía comprometida con el surrealismo, fue porque su núcleo se

alimentaba de contactos con una raza, la negra, que encarnaba el doble rol de estar sojuzgada sin perder sus contactos ancestrales. Sus aspiraciones, como ya hemos visto, se encontraban en la liberación a la que habían estado sometidas (y en gran medida aún continúan estándolo). De ahí el sustrato político que el poema de Césaire tuviera. Algo similar ocurrió con la Oda a Charles Fourier de Breton, escrita con vistas a reconciliar el pensamiento del utopista francés y la precaria situación en que se encontraban los indios del suroeste americano. En ambos casos el marco donde estos poemas aparecieron, contribuyó también a brindarle una tonalidad específica. Si detrás del poema de Césaire se encontraba la naturaleza americana y de su isla natal en particular, el telón de fondo del oeste de los Estados Unidos, sirvió como fuente de inspiración para la oda bretoniana.

La “sombra frenética” de Charles Fourier se le apareció a Breton durante su exilio en New York, cuando adquiriera en una librería sus obras completas. Antes sólo lo había conocido “de vista”, por la presencia de una estatua dedicada al filósofo utopista en la Plaza Clichy no lejos de donde vivía. En 1945 André Breton emprende su viaje a Nevada con el fin de divorciarse de su esposa Jacqueline y contraer matrimonio con quien fuera su última compañera: Elisa Caro. De Nevada parten hacia Arizona al encuentro de los indios Pueblo y Zuñi. Fue allí que continuó la redacción de su “Oda a Charles Fourier” publicada posteriormente en Francia en 1947. A instancias de Jean Gaulmier quien le pidiera datos acerca de la génesis del poema, Breton le respondió en una carta: *Los cinco volúmenes (de Charles Fourier) me acompañaron durante el curso de un largo viaje que hiciera primero a Reno (Nevada)... Es en el jardín de la pensión donde mi esposa (Elisa) y yo habitábamos cuando di comienzo a mi Oda... entre su comienzo y su fin, antes de mi regreso a New York, transcurrió mi viaje a través de Nevada, Arizona y Nuevo México, movido esencialmente por el interés que siempre he sentido acerca de los Indios, los Pueblos en particular...* (14). El resultado fue también la redacción de un cuaderno de notas que nunca llegó a publicarse hasta la aparición de sus obras completas en La Pléyade.

La *Oda* representa dentro de la obra de Breton un giro inesperado. Canto lírico al autor de la teoría del “Nuevo Mundo Amoroso”, es a su vez un poema que recoge las ideas prevalecientes en Breton que tendrían su culminación en su último libro “Arcane XVII”, redactado bajo el influjo de la naturaleza canadiense. Fabrice Flahutez llama la atención acerca de:

Que el nombre de Fourier ligado al Surrealismo no aparece hasta 1947 cuando Breton publica su Oda. De inmediato el utopista adquiere un sitio totémico en la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en la Galería Maeght. Charles Fourier ocupó el sitio 17, entre los diversos tótems presentados en la exposición, lo cual lo religa al arcano 17 –la estrella-emblema de lo absoluto en Breton. Fourier deviene una piedra angular del programa surrealista de fundamentar un nuevo mito, pues se trata para él de hacer tabla rasa de las civilizaciones y sistemas pasados... (15)

La *Oda* de acuerdo con Gaulmier, posee una *lógica afectiva* no solamente inspirada en Fourier, sino también en la cultura de los indios cuyas costumbres y mitos Breton saludó con su efusión acostumbrada. En las creencias de los Hopi, Breton sorprendió una cercanía con las ideas centrales de Fourier acerca de las correspondencias que lo emparenta con la tradición hermética. Si Eliphas

Levi trabajó con el sistema de correspondencias que Swendenborg elaborara, Fourier prefirió crear el suyo a base de analogías, piedra angular del surrealismo. Por otra parte, los Hopi al igual que los alquimistas, creían que la tierra debería pasar periódicamente por un proceso de muerte y resurrección (de la *nigredo al albedo*). Ese modelo cíclico de la creación es el que reproducen en sus ceremonias. En el prefacio que Claude Levi-Strauss le dedicara a las memorias del indio Hopi Dom Talasveya, titulada “Hopi Chief,” libro que los surrealistas leyeron con devoción, el etnólogo amigo de Breton nos dice:

Que, para un Hopi, todo se encuentra encadenado, un desorden social, un incidente doméstico puede poner en peligro el sistema del universo, cuyos niveles se encuentran unidos por múltiples correspondencias... (16)

En ese mundo rico de alusiones mágico-poéticas, Breton le canta a Fourier al mismo tiempo que lo saluda *Desde el Gran Cañón del Colorado*, evocando la grandeza del mismo paisaje que había seducido a Max Ernst. La visión que ambos poseen es apasionada, sentimiento cuya atracción Fourier había situado como el *motor mágico* de sus ideas. Fourier se le aparece entonces en ese cañón: *Veo el águila que se escapa de tu cabeza/sosteniendo en sus garras el cordero de Panurgo...* Breton hace referencia al cordero del personaje de Rabelais, Pantagruel, que dejó caer un cordero en un precipicio para que la manada que lo seguía hiciera lo mismo, como ocurriera en el cuento “El Flautista de Hamelyn”. El poeta continúa saludando al filósofo:

... desde la selva petrificada... desde la Nevada de los buscadores de oro/desde la tierra prometida y ocupada/la tierra cargada de promesas más altas que todavía debe ocupar/... Te saludo desde el instante en que acaban de tener fin las danzas indias/en el corazón de la tormenta/y los participantes se agrupan en almendra en torno a los braseros de sorprendente aroma a pino contra la amada lluvia/una almendra que es un ópalo/que exalta en extremo sus rojos resplandores en la noche/... Te saludo desde los bajos de la escalera que se hunde con gran misterio en la kiwa Hopi la cámara subterránea y sagrada en este 22 de agosto de 1945... (17)

Es probable que Breton estuviera presente durante una de las ceremonias llamada *Niman* o “danza del retorno”, que se celebra alrededor de la fecha que menciona en su poema. En esa ceremonia aparece la Kachina *Soyal* con su máscara de color azul intenso, llevando un plumaje rojo para simbolizar la salida del sol.

De acuerdo con Vico el “ver” se determina no por el ojo sino por la iluminación del ser. El ojo que se mantiene en “estado salvaje”

según Breton afirmara, es un instrumento de recepción, y a la vez una especie de “atanor” que se mantiene animado por el “fuego filosófico” o en su caso por el poético. Pero es en el fondo, el amor el que ve. “Amar sobre todo” dijo Breton en su prefacio al libro de Karen Kupka *Un Art a L’Etat Brut*, siguiendo tradición mística medieval representada por Richard de St. Víctor, quien proclamó *amare videre est*. El amor es una iluminación del espíritu y es en ese “lugar” donde Breton “ve” la presencia de Fourier en medio de un paisaje y unos pueblos que practican unas ceremonias que le comunican el sentimiento de lo sagrado. El poeta logra insertar dentro de un modelo poético sugerido por el mundo mítico de los americanos, un poema de proveniencia europea. El Romanticismo y su trasfondo hermético, nunca abandonó las ideas que Breton se había hecho en torno a la poesía. De esa forma no rompe su continuidad con una tradición, sino que la vigoriza con el aporte del caudal que las culturas primitivas le ofrecen. Fabrice Flahutez añade que:

La tradición oral presente en las culturas indias, oceánicas y celtas, reaparecen aquí sin escapársele a André Breton. El canto es un instrumento que obra sobre el mundo provocando una acción armoniosa. Es ese tipo de cercanías que une el pensamiento de Fourier a las sociedades indias, al esoterismo y al surrealismo. (18).

Recordemos, en ese sentido, que una de las cualidades que Breton viera en el poema de Césaire, fue la del “canto”.

Josefina Alix en su ensayo publicado en el catálogo *Les Surrealistes en Exil*, agrega por su parte:

Que los mitos y las culturas del Nuevo Mundo ensancharon el horizonte (del surrealismo) inspirándoles obras de gran fuerza retentiva, en los momentos en que su desarrollo parecía haber caído en un impasse... (19).

ESPIRITU DE LAS KACHINAS | Las muñecas Kachinas aparecen desde temprana fecha en el panorama surrealista como habíamos

visto. Paul Eluard se refirió a ellas como objetos de los “más hermosos del mundo”. Ambos Breton y Eluard comenzaron a adquirirlas conjuntamente con otras muestras de arte primitivo. Ives Tanguy aparece relacionado con las mismas en la exposición que se celebrara de sus obras en 1929. En 1936 es una Kachina la escogida para aparecer en el anuncio de la exposición surrealista de objetos que se celebró en la galería de Charles Ratton. Pero no fue hasta que Breton, Max Ernst, Enrico Donati, Roberto Matta y Claude Levi-Strauss se establecieron en New York, que el interés por coleccionar esas muñecas adquirió (conjuntamente con las máscaras y otros artefactos de la Columbia Británica), un nivel de importancia. ¿En qué consistió para los surrealistas esa importancia? En primer lugar en su atractivo estético, que le llamó la atención a los pintores surrealistas, como veremos en el caso de Jorge Camacho. Enrico Donati en una entrevista así lo confirmó:

Las muñecas Cachinas (sic) de la América del Norte están ricamente coloreadas y son altamente elocuentes como objetos... encuentro que ese arte pintado en madera posee más atractivo para mí que los objetos provenientes de África... (20)

André Breton, por su parte, le otorgó a las mismas una imantación poética:

*... Esa muñeca Kachina evoca a la diosa del maíz: en el encuadre dentado de la cabeza usted descubre a las nubes sobre la montaña, en este pequeño damero, en el centro de la frente, la espiga, alrededor de la boca, el arcoíris en las estrías verticales de su ropaje la lluvia descendiendo por el valle.
¿Es esto sí o no, la poesía tal y como seguimos entendiéndola? (21)*

Pero además de representar un simple objeto de delectación estética, el mundo que las Kachinas abren para los surrealistas es mucho más complejo. Cuando Breton le indica a su interlocutor la poesía inherente en los símbolos que aparecen en la muñeca de su posesión, parte del principio caro a los surrealistas, de descubrir los

mecanismos secretos que estimulan la aparición de la poesía. En el caso de las Kachinas esos mecanismos son movidos por su mitología particular. De esa manera lo que un surrealista descubre es la fuente donde se encuentra el origen de la “obra de arte”. Ese descubrimiento requiere una participación en el proceso creativo entre el artista que lo realiza, y el espíritu que anima la aparición de la obra. De ahí que los surrealistas asumieron, dentro de lo posible, la función de unos shamanes, que rescataban de las profundidades las matrices intocadas de la creación, como lo viera Jules Monnerot en su libro *La Poesie Moderne et le Sacré*. Vincent Bounoure que ha estudiado la relación existente entre el pensamiento surrealista y el “salvaje”, expresó en su ensayo titulado *Surrealism and the Savage Mind*, publicado en el catálogo de la exposición *Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain* que:

Lo que se encontraba en juego en la Oceanía y en las Américas, era una distinta dimensión de la mente que se había aventurado enloquecidamente en la jungla de los sueños donde los pájaros escarlatas reinaban... desde las costas del Pacífico, desde los archipiélagos de la Melanesia, hasta la Columbia Británica y los indios Pueblos, la misma aprehensión del mundo se manifiesta... usualmente compuesta de dos mitades complementarias, un universo ideado como andrógino primordial, no como el concebido por las culturas mediterráneas, sino un andrógino presente y activo, con el cual cada gesto esencial constituía un drama de amor... quizás si el surrealismo no hubiese sido lo que fue, si no se hubiese desarrollado bajo la sombra de las malangas y sus lianas... (21)

MAX ERNST | Los surrealistas siempre creyeron que existen instantes, lugares o experiencias *privilegiados*, conjurados por el azar objetivo. ¿Quién o qué maneja los hilos de esos conjuros? La pregunta ha desatado a ratos entre los surrealistas, respuestas ambiguas o evasivas, quizás por el rechazo que siempre tuvieron a caer en interpretaciones de carácter religioso. Pero lo cierto es que no importa de dónde provenga lo privilegiado, la corriente que pasa

entre esos instantes o lugares y el surrealista que las experimenta, le produce la extrañeza de *lo sagrado*.

Las fuerzas que mueven al mundo poseen un encantamiento que se manifiesta en toda suerte de metamorfosis. Para Max Ernst los instintos que llevaban a los indios a crear sus obras –en este caso las Kachinas por su carácter emblemático y su morfología variable– obedecían a combinatorias afines a su imaginación. Las Kachinas se convierten en metáforas poéticas de una cosmovisión mágica para este pintor:

Los seres dobles, biomorficos, dispuestos a todas transformaciones, corres– ponden a la visión surrealista (de Max Ernst), de la misma manera que debía haberle parecido afines por su aspecto compuesto, el aspecto de collages de las obras de arte de los indios. (23)

Bajo el influjo de ese mundo, Max Ernst construyó su casa en Sedona adornada con una serie esculturas (hoy desaparecidas), que reproducían su mitología personal, evocadora del arte indígena que lo rodeaba, pero también de reminiscencias de la Europa medieval que había dejado atrás. Sus incursiones a las cuevas donde pudo admirar las pictografías rupestres, su gusto por las cerámicas *Mimbres*, sus visitas a las reservas de los Navajo donde vio las danzas de los *Acoma* y sus pinturas sobre la arena, le sumaron a su obra nuevos elementos mitológicos. Las figuras que representan el conjunto de esculturas que se encontraban en el jardín de su casa tituladas *Capricornio*, son referencias a las tradiciones astrológicas del occidente y al arte de los indios. Esa mezcla de seres híbridos que forman parte de su bestiario, alude a su reconocimiento de que *algún día una nueva mitología saldrá de todo este drama* (24). No olvidemos que al mismo tiempo que Max Ernst tejía su mundo visual en Arizona, André Breton se embarcaba en su aventura de encontrar un nuevo mito, mientras que redactaba las páginas de sus “Prolegómenos a un Tercer Manifiesto”, “La Oda a Charles Fourier” y su “Arcane XVII.

JORGE CAMACHO Y LAS KACHINAS | En un texto titulado “Los Espíritus de Vida” (25), Jorge Camacho hizo el recuento de sus contactos con el arte de los indios de la América del Norte:

... recuerdo haber pintado en 1956 mis primeras telas bajo la influencia de las muñecas Kachina. Y es que estos objetos, cuyas funciones rituales desconocía en aquel momento, me parecían surgidas de un mundo lleno de magia... a menudo me hacían pensar en determinadas telas de Joan Miró y al detectar el parecido me preguntaba si este gran pintor... conocía el arte de los indios Pueblo...

Aunque Jorge Camacho –cuya entrada en el Surrealismo tuvo lugar en la década de los sesenta– no tuvo como experiencia de primera mano la región de los indios del Oeste americano, su sensibilidad estuvo tocada por su arte, y por sus investigaciones en torno a la etnología, la ornitología y la alquimia. Su pintura se encuentra infundida por el cruce de diversas manifestaciones espirituales, gracias a su disposición por culturas que aún conservan destellos de sabiduría. Una exposición que hiciera en 1993 llevó como tema “Histoire de Chaman”, con un estudio inicial de Bernard Roger autor de varios libros importantes sobre la alquimia, así lo atestigua. En esos cuadros suyos, como en otros pintados en distintas épocas, la presencia de las Kachinas se hace notar. Jorge Camacho, mucho más que cualquier otro pintor surrealista, ha sido quien le ha brindado entrada con más persistencia, a esos seres en su pintura, relacionándolos con sus conocimientos herméticos.

En 1984, Jorge Camacho mostró en la galería Albert Loeb, una serie de telas cuyo tema inspirado a raíz de su visita al Perú, tituló *La Philosophie dans le Paysage*. Esas telas, sin embargo, reflejaban la influencia tangencial de los desiertos pintados de Arizona y Colorado tan cercanos a su imaginación. El surrealismo le sirvió en ambos casos, como un puente para llegar a concebir unas visiones que “aparecen” en el mundo de la naturaleza y de los seres míticos que la pueblan. Para este pintor

Sólo el surrealismo, consciente de la precariedad creciente de nuestra condición en un mundo fragmentado, ha sido capaz de señalar la importancia de un desarrollo libre del espíritu creador dando a los sueños el sentido revelador que le es propio, dirigiendo su atención hacia los mitos de las civilizaciones antiguas y a las artes mágicas...
(26)

Camacho pues es quien continua el hilo conductor, que Breton tejiera desde los comienzos del Surrealismo en su búsqueda solitaria del *Toison d'or*, y para ello conjura como guías (a la manera de los shamanes), a los espíritus que los indios de la América encarnan de una forma alucinante.

ANDRE MASSON E IVES LALOY | El paisaje americano fue esencial para el desarrollo de la pintura de André Masson. Los tres puntos principales de contacto entre Masson y el Surrealismo, tienen que ver en primer lugar con el automatismo (que influyera en los pintores de la escuela de New York), con la creación de un complejo mundo mitológico (privilegiando la mitología griega, que también algunos pintores de esa misma escuela adoptaron), y su interpretación de la naturaleza en constantes metamorfosis. Masson inserta en sus pinturas y dibujos su versión de esas metamorfosis que lo acercaba no sólo al mundo de la Grecia clásica sino también al de los primitivos:

Masson confundía su propia existencia con un mundo en permanente metamorfosis... después de instalarse en 1941 en Connecticut, la variedad del colorido del paisaje acrecentó su estado de exaltación, sufriendo su pintura una transformación radical en fuerza y colorido... la estancia de Masson en la América fue su momento de más grande comunión con la naturaleza y su pasión por la mitología, que siempre había sido una constante en su obra a partir de su lectura del "Golden Bough"... (27).

En ese estado del Noreste de los Estados Unidos, Masson descubre que se encontraba en predios que antes pertenecían a los Iroqueses:

su leyenda del maíz era perfectamente asimilable al mito occidental de Apolo y Dafne. De esa forma naturaleza y mitología habrían de crear una eclosión creadora en Masson. (28). Su cuadro *La Leyenda del Maíz* pintado en 1943, refleja el interés de Masson por los mitos de los aborígenes americanos, utilizando en esa pintura una textura a base de arena, como homenaje a los diseños que realizan los Navajos en esas ceremonias. Otro cuadro pintado en ese mismo año: *Parsifae*, alude directamente al mito griego. Esos empates transculturales propios de la pintura de Masson, cobraron una fuerza expresiva en un período de su carrera que coincidía con la génesis del expresionismo abstracto. El potencial que existe en su pintura de unir naturaleza y mitos, le ofreció al surrealismo (y de paso a pintores como Pollock o Gottlieb), un aliento renovador durante su permanencia en la América. Debemos, sin embargo, tomar nota que en este pintor confluyen dos corrientes: la que partiendo de la Grecia clásica mantienen hasta nuestros días sus mitos encarnados en los dramas y personajes contemporáneos, y los mitos de los indios que terminan fundiéndose a los griegos, asunto que Franz Boas estudiara a fondo.

Ives Laloy pertenece a otra generación de pintores surrealistas, que como Camacho se sintieron atraídos por las artes de los indios americanos. En su caso fueron las pinturas en la arena de los Navajos las que influyeran en su arte. El artículo que le dedicó Breton fechado en 1958 así lo testimonia: *El arco iris de cabeza humana que contornea los admirables cuadros en la arena de los indios Navajo de Arizona, parece presidir la creación de los cuadros de Ives Laloy... mientras que una composición de Kandinsky responde a ambiciones sinfónicas, un cuadro pintado en la arena de los Navajos revela ante todo preocupaciones cosmogónicas tendientes a influir, de una forma propiciatoria, el curso del universo (29).* De nuevo nos encontramos con esa doble vía de búsqueda espiritual, para manifestar plásticamente los secretos que yacen en la concepción mítica del universo. Ives Laloy prosigue por esa vía encontrando en el Oeste americano un “modelo interior”, como le ocurriera a otros surrealistas antes que a él.

VICTOR BRAUNER Y LA AMERICA | En 1954 Víctor Brauner pintó uno de sus cuadros más emblemáticos: *Prelude a une Civilization*. Utilizando la técnica de la encáustica, Brauner reprodujo dentro de un gran animal, un variado mundo de seres de su invención. La concepción del cuadro y el inventario de esos seres responden a una cultura –la americana– cuyos mitos y manifestaciones pictóricas afectaron su sensibilidad. Si los personajes que pueblan su cuadro, recuerdan los dibujos que los indios de las planicies pintaban en las pieles de los búfalos que utilizaban como mantas, también nos revelan el pensamiento hermético que llevan inserto. Swendenborg pensaba que todos los seres forman parte de un gran animal que extrae su vida de la divinidad. Fourier por su parte, representa la tierra como un gran animal. Novalis creía en lo mismo. De esa forma Brauner coincide con el surrealismo para situar el pensamiento “salvaje” en el mismo plano que las ideas centrales del hermetismo. Si además observamos atentamente las diversas criaturas que parecen flotar dentro del cuerpo del animal, descubriremos en las mismas, una similitud con las que aparecen en los códices Mayas y Aztecas, en las cerámicas de esas culturas y de las Incas, en los textiles de sus *Paracas etc.* Pájaros, animales fabulosos, serpientes, híbridos, máscaras, figuras totémicas, se multiplican tanto en ese cuadro de Brauner, como en las artes de los indios americanos. Todos parecen surgir de un mismo sitio ancestral, sitio que la mirada de Brauner explora tras sus constantes incursiones por sus mundos imaginarios. Muchas de sus mejores pinturas obedecen a un lenguaje simbólico aglutinando diversas corrientes culturales que van desde la egipcia hasta la precolombina, pasando por la imaginería ocultista. La aplicación de la cera a sus cuadros durante la década de los cuarenta, le facilitó a Brauner crear todo ese conglomerado de seres míticos, cuyas actitudes hieráticas hablan el mismo lenguaje que los seres que pueblan los códices como el *Dresden* o el *Borgia*.

DOS CORRIENTES PARALELAS: LOS “MYTH MAKERS” Y “THE INDIANS SPACE PAINTERS”

I: THE MYTH-MAKERS | Sin el profundo efecto que las culturas indo-americanas dejaron en los pintores de la escuela de New York, el arte moderno estadounidense hubiese tomado otro rumbo. Lo mismo habría que afirmar acerca de los surrealistas, con respecto a sus ideas. Para ambos fue esencial la apreciación de un sistema de pensamiento mágico, bajo la influencia de autores como Jung o Frazer, que en muchas partes de la América aun continuaba dando muestras de su vitalidad. En el centro de la cuestión se encontraba la necesidad de reformular la importancia de un nuevo mito que, de acuerdo con Jung, le permitiese al hombre asimilar una fuente espiritual renovadora de energías sagradas, escondidas en el inconsciente colectivo de la humanidad. Había pues, que encontrar los contactos primordiales y me atrevo a sugerir los “hechos homólogos” desarrollados por Spengler en su gran obra “La Decadencia de Occidente”. El “salvaje” fue a la vez descubierto y reinventado gracias a esos poetas y pintores que, si bien se apropiaron de una morfología mágica, la recontextualizaron al servicio de la poesía.

El papel que el mito podía representar en una sociedad dominada por el rasero materialista, fue uno de los temas que acaparó la atención de los surrealistas en las décadas del 40 y los 50. En gran medida continúa estando vivo dentro del surrealismo actual. La Segunda Guerra Mundial y el avance tecnológico que se puso a la disposición de armas de destrucción, tuvo su máxima expresión en los campos de concentración nazis y en la bomba atómica. Esos dos instrumentos de exterminio masivo fueron interpretados por los poetas y artistas como la consecuencia de una “desacralización” que anulaba de paso, cualquier intento de justicia social. Teodoro Adorno afirmó que después de Auschwitz la poesía no era posible. Los surrealistas, en cambio, pensaron todo lo contrario: después de esa tragedia la poesía era más necesaria que nunca. Ese punto de vista los llevó, como ya hemos visto, a la utopía. En el medio de esa disyuntiva la voz del filósofo Hans Gadamer expuso sus ideas en su ensayo “Mito y Razón” (30):

El pensamiento moderno tiene un doble origen. Por su rasgo esencial es Ilustración... pues comienza por la expansión ilimitada de las ciencias experimentales como el conjunto de las transformaciones de la vida humana en la época de la técnica... al mismo tiempo todavía hoy vivimos de algo cuyo origen es distinto. Es la filosofía del idealismo alemán, la poesía romántica y el descubrimiento el mundo histórico que acaeció en el Romanticismo.

El abismo que se abrió entre el racionalismo del siglo XVIII y continuó con el positivismo del siglo XIX y el pensamiento romántico, creó la necesidad de superarlo: el surrealismo es un intento de lograrlo. En su momento los pintores estadounidenses también lo hicieron, sin las características teóricas de ese movimiento. Los surrealistas inventaron nuevas ceremonias, muchas de ellas de carácter lúdico, mientras que los “myth-makers” y los “indian space makers” tomando como punto de referencia las artes y los rituales primitivos, convirtieron los escenarios de sus pinturas en mitos inspirados en gran medida por Jung y Nietzsche. El mito según lo interpretaban estos artistas y poetas, mostraba un filón estético. No es que intentaran regresar a unos tiempos donde el mito era “la verdad”, sino incorporar a la vida contemporánea su potencialidad de metamorfosis en poesía. Cuando Max Ernst inventó mediante sus collages una realidad nueva, creó al mismo tiempo lo que el definió como “paramitos”. Cuando Pollock reactualizaba frente a sus lienzos tendidos en el suelo, los gestos de los navajos, incorporaba un antiguo ritual a un espacio contemporáneo. Ambos partiendo de técnicas asentadas en siglos de aprendizaje, rompieron con la misma, para convertirlas en instrumentos de una morfología de lo maravilloso, que viene siendo el cordón umbilical que nos une a ese pasado. Gadamer, de nuevo, nos da la clave: *A la experiencia que el arte hace del mundo, le corresponde un carácter vinculante de la verdad artística, y este carácter se asemeja al de la experiencia mítica mostrándose en su comunidad estructural* (31).

El estímulo que los “myth-makers” (Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, Barnett Newman, Theodoros Stamos, Richard Pousset-Dart y Mark Rothko), encontraron en las diversas exposiciones del arte

pre-colombino que se celebraron en los Estados Unidos, fue pues fundamental para el desarrollo de sus respectivas obras. W. Jackson Rushing en su libro “Native American Art and the New York Avant Garde” (32) ha estudiado a fondo los diversos detalles del asunto. Dentro de ese contexto la intervención de John Graham dentro del círculo de los “myth-makers”, jugó un papel esencial. En su libro “System and Dialectic of Art” que fue muy estudiado y comentado por todos esos pintores, Graham expuso que *La historia de la civilización... es el desarrollo de la Forma y el desarrollo de la Forma es el desarrollo de la conciencia...* lo que significaba, de acuerdo con W. Jackson Rushing que:

Las formas que representan las primeras etapas de la civilización... eran los testimonios visuales de una conciencia primitiva... como los eventos palpitantes de la mentalidad del inconsciente. Y como Jung identificó los ritos primitivos con los intentos primordiales para lograr una transformación espiritual, parece apropiado notar aquí que Graham cita al arte arcaico precolombino como ejemplo de que “todo gran arte es ceremonial”. (33).

La influencia de Nietzsche sobre estos pintores estuvo centrada en la lectura de su libro “El Origen de la Tragedia”, donde expuso su famosa teoría de los dos mundos diferentes del ensueño y la embriaguez que distinguen al espíritu apolíneo y al dionisiaco respectivamente. En ese libro el filósofo/poeta expresó algo que tuvo que haberle llamado la atención a los “myth-makers”:

De ahora en adelante la esencia de la Naturaleza se expresará simbólicamente. Un nuevo mundo de símbolos será necesario, toda una simbólica corporal también todas las actitudes y los gestos de la danza, rimando los movimientos de todos los miembros (34).

Pollock en particular, debió de haber tomado nota de estas palabras pues mediante la experiencia dionisiaca, pudo conectarse con las fuerzas primordiales que operaban en sus pinturas. De ahí que los “myth-makers” según W. Jackson Rushing *Tomaran viejos*

mitos –sobre todo los griegos y los de los indios de la costa Noroeste– reincorporándolos de acuerdo con la función del mito, definida por ciertos aspectos de la filosofía temprana de Nietzsche y las teorías psicológicas de Jung. (35) El fenómeno estético de los mitos, y las ceremonias que se desprenden de los mismos, se apoderó de la imaginación de los surrealistas como lo demuestra la impresión que le causaran a Breton y a Mabille las ceremonias vudú que presenciaran en Haití. Tanto Breton como los pintores “myth-makers”, pudieron haber visto en esas manifestaciones la confirmación de sus teorías en Worringer quien expresara en su libro “Abstracción y Empatía”, que las tendencias dionisiacas de esos pueblos se identificaban con el arte abstracto. Cuando Breton terminó deslindando en pintores como Enrico Donati, manifestaciones surrealistas dentro de su tendencia abstracta, confirmó los puntos de vista del historiador alemán.

Uno de los pintores que se sumó a esa tendencia fue Barnett Newman. Varias exposiciones inspiradas en el arte de los indios, que él organizara, fueron visitadas asiduamente por los pintores abstractos. En el catálogo de la exposición que tuvo lugar en 1946 en la galería de Betty Parsons, Newman describió bajo la influencia de sus lecturas de Worringer, que las pinturas ritualistas en exposición *representaban sus dioses mitológicos y monstruos totémicos en símbolos abstractos, utilizando formas orgánicas.* (36) En otra exposición curada por él titulada “Ideographic Picture” (1947) insistió de nuevo que las pinturas del noroeste “iluminaban” las “puras abstracciones plásticas” de los pintores “myth-makers”. Esas pinturas, de acuerdo con Newman, estaban *inspiradas por una voluntad ritualística dirigidas hacia una comprensión metafísica.* (37) Newman fue, por tanto, un factor importante en la maduración de las ideas que se respiraban en el ambiente artístico neoyorquino.

Sus pinturas de esa época se dirigieron hacia la interpretación del arte de los indios, ejecutados por lo general en tonos tierras, utilizando el método automático: *mi idea consistía en que con un movimiento automático se podía crear un mundo.* (38) En un ensayo publicado en la revista de vanguardia “Tigers Eye” en 1948, Newman continuó explorando las tesis de Nietzsche viendo en Apolo *el genio*

transfigurador del principium individuationis de evidentes resonancias junguianas: *Jung se encontraba disponible en el aire, sus textos no eran necesarios, pero era el tema obligado de las conversaciones entre los pintores* (39). Newman utilizó además otros textos como los de Ruth Benedict cuyo libro “Patterns of Culture” le sirvió de guía para tejer las coordenadas entre el arte de los indios, las teorías de Jung y Nietzsche, y sus similitudes con los mitos griegos.

Los mitos griegos sirvieron como fuente de inspiración para Gottlieb, Pollock, Stamos, Baziotes y los surrealistas como Max Ernst o Masson. Franz Boas otro etnólogo que en 1927 publicara un libro seminal para la comprensión de todo ese proceso: “Primitive Art”, mantuvo también la tesis de que muchos de los mitos de los indios de la costa del noroeste americano poseían semejanzas con ciertas leyendas griegas. Los rituales de los indios Kwakiutl, fueron interpretados de ese modo, bajo su aspecto dionisiaco confluyente con la mirada de los pintores abstractos.

II: LOS “INDIAN SPACE MAKERS” | Paralelo al movimiento de los “myth makers”, surgió otra tendencia llamada “Indian space makers”. Uno de sus componentes fue Howard Daum quien acuñara el término, aunque terminó confesando sus reservas acerca del mismo. Ese movimiento, cuya relación con los surrealistas fue tangencial, se caracterizó por transcribir un sistema de ideografías, a la manera que los indios realizaban las suyas. Los representantes más destacados de ese movimiento: Peter Busa, Howard Daum y Steve Wheeler, exaltaron las posibilidades pictóricas que los indios poseían en sus cerámicas, textiles, pinturas en la arena y en sus murales. Peter Busa, en particular, se aproximó a los surrealistas a través de Matta, quien lo acogió en las reuniones semanales que mantuvo en su apartamento en 1942, donde acudían Pollock, Motherwell, Baziotes y Kamrowski. En esas reuniones se practicaba el automatismo, que según le confesara a Peter Busa, *Le ayudó a comprender a Paul Klee y el uso surrealista de las transformaciones automáticas* (40). La morfología cósmica de Matta con su belleza “explosivo-fija”, sirvió para que esos pintores asumieran el espacio de los nativos

americanos en sus pinturas. En cuanto a Klee, la soltura de sus trazos, y su espontánea aproximación a los objetos de su mirada, evocaban un mundo anterior, no contaminado por la lógica, mundo obediente a la voz primitiva e infantil anidada en él. La intención de los “indian space makers” de plasmar en sus obras un espacio cercano al de los nativos americanos, no respondía, sin embargo, a las aspiraciones de Matta, el cual prefería las estructuras totémicas que gradualmente fue incorporando a su obra.

En 1946 Kenneth Beaudoin comenzó a publicar una revista: “Iconograph” abriendo a su vez la galería “Neuf” donde expuso a los pintores de esa tendencia. Su primera exposición se tituló “Semiology or 8 and a Totem Pole”, donde propuso un nuevo lenguaje visual. El lenguaje a que Beaudoin se refería reactualizaba el de las pictografías y glifos de viejas culturas que, con el paso del tiempo, los poetas llamados “visuales” utilizaron. Las posibilidades que esa transferencia pudo haber tenido para el surrealismo, es un tema que aún no ha sido estudiado debidamente. En el número 4 de “Iconograph” Beaudoin publicó un editorial donde expresó que *No pasamos por alto el interés de Wolfgang Paalen en el arte de los indios americanos y la influencia que “Dyn” ha tenido sobre nosotros, pero tampoco pasamos por alto estar en New York en 1946 donde nos situamos en un punto privilegiado para calibrar esa influencia en términos de resultados artísticos* (41). En ese mismo número apareció reproducido “In Search of a Symbol” (1943) de Pollock donde aparecen los jeroglíficos representativos de su pintura de esa época.

A diferencia de los “Myth Makers”, los “Indian Space Makers”, estaban decididos a incorporar en sus obras otros aspectos estructurales y semióticos. Para ellos el lenguaje mudo que representaba el sistema gráfico de los indios americanos, contextualizaba sus obras dentro del lenguaje artístico contemporáneo. Uno de sus participantes, Steve Wheeler a quien se le atribuye la fundación de ese movimiento, aunque nunca quiso participar en sus exhibiciones, había descubierto en 1939 –al mismo tiempo que los surrealistas Paalen, Seligman y Donati– el arte de los indios de la costa noroeste americano. Los cuadros pintados durante ese período reflejan una iconografía inserta dentro de una estructura

cubista y con referencias a Miró y a Klee. David Ebony se refiriéndose a Wheeler en un artículo que publicara en “Art in America” (42), dijo que:

Su aproximación mística al acto creativo, donde igualaba el rol de un artista con el de un shamán, estuvo profundamente influido por Klee y sus escritos. Wheeler emuló los esfuerzos del artista suizo de comunicar la esencia de la naturaleza a través de un léxico de líneas y formas abstractas, proceso que Klee describió en su tratado escrito en 1923 titulado “Libro de Sketches pedagógicos”.

En la revista de tendencia surrealista “View” se anunciaron la reproducción de esos sketches como parte de su libro “Hello Steve” donde proclamó, acercándose a Nietzsche, que *el éxtasis era el comienzo de todo arte.*

BENJAMIN PÉRET ENTRE BRASIL Y MÉXICO | Entre todos los surrealistas europeos, Benjamín Péret fue quien estuvo más cerca de Latinoamérica. Conocedor del español y el portugués, Péret estuvo casado primero con la cantante brasileña Elsie Houston, y después con la pintora española Remedios Varo. Entre 1929 y 1931 vivió en Brasil donde nació su hijo Geysler. En 1931 fue encarcelado y más tarde expulsado de ese país por sus actividades a favor de la Liga Comunista de Oposición. A ese país regresó entre 1955 y 1956 teniendo ocasión de visitar a los indios del Amazonas. En el verano de 1941 Péret y Remedios Varo parten para México y allí permanece el poeta hasta 1948. Durante los años que Péret viviera en Brasil o en México, su mirada estuvo atenta a las artes, mitos y leyendas de esos pueblos. Como resultado de sus experiencias, escribió artículos para las revistas surrealistas o especializadas sobre esos temas. Pero su gran aporte poético fue su largo poema “Air Mexicain” publicado en París (1960), su “Anthologie des Mythes et Contes Populaires de L’Amerique” y una traducción del “Libro del Chilam Balam de Chumayel” (1955). Ambos libros llevan sendos ensayos del poeta donde expresa sus ideas acerca de la poesía y de la magia. En New

York en 1943, sus amigos surrealistas editaron su introducción a los mitos de la América bajo el título “La Parole est á Péret”.

La estancia de Péret en el Brasil durante su segundo viaje fue más productiva que la primera en cuanto a las artes y la poesía se refiere. En una carta que le dirigiera a André Breton en 1955, Péret le anuncia que iba a Manaus para fotografiar ejemplos de arte primitivo y popular, con motivo de un libro en preparación que tenía en mente acerca de ese tema. En esa misma carta también le comunica que *ha visto en el museo de Río cantidad de máscaras muy salvajes provenientes de numerosas tribus del interior, así como un buen número de deslumbrantes ornamentos de plumas...* (43). En un artículo publicado para la revista *Marco Polo* un año después, Péret se ocupa de las cerámicas *Marajó* las cuales representan de acuerdo con él, *unas de las cimas del arte precolombino del Brasil, tanto por la perfección de sus formas, como por sus grabados finamente cincelados...* (44). En otro artículo publicado en *L’Oeil* (enero, 1958), titulado “Arts de Fete et de Ceremonie”, Péret toca un tema que siempre fue una constante de su pensamiento:

Para las tribus indias del Brasil, mito, juego y arte forman un solo prisma que colorea la vida y la brinda todo su valor a la fiesta, casi siempre de carácter sagrado: “nosotros danzamos le decía el jefe de una tribu a un etnólogo, pero nuestra danza es seria”. Todas las tribus sedentarias del Brasil se comportan como si obedecieran ese precepto... (45)

El arte de las plumas de los indios del Amazonas, así como su sentido de la fiesta, responde a la naturaleza de la poesía de Péret. Podemos establecer una analogía entre ésta, el intenso colorido de los tocados de los indios *Karajá* o *Xingú*, y las ceremonias lúdicas de esas tribus. La brillantez cromática de las plumas que seduce a esos indios, es compartida verbalmente por Péret, quien lleva la riqueza “salvaje” a su lenguaje poético. Péret dice entonces:

De los indios de los llanos a aquellos de la selva brasileña, pasando por los pueblos que antaño edificaron las civilizaciones altamente

desarrolladas de Centro América, el arte del plumaje ha ocupado un lugar preponderante. Nada nos impide pensar que una selección ha intervenido tempranamente a favor del plumaje de ciertas aves adquiriendo un significado simbólico... Podemos suponer que la pluma ha precedido a otros materiales en gran parte de la América... por añadidura, desde los comienzos adornarse con plumas de pájaros abatidos en pleno vuelo, significaba sin duda para los indios, su afirmación de la supremacía del hombre sobre la naturaleza intentando asimilarse mágicamente a las cualidades inherentes de los pájaros... (46).

Péret es ante todo un poeta y no un etnólogo, o un etnólogo que ve a través de su mirada de poeta. Para él poesía y magia se confunden entre sí, de ahí que no hiciera distinción alguna entre ambas. Las culturas maya y azteca lo alucinaron en sus expresiones artísticas, pero lo repelieron en tanto que religiones controladas por una casta sacerdotal, que empleaba el sacrificio humano como parte de sus ritos. Como recipiente de esas culturas se encuentra México, su naturaleza y sus pueblos. Su gran poema "Aire Mexicano", responde a la presencia de un pasado que se mantiene vivo en sus monumentos, su arte y sus leyendas. Para Octavio Paz *Aire Mejicano es uno de los más bellos textos inspirados en el paisaje y los mitos americanos* (47). Este largo poema revela bajo el torrente de sus imágenes, la impresión que le produjo la fuerza generativa de la naturaleza mejicana, acercándolo por otra vía, al de Césaire. Su flora y su fauna, sus colores, sus dioses, volcanes etc. se encuentran mencionados como parte de esa naturaleza y a su vez como paradigmas poéticos del surrealismo. De esa forma todo se conjuga en un extenso discurso que evoca:

Al pájaro-hechicero nacido todo arropado de la virgen con vestiduras de serpientes que rechaza con un relámpago a sus cuatrocientos enemigos excitados por el soplo de las tinieblas tenaces renaciendo como el ojo que se abre y cierra de su cadáver siempre dispuesto para atormentarlo...

El los conduce con la certeza de los torrentes atraídos por su apoteosis hacia la planta de los discos pérfidos despreciando Tlaloc sobre quien se da el espectáculo profetizado del mito de un mundo naciente

Aquí vivirán en su morada nimbada de sangre los verdaderos jefes del día y de la noche aztecas los señores que soplan sobre el polvo para irritar a las almas del agua y del fuego y su séquito sudando la angustia...

Sin duda que la gran serpiente emplumada cansada de una migración sin esperanza no regresa hacia su pueblo de ojos de cráteres las manos llenas de flores de cantos de cristal arrancados a la noche y de frutos que doran la vida recogidos entre las dos estrellas que jalonan el sendero donde el recuerdo de Tollan santificado por los vagabundajes guiado por las águilas y los jaguares que habían ahuyentado las trampas de un espejo humeante...

Este poema de largo aliento, se une a *Le Cahier d'un Retour au Pays Natal* de Aimé Césaire, y a la *Ode a Charles Fourier* de André Breton, para formar la gran trilogía de poemas surrealistas engendrados por la presencia americana, tanto su naturaleza como sus pobladores. En el caso de *Aire Mejicano*, Péret penetra en los mitos que los dioses mejicanos encarnan bajo diferentes figuras, para extender la mirada surrealista hacia nuevos horizontes. En la introducción que escribiera para el "Libro del Chilam Balam de Chumayel", Péret no pudo contener sus arranques líricos:

¡Noche de Chichen Itzá, estremecida de rugidos de la tormenta perdida del otro lado del horizonte, mientras las lechuzas gritan y los grandes árboles se agitan sacudiendo frutos de sapo!

..Un hechicero del cortejo de los nueve dioses infernales, saliendo de las ruinas todavía disimuladas bajo una maraña de matorrales atormentados por un sueño reciente, se lanza a vuestro encuentro, ahuyentando ante él a las horas de sapos invisibles... (48).

Este pasaje nos sugiere que Péret al igual que Breton, Max Ernst, Masson, Brauner, Camacho, Matta, Paalen etc., vieron con otros ojos –los ojos de la videncia poética– las culturas americanas. Esa videncia respondió al intento surrealista de encarnar en la historia (o quizás de desencarnar a la historia de su envoltura racionalista y utilitaria), la poesía viviente en los pueblos primitivos, en este caso los de la América.

NOTAS

- 1.- Karl Jung: “The Archetypes and the Collective Unconscious”, Bollingen Series, Princeton University Press, 1990.
- 2.- Breton “Main Premiere” en Karel Kupka: “Un Art A L’Etat Brut”. Editions Clairefontaine, Lausanne, 1962.
- 3.- Sigmund Freud: “Totem y Tabú”, en “Obras Completas” Tomo II, Traducción de Luis López Ballesteros, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
- 4.- Wolfgang Paalen: “Dyn” the Complete Reprint. Christian Kloyber Ed. SpringerWien, New York, 2000.
- 5.- André Breton: “Puntos de Vista y Manifestaciones”, Barral Editores, Barcelona 1972.
- 6.- André Breton: “Magia Cotidiana”, Editorial Espiral, Madrid. Traducción Consuelo Barnea.
- 7.- Forest Selig: Interview with Enrico Donati. Smithsonian Archives of American Art, September 9, 1968.
- 8.- André Breton: “Le Surrealisme et la Peinture” Gallimard, Paris, 1965.
- 9.- Andreas Neufert: “Thinker and Visionary in the Medium of Painting” (Artículo tomado del Internet).
- 10.- “La Revista Dyn: Sus Principales Contenidos”. Anales del Instituto de Investigación Estética # 084. Universidad Autónoma de México.
- 11.- Art Journal, Summer, 2005.
- 12.- Citado en André Biro y René Passeron “Dictionnaire General du Surrealisme et ses Environs”. Presses Universitaires de France.
- 13.- André Breton: “Ode a Charles Fourier” Commentée par Jean Gaulmier, Ed. Klincksieck, Paris, 1961.
- 14.- Frabrice Flahutez: “Nouveau Monde, Nouveau Mythe”. Editions du Réel. Dijon, 2007.

- 15.- Citado en Gaulmier ibid. Pag. 9-10
- 16.- André Breton: Poemas T. II. Edición bilingüe. Versión de Manuel Álvarez Ortega. Visor Libros, Madrid, 1978.
- 17.- Fabrice Flahutez: ibid.
- 18.- Catálogo exposición: "Les Surrealistes en Exile". Musées de Strasbourg.
- 19.- Enrico Donati: ibid.
- 20.- André Breton: Puntos de Vista y Manifestaciones" ibid. Pag. 250. El subrayado es mío.
- 21.- D'Arcy Galleries, New York, 1960.
- 22.- Sigrid Meter: "Dix Mille Peux Rouges" en "Matta". Centre Georges Pompidou, 1985.
- 23.- Citado en "Primitivism in XX Century Art", Museum of Modern Art, New York, 1984.
- 24.- Catálogo de la Exposición "Kachina, Muñecas Rituales Indias", Museo de América, Madrid, 1998.
- 25.- Ibid.
- 26.- "Les Surrealistes en Exil". Ibid.
- 27.- Ibid.
- 28.- André Breton: "Le Surrealisme et la Peinture" ibid.
- 29.- Hans Gadamer: "Mito y Razón" Paidós Estudios, Barcelona/Buenos Aires, traducción de José Francisco Zúñiga García, 1997.
- 30.- Ibid.
- 31.- University of Texas Press, Austin, Texas.
- 32.- Ibid.
- 33.- "Origen de la Tragedia" en "Obras Completas" T.V. Editorial Aguilar 1963. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury.
- 34.- Rushing Ibis.
- 35 hasta 38.- Ibid.
- 39.- Peter Busa interview with Dorothy Seckler, September 5, 1965. Oral History Smithsonian Archives of American Art.
- 40.- Rushing Ibid.
- 41.- "Morphological Totems, American Painter Steve Wheeler". Art in America, December 1998.
- 42.- Carta de André Breton citada en Claude Courtout: "Introduction a la lecture de Benjamín Péret" Paris, Le Terrain Vague, 1965.
- 43.- Citado en Vincent Bounoure: "Pintura Americana", Editorial Aguilar, Madrid.
- 44.- Octavio Paz, en "Benjamín Péret, Oeuvres Completes". T.III, Eric Losfeld, Paris. 1979.

45.- Benjamín Péret: "Introduction au Livre de Chilam Balam de Chumayel"
Denoel, Paris, 1955.

LOS SURREALISTAS EN LA AMÉRICA: TERCERA PARTE



EL SURREALISMO EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO | A pesar que la relación entre los surrealistas y los pintores de la incipiente Escuela de New York no fue siempre fácil, ambos terminaron influyéndose mutuamente. Su historia ha sido relatada bajo diversos puntos de vista, sin enfatizar lo suficiente la importancia que tuvo para el surrealismo, la adopción del abstraccionismo de tendencia expresionista. Muchos autores han señalado el rechazo de Breton por ese estilo cuando en realidad, sus opiniones pasaron por un cambio profundo durante su estancia en New York y posteriormente en Paris. Su postura con respecto al abstraccionismo fue, de entrada,

ambigua, pues si vio en la pintura de Kandinsky a un exponente de sus ideas, insistió una vez instalado en los Estados Unidos en que *el automatismo no debería convertirse en un vehículo para el abstraccionismo contrarrevolucionario* (1). Eventualmente como veremos, Breton se vio obligado a revisar sus ideas al respecto. Es indudable por lo demás, que los pintores estadounidenses que comenzaban a dar los primeros pasos en dirección hacia el expresionismo abstracto, lo hicieron en gran medida bajo el influjo del Surrealismo, como una importante exposición que tuvo lugar en 1986 titulada “The Interpretative Link” (2) lo demostrara. Otras exposiciones han continuado por ese camino, ahondando en diferentes aspectos de esas influencias que, vistas ahora en retrospectiva, forman parte de unos de los momentos más apasionantes de la historia del arte moderno.

Hasta la entrada de la década de los treinta, el conocimiento inicial que los artistas, poetas e intelectuales tuvieron del Surrealismo en los Estados Unidos fue esporádico. La primera exposición importante del surrealismo tuvo lugar en 1931 en el Wadsworth Atheneum de Hartford titulada “Super-Realism”. Un año después la exposición viajó a la galería de Julian Levy de New York donde tuvo un gran éxito. Julian Levy fue un reconocido galerista inclinado hacia el surrealismo, quien en 1936 publicó una antología de ese movimiento titulada: “Surrealism”. Ese mismo año Alfred Barr presentó en el Museo de Arte Moderno su influyente exposición “Fantastic Art, Dada, Surrealism”. En 1942 se abrió en New York la muestra titulada “First Papers of Surrealism” organizada por André Breton y Marcel Duchamp, al mismo tiempo que Peggy Guggenheim le confiara al arquitecto Frederick Keisler de tendencia surrealista, el diseño de su galería “Art of This Century”. En esa galería mostraron sus obras tanto los surrealistas, como algunos de los expresionistas abstractos. Dos años más tarde en 1944, el museo de San Francisco organizó una exposición inspirada en el libro de Sydney Janis “Abstract and Surrealist Art in America” (quien en 1948 abrió una galería en New York dedicada a mostrar artistas de vanguardia), donde aparecían mencionados como surrealistas algunos de los futuros maestros del abstraccionismo expresionista: Baziotés,

Motherwell, Gorky y Pollock. En las subsecuentes versiones de esa exposición fueron añadidos Gottlieb y Rothko.

El impacto de los surrealistas en los pintores estadounidenses que habrían de ubicarse bajo el rótulo de la “Escuela de New York”, comenzó a hacerse sentir pues a mediados de los treinta con las exposiciones mencionadas, y a principios de los cuarenta cuando llegaron a New York varios miembros del grupo dirigido por Breton. Las técnicas y los temas que los unieron, formaron parte de un período de maduración de los pintores neoyorquinos y de ampliación del horizonte de los surrealistas que vieron en esa tendencia la confirmación de la validez del automatismo. Veamos de entrada los distintos elementos que los acercaron.

La publicación del libro de Julian Levy “Surrealism” coincidente con la muestra del Museum of Modern Art de New York sobre Dada y el Surrealismo, representó un momento importante para el naciente moviendo del expresionismo abstracto, aunque fue duramente criticado por Clement Greenberg en la edición del 13 de octubre de 1945 de la revista “The Nation”, donde calificó su contenido de “parloteo”. En su libro (3) Julian Levy se propuso señalar las características principales que según él definían al surrealismo:

1. *El Surrealismo se propone descubrir y explorar lo que es más real que la realidad del mundo detrás de lo real.*
2. *Restablecer al hombre su psicología, más que su anatomía.*
3. *Revivir la mitología, el fetichismo, la parábola, el proverbio y la metáfora.*
4. *Recrear los esfuerzos humanos a la luz del análisis freudiano del inconsciente.*
5. *Oponerse a las disecciones positivistas de los siglos XVIII y XIX.*
6. *Explotar los mecanismos de la inspiración.*
7. *Intensificar la experiencia.*

La segunda parte del escrito de Levy se abre con las siguientes palabras:

En la historia del arte el Surrealismo constituye una revolución, primero en contra de la opresión del realismo y segundo en contra del monopolio “snob” de la pintura abstracta. La primera instancia es una protesta de carácter espiritual y psicológico, y la segunda es de naturaleza social...

Cezanne, Matisse, Picasso y sus distintos seguidores desarrollaron la pintura “abstracta”: cubismo, purismo y constructivismo. Los tres lograron divorciar la pintura del realismo, pero al mismo tiempo la empobrecieron eliminando de la misma el significado, la literatura, historia, humanidad, comedia, tragedia, en suma los cinco sentidos y la rica herencia de la humanidad... La “reductio ad absurdum” de la “forma pura” de una pintura sería entonces la reproducción de un círculo perfecto. (Este objetivo ha sido prácticamente logrado por Mondrian)...

Del catálogo de Julien Levy que fue leído por los principales actores de la futura escuela de New York, se derivan varias conclusiones importantes para el encuentro entre éstos y los surrealistas. Comenzando por el final, es evidente que cuando Levy se refiere a la pintura abstracta, tuvo en cuenta la corriente “concreta” practicada por el grupo De Stijl del cual Mondrian refugiado también en New York, era su representante más importante. Sin embargo, la incipiente tendencia “expresionista” que Kandinsky inaugurara no es mencionada, y por tanto podemos inferir que Levy dejaba abierta la posibilidad de englobar dentro de una visión más amplia, el surrealismo y el abstraccionismo expresionista. Esa visión resultó ser a la larga, la que adoptaron tanto la mayoría de los pintores abstractos, como algunos surrealistas instalados en New York con los cuales Breton mantenía estrechas relaciones. Por otra parte, la mención de Cezanne, Matisse y Picasso dentro de un contexto negativo, no presagió la influencia que estos pintores ejercieran eventualmente en la formación de los jóvenes pintores, como iremos viendo durante el curso de este trabajo.

En cuanto a los objetivos que de acuerdo con él el surrealismo se proponía, existen varios que sirvieron como puntos de contacto entre

las tendencias surrealista y abstracta. El segundo y tercer objetivo: restablecer la psicología como un instrumento dialéctico de superar la oposición entre el materialismo filosófico y el idealismo, se mantuvo como centro de las preocupaciones de André Breton sobre todo en su obra “Los Vasos Comunicantes” publicado en 1932. El cuarto objetivo difirió con los surrealistas en cuanto quien iba a ser el elegido para penetrar en el análisis del subconsciente. Mientras que los surrealistas se inclinaban a favor de Freud, Jackson Pollock y otros pintores, prefirieron las enseñanzas de Jung, proclive a las elucubraciones que sirvieran de base al interés que tenían por los arquetipos y el inconsciente colectivo. El tercer objetivo, la vuelta a los temas mitológicos, tuvo para ambos, diversas ramificaciones, pasando por momentos de deslindes acerca de sus finalidades. Podemos pensar, aunque Levy no hace mención de ello, que dentro de esa vuelta se encontraba la exaltación de las culturas primitivas que los surrealistas veían como eje de sus búsquedas. En ese sentido coincidieron con Pollock, Gottlieb, Newman etc. los cuales también se encontraban inmersos en el estudio de la mitología y del arte indoamericano. Finalmente, la explotación de los mecanismos de la inspiración produjo a su vez un afán de experimentación con diversas técnicas, el automatismo, sobre todo, que los surrealistas habían desarrollado en Europa durante sus años de formación.

Los encuentros y desencuentros que los surrealistas tuvieron con los pintores abstractos, arrancan de entrada, de una experiencia histórica radicalmente diferente. Los surrealistas formaban parte de un proceso que había visto el nacimiento y desarrollo de la vanguardia durante las dos primeras décadas del siglo XX, teniendo como intermedio la Primera Guerra Mundial, que provocó en ellos una profunda revisión axiológica. Bajo el peso de una herencia cultural cuyas raíces provenían de siglos anteriores, pero sobre todo del Romanticismo, pudieron manifestarse simultáneamente en contra y a favor de esa herencia de acuerdo con sus inclinaciones del momento. En los Estados Unidos, en cambio, la conciencia histórica no poseía ese mismo gravamen, privilegiando lo inmediato como medio de “ganar tiempo”, divisa que se ha convertido en una constante del modo de ser estadounidense.

Es conocido el rechazo profundo que prevalece en ese país contra “lo viejo”, y a la vez la idolatría por todo “lo nuevo”. En el caso de los pintores abstractos, su reacción estuvo determinada por la escuela de pintores llamada “regionalista” que abogaba por conservar los valores autóctonos. Los muralistas mexicanos en cambio, aunque cultivaron una temática semejante, sí ejercieron un impacto radical en el desarrollo de los pintores de la escuela de New York. Mientras que la tendencia nacionalista que esos valores escondían, carecía de sentido en Europa, en los Estados Unidos y en México mantenían aún toda su vigencia, forzando a los artistas a superarlos a favor de una interpretación más actualizada de la realidad. En muchos países de la América sus raíces fueron profundas –sobre todo en México– costando trabajo erradicarla. De ahí entonces, que el encuentro con los surrealistas significó un choque entre representantes de dos procesos culturales, alejados entre sí por puntos de vista socio culturales opuestos. Una de las razones por las cuales los críticos Harold Rosenberg y Clement Greenberg vieron a los surrealistas con recelo se debió a ese hecho. Estos representaban para ambos críticos, un fardo ideológico que les resultaba difícil de asimilar, sin comprometer su posición a favor de un arte que diferenciara a los pintores abstractos de los mismos, como un fenómeno puramente nacional. Otra de las razones se encuentra asentada en una tradición que se remonta al siglo XVIII, a los tiempos de la influencia puritana, la cual caló profundamente en la conciencia colectiva de los Estados Unidos. Dore Ashton en su ensayo “Crisis and Perpetual Revolution” incluido en el catalogo de la exposición “Interpretative Link” (4), llamó la atención acerca del impacto negativo que la actitud surrealista acerca de lo lúdico y lo erótico tuvo sobre esa conciencia. Los surrealistas, como afirmara la autora,

Habían practicado una forma de vida más que una estética. Sus prácticas lúdicas fueron rechazadas por muchos de los artistas estadounidenses como ejercicios pueriles. A un pintor como Clyfford Still le costaba trabajo comprender esa conducta. A Gorky en cambio, le fue fácil asimilarla gracias a sus raíces eslavas, lo cual le permitió identificarse con las formas abstractas de un Kandinsky.

Dos puntos de vista pues hicieron que la relación entre los surrealistas y los pintores abstractos fuera a ratos volátil. El mito del progreso indefinido inserto en la mentalidad estadounidense, no era compatible con la creencia europea en un proceso que, aunque llevase en sí la idea de la ruptura, conservara al mismo tiempo los rasgos del pasado. Por otra parte, la idea central puritánica de una “simplicidad” como la predicara en el siglo XVIII uno de sus más famosos exponentes John Cotton Matthers, implicaba un rechazo hacia los espejismos de la inteligencia, que según él eran obra del diablo. Las actuales tendencias ideológicas que ganan terreno en los Estados Unidos, le dan la razón a ese pasado. Dentro de ese dilema, se debatieron algunos pintores de la escuela de New York. Muchos de ellos como Robert Motherwell, optaron por acercarse teóricamente al surrealismo para concluir alejándose del mismo, otros más intuitivos como Pollock, terminaron practicando una pintura de acción (que privilegia lo “actual” sin referencias a un pasado), afín a la dinámica de la vida de su país, después de haber pasado por otras experiencias.

CONFLUENCIAS | Con ese telón de fondo, se discutieron apasionadamente mutuas influencias. La presencia de los surrealistas en los Estados Unidos se hizo sentir a pesar de todo, pero no sin antes haber recibido el impacto de un paisaje, de una cultura autóctona y la fuerza que se anidaba dentro de un grupo de pintores en búsqueda de un idioma innovador. Ese nuevo idioma condujo necesariamente al replanteamiento de las formas y técnicas idóneas que eran necesarias para crearlo, siendo los surrealistas los proveedores de muchas de estas.

EL AUTOMATISMO | A pesar de que André Breton confesó en su “Mensaje Automático”, que la historia de la escritura automática había sido la de un *infortunio continuo*, éste en una entrevista para la revista “View” en 1941, propuso *La sumersión en la campana de buzo del automatismo, la conquista de lo irracional...* (5) Pero antes en

L'Surrealisme et la Peinture, Breton había sentado las bases de lo que el automatismo significaba para él:

El automatismo heredado de los mediums, se mantendrá en el surrealismo como una de sus dos grandes direcciones... sostengo que el automatismo gráfico, así como el verbal... es el sólo medio de expresión que satisface plenamente el ojo o el oído que realizan la unidad rítmica... la sola estructura que responde a la no distinción cada vez mejor establecida, de las cualidades sensibles y de las cualidades formales... (6).

En declaraciones posteriores volvió al tema del automatismo, situándolo como una de las constantes del surrealismo. Philippe Lavergne apuntó que *el automatismo significa para André Breton el medio esencial de recuperar los poderes perdidos* (7). El automatismo representaba, por tanto, un reencuentro con la mentalidad primitiva que muchos de los artistas neoyorquinos buscaban. Las diferentes técnicas automáticas que los surrealistas emplearon: tanto en el dibujo como en las decalcomanías, los frottages, los cadáveres exquisitos, o los fumages, contribuyeron a ese reencuentro, pasando al proceso creativo de un Pollock, Gottlieb, Kamrowski, Rothko, Pousette-Dart, y Seliger entre otros, en los momentos que sus mundos respectivos se encontraban en pleno proceso de formación.

De acuerdo con Daniel Belgrad (8) hacia 1940 las versiones del surrealismo que Paalen y Matta concibieron, se orientaron hacia la América centrándose en el automatismo. La autoridad de ambos sobre los jóvenes pintores de la escuela de New York, forzó a Breton a que definiese la posición del Surrealismo en el nuevo continente, de ahí su respuesta a Charles Henri Ford en la revista "View". El automatismo se presentó entonces, no como la continuación de un método establecido en Francia, sino como el surgimiento liberador de uno nuevo implícito en su práctica. Por una parte, ese método terapéutico empleado en el psicoanálisis, intentaba descifrar el lenguaje oculto del inconsciente. Por la otra abría las puertas a la imaginación liberándola de sus inhibiciones morales. Ambas poseían una cualidad shamánica: la de permitir un viaje, dando un salto

cuantitativo, hacia un *sitio* donde yacen aún los instintos primarios del hombre. En las palabras de John Graham un pintor y teórico de origen ruso que influyó en los círculos de pintores neoyorquinos, el automatismo representaba *un viaje imaginario hacia un pasado primordial* (9). En su libro “System and Dialectics of Art” (10) Graham postuló que cada artista debería desarrollar su propia escritura automática o técnica personal. Para lograr, según él la “escritura” automática, el intelecto es un instrumento ineficaz porque *las cosas que conocemos nos impiden ver las cosas que no conocemos* (11). Graham que había frecuentado a Breton en París, no hizo sino duplicar el pensamiento del autor de “Nadja”. Esa posibilidad atrajo a los pintores abstractos influidos por sus lecturas de Jung. El automatismo resultó ser para estos pintores un estímulo más que un puro procedimiento teórico. Para los pintores abstractos la espontaneidad *implicó una alternativa para el progreso racional del cual se jactaba la civilización occidental... El reto de la espontaneidad al orden existente, se basaba en la creencia de los valores del inconsciente como el lugar de las posibilidades cuya legitimidad era negada por las ideologías prevalecientes...* (12).

JACKSON POLLOCK | El acercamiento de Pollock al acto de pintar tuvo que ver con un proceso que comenzó en lo que Paalen llamó “mimetismo pasivo” (su imaginería relación- nada con las máscaras u otras figuras realizadas durante su tratamiento con psicoanalistas jungianos), pasando a un “mimetismo activo” donde prevalecía lo gestual representado en las pinturas realizadas entre 1942 y 1945. Durante ese corto período de tiempo, Pollock intentó apoderarse de los movimientos rituales practicados por los indios del suroeste, sobre todo por los Navajos, cuyas pinturas en la arena Pollock admiraba. Robert Motherwell escribió en la revista *DYN*, que el automatismo psíquico del surrealismo se convertiría en un automatismo plástico, privilegiando el empleo de la pintura como un medio de expresión del inconsciente. Motherwell que estaba bien versado en las vanguardias europeas conoció a Pollock a través de Baziot, pintor allegado al surrealismo. Ese encuentro resultó para

Motherwell providencial, en el sentido que le ofreciera una libertad gestual aplicada pronto a sus composiciones abstractas.

Como practicante del automatismo, Pollock había sorprendido en los rituales de los indios navajos un aliciente para su propia gestualidad, desde la temprana fecha en que realizaba los dibujos llamados “psiconaláticos” que le fuera entregando a los analistas junguianos que consultara. Pero su mirada abarcaba otras culturas americanas. En sus frecuentes visitas al Museo de Historia Natural de New York, tanto él como otros pintores abstractos estudiaron la cultura Chavín. En un artículo publicado en la revista “American Art” titulado “Jackson Pollock, a twentieth century Chavin shaman” (13), Suzette Doyon-Bernard hizo un interesante análisis comparativo entre su cuadro “Male and Female” (1942) y el obelisco de granito llamado “Tello” encontrado en la región Chavín de Huantar en la parte central del norte del Perú. El rico contenido iconográfico del obelisco representa cuerpos humanos, serpientes, felinos y otros seres zoomorfos, ofreciendo una abundante fuente de referencias plásticas, además de interpretaciones acerca de los mitos chavines. La autora recurriendo a una reducción lineal de su estructura, dejó al descubierto los elementos que el obelisco le pudo haber brindado a Pollock para la creación de su cuadro. Daniel Belgrad en su obra citada, ve en otra de sus pinturas “Magic Mirror” (1941), donde empleó una textura mezcla de óleo y arena, una semejanza con la iconografía de los Chumash de la región de California. Durante el mismo año en que pintara ese cuadro, Pollock junto a Gottlieb, Pousette-Dart, Paalen, Barnett Newman y otros pintores, visitaron la exposición “Twenty Centuries of Mexican Art”, donde un enorme mural reproducía las pictografías de los indios del Barrier Canyon de Utah, lo cual indica que estos pintores estaban familiarizados con las pictografías de los aborígenes del oeste de los Estados Unidos.

W. Jackson Rushing observó en otras de sus obras: “Mural” (1943), una semejanza con las cerámicas de la cultura de los Hohokam del suroeste de Arizona. En una de las figuras reproducidas en esas piezas, aparece una Kachina que representa a un jorobado tocador de flauta asociado con los ritos de la fertilidad.

Para este autor la línea rítmica de jorobados que Pollock pintó en su Mural, se encuentra representada con las figuras de la cerámica de Hohokam y sus ritos shamánicos. Este tema pasó a ser el objeto de una exposición en 2008 en París titulada “Pollock et le Chamanisme”. En la misma al lado de objetos rituales de la América se expusieron cuadros de este artista y algunos de André Masson, estableciendo un vínculo entre el surrealismo, el abstraccionismo naciente y el arte de los primitivos americanos. En sus estudios ejecutados entre 1938-1941, los símbolos de los indios americanos aparecen pintados con intensos colores que recuerdan el arte folklórico mexicano. Uno de sus cuadros más emblemáticos de esa época “Naked Man” (1941), representa a un hombre desnudo, cuya cabeza es sustituida por un remolino circular como una especie de máscara que sugiere el vuelo del águila totémica venerada en toda Mesoamérica. En el 2008, apareció un libro escrito por Fabrice Midal: “Jackson Pollock ou L’Invention de L’Amérique” (14) en el cual expresa que *Jung le había permitido comprender por qué la inmediatez del gesto pictórico, la atención a los mitos y los símbolos, constituyen una de las vías más nobles para acceder a la verdad humana*. Las influencias de Jung, Masson y de Miró son obvias en estos cuadros, tanto por el tratamiento del color, como por su aproximación morfológica a los temas que prevalecían entre los pintores expresionistas.

Pollock que había leído “Dyn” (una de sus pinturas “Woman Cuts the Circle” fue reproducida en la revista), estaba al corriente de la idea de Paalen de pasar “de la emoción a la abstracción”. Otros pintores emplearon de su misma escuela, emplearon, sin embargo, diversas vías para adoptar el arte de los indios. Veamos a dos de ellos: Gottlieb y Rothko.

ARTHUR GOTTLIEB | Entre 1937 y 1938 este pintor se trasladó a Arizona donde comenzó a ejecutar sus paisajes desérticos, adelantándose a Max Ernst. Durante esa misma época comenzó una estrecha colaboración entre Georgia O’Keefe y Ansel Adams, reproduciendo la primera en sus cuadros, y el segundo en sus fotografías, la riqueza pictórica de esos paisajes. Poco después de su experiencia en Arizona, el surrealismo hizo aparición en la pintura

de Gottlieb a través de su aproximación al arte de los aborígenes de esa región. Gottlieb había encontrado un parentesco espiritual con el arte arcaico y con la mitología clásica. Estimulado por sus lecturas de Graham y de Jung, se dio a la tarea de explorar los mitos primitivos y su relación con el inconsciente, vinculándose de esa forma a la corriente surrealista. Los símbolos que fue descubriendo a su paso, fueron reciclados en su pintura con figuras semi abstractas, cercanas a las pictografías que Miro realizara entre las décadas de los veinte a los treinta. El biomorfismo hizo pues aparición temprana en su pintura, como ocurriera con el arte del maestro catalán. Entre 1944 y 1946, continuó sus experimentos con formas orgánicas, introduciendo dentro de sus estructuras compartimentales rostros y otros rasgos corporales reminiscentes de las culturas arcaicas del Mediterráneo. La división de sus cuadros en espacios reducidos y su tendencia a pintar con tonalidades terráneas, recordaba el estilo de Joaquín Torres García, pintor interesado en las culturas aborígenes de Sur América. Pero en esos cuadros se reflejaban también el trazado de las mantas de los Tinglit, una de las cuales había adquirido. Gottlieb pues parte de una concepción plástica, que le facilitó a crear un pluriverso cargado de alusiones primitivas.

La inclinación de Gottlieb por los mitos, y por los mitos griegos en particular, que compartía con otros pintores de su generación y con los surrealistas, lo condujo a reproducir el ojo como uno de los símbolos más persistentes de su pintura. El ojo para los surrealistas fue un constante objeto de reproducción y de alusiones poéticas: desde los "Ojos Fértiles" de Paul Eluard, el famoso ojo apaisado de Magritte, El cercenado de Víctor Brauner, hasta los que Miró introdujera en numerosos cuadros suyos. Pero además su relación con el mito de Edipo era obvia, sin dejar de aludir a la *videncia* que los surrealistas identificaban como resultado del conocimiento poético. Aunque Gottlieb no frecuentó el círculo de los surrealistas de New York, esto no le impidió en reconocer en las palabras que escribiera para la exposición de Gorky en la galería Koon en 1951, (15) que *para Gorky como para otros, la tarea principal consistía en hermanar la abstracción con el surrealismo... De esos dos opuestos algo nuevo podría surgir y Gorky es una buena prueba de ello...* Gottlieb

fue de los primeros en situarse a la vanguardia de los pintores que incorporaron el surrealismo biomorfo, a las pictografías primitivas, creando un enlace entre las corrientes abstractas y la surrealista.

MARK ROTHKO | La proximidad de Rothko con los surrealistas, se mantuvo viva durante la década de los cuarenta. Desde sus comienzos, Rothko adoptó la riqueza de los mitos primitivos, con una mirada proveniente del automatismo. La exploración minuciosa que hiciera de una morfología larvaria, le añadió a su lenguaje pictórico rasgos de extracción surrealista. Los cuadros que Rothko pintara durante esos años, nos ponen en contacto con un proceso imaginario que sugiere según Belgrad, *la infusión primordial de formas primitivas y orgánicas... representando el mito a través de una imaginería clásica y arcaica, llevándolas a su mayor intensidad cuando incorpora imágenes biomorfas representativas de las formas más elementales de la vida...* (16) El uso que Rothko hiciera de las formas elementales, proveniente de fuentes surrealistas, lo condujo a descubrir lo que él llamó *la expresión de nuestras ideas psicológicas básicas... como símbolos de los terrores primitivos del hombre...* (17). Rothko fue lector de Nietzsche (sobre todo del “Nacimiento de la Tragedia”), lo cual lo emparenta con el surrealismo disidente, representado por George Bataille.

El abstraccionismo embrionario que Rothko practicó durante su período surrealista, se remontó al igual que lo hiciera Gottlieb, hacia culturas como la griega, elaborando una iconografía basada en sus mitos. Comentado acerca de uno de sus cuadros *The Omen of the Eagle*, Rothko confesó que se derivaba del Agamenón de Esquilo, subrayando al mismo tiempo su pertenencia a la gran idea universal de los mitos.

Como respuesta que le dieran al crítico de arte Edgard Alden Jewel, quien en junio de 1943 escribiera una reseña negativa acerca de las obras de Gottlieb y Rothko, ambos le enviaron una carta, que ha pasado a formar parte de los anales del arte de ese momento:

Para nosotros el arte es una aventura en un mundo desconocido, que puede ser explorado sólo por aquellos que deseen asumir los riesgos...

El mundo de la imaginación se desatiende y se opone violentamente al sentido común...

Afirmamos que el tema es crucial y que sólo es válido en lo que posee de trágico e intemporal. Es por eso que sentimos una afinidad espiritual con el arte primitivo y arcaico...

Esas declaraciones resumen los puntos de vista de unos artistas que encontraron en el surrealismo, la llave que les abrió las puertas de sus respectivos mundos

Alrededor de 1942 Motherwell que propugnaba el uso del automatismo, comenzó a experimentar junto a Max Ernst y Matta, con el juego de los “Cadáveres Exquisitos” cuyo procedimiento automático le interesó a Pollock. Durante esa época (1941), el pintor Onslow Ford dio su serie de conferencias sobre el Surrealismo en el “New York School for Social Research”, a la cuales asistieron Pollock, Gorky, y Gottlieb entre otros, invitando a los participantes a realizar públicamente un “cadáver exquisito”. El aspecto irracional y automático de ese juego, ayudó a poner en libertad las inhibiciones de los jóvenes pintores que debatían aún qué dirección habría de tomar la pintura.

La inclinación de Pollock por las teorías jungianas, sumado al énfasis que Motherwell pusiera en su traducción a un lenguaje pictórico, hizo que el automatismo cobrara un papel catalizador en toda su obra. Existía por lo demás en la práctica del automatismo una suerte de “posesión” del ser por fuerzas exteriores al mismo, que provocaba al poeta o al artista a caer en un estado de “trance” muy similar al que experimentan los mediums o los shamanes. Las alucinaciones visuales que surgen de ese estado se han reflejado en las pinturas de surrealistas como Masson o Max Ernst o en pintores como Pollock o Gottlieb. Pollock, de acuerdo con Ellen G. Landau, *estaba interesado en saber si los artistas/ shamanes tenían en realidad*

visiones mientras se encontraban en estados de trance (18) En unas declaraciones que hiciera en 1947, Pollock confesó que *Se sentía más cómodo en el suelo. Me siento cerca de la pintura alrededor de la cual puedo caminar y literalmente puedo situarme dentro de la pintura... esto se asemeja al método de las pinturas en la arena de los indios del suroeste.* (19) Vico que en su “Nueva Ciencia” había mencionado a los indios americanos, señaló que *los primeros actos para dar significados están conectados con gestos corporales mudos* (20). Las manifestaciones primordiales de los pueblos primitivos le interesaban al dadaísta Tristan Tzara, en la medida que se manifestaban a través de la danza y la inventiva espontánea. Los gestos de Pollock y su inventiva espontánea que tanto le deben al automatismo, convierte la *unidad rítmica* que Breton mencionaba como parte integral de su pintura de ese método.

Si Pollock encarnó el paradigma de lo que fue la práctica automática llevándola hasta un paroxismo gestual, otros pintores de la escuela de New York prosiguieron por ese camino. La presencia de Matta contribuyó a que pudieran configurar una síntesis entre el abstraccionismo en ciernes y un surrealismo desprovisto de referencias iconográficas a lo Dalí o Magritte. Por otra parte, la cercanía entre Kandinsky y los surrealistas está bien documentada, a pesar de las distancias que este pintor tomara con respecto a su participación dentro de las actividades del grupo. En una carta citada en el reciente catálogo de la exposición retrospectiva dedicada a Kandinsky en el Museo Guggenheim, este confesó que *la pintura abstracta y surrealista son hermanas naturales* (21).

Otro surrealista que contribuyó a realizar esa síntesis fue Miró. Si bien estuvo ausente del escenario neoyorquino, la retrospectiva que el Museo de Arte Moderno le dedicara en 1941, tuvo un gran efecto en pintores como Peter Busa, Theodoros Stamos, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, William Baziotis, Robert Motherwell o Pollock quienes vieron en la soltura de su ejecución, y en el empleo de figuras biomorfas, un ejemplo valioso de la aplicación del automatismo en la pintura. Breton en “Le Surrealisme et la Peinture” había escrito que *Miró había verificado el valor y la razón profunda del automatismo... siendo quizás por eso el que pueda pasar por el más*

surrealista de todos nosotros (22). Para Gottlieb, Miró fue un modelo primario que lo ayudó a conducir su imaginación hacia un estado anterior de la conciencia, donde se producían las primeras manifestaciones del inconsciente colectivo. Todos esos pintores comenzaron entonces a experimentar con una pintura *biomorfica* que les facilitó mantener un puente entre el abstraccionismo y el surrealismo.

EL BIOFORMISMO | Para los surrealistas la exploración del inconsciente los condujo al descubrimiento de formas que se expresan con un proto lenguaje no sometido a las leyes de la conciencia. El ser humano ha dejado sus huellas en artefactos, signos y dibujos arcaicos que, aunque caen bajo el dominio de los etnólogos y arqueólogos, se integran a la poesía practicada por los llamados “naives”. La naturaleza por su parte, oculta un lenguaje que solo puede ser descubierto con la ayuda de instrumentos adecuados. Sabemos que un grano de arena posee una estructura semejante a una composición abstracta. El descubrimiento de los fractales ha servido para perfeccionar el conocimiento de las leyes de una geometría fantástica que rigen el universo, trayendo a la luz un maravilloso tejido geométrico no euclidiano, que forma parte de la escritura secreta de las cosas. Ese mundo microscópico que aparentemente pertenece solo al dominio de la ciencia, fue adoptado por algunos surrealistas como Arp, Miró, Tanguy, Matta, o Kandinsky *antes de poseer datos científicos acerca de la arquitectura secreta de la naturaleza*. Lo que Breton llamó los “observatorios del cielo interior”, les sirvió como punto de partida para confeccionar una pintura que era a la vez manifestación del poder del automatismo como método exploratorio, exaltación del primitivismo, y acercamiento visionario a la naturaleza.

Fueron las composiciones larvarias llenas de alusiones a máscaras primitivas, que Miró introdujo en sus pinturas de los años veinte como “El Carnaval del Arlequín” (1924-25) o los “Interiores Holandeses” (1928), que abrieron el camino al biomorfismo. Arp había realizado en sus esculturas y collages de la época dadaísta y posteriormente surrealista, unas formas ameboideas cercanas a lo

que él interpretó como representantes del crecimiento de la naturaleza. Durante esas mismas décadas Tanguy pobló sus cuadros con enigmáticas figuras primordiales que iría convirtiendo en dólmenes de civilizaciones sumergidas. Kandinsky comenzó a pintarlas a partir de los treinta y finales de los cuarenta, bajo la inspiración de sus teorías cercanas a la teosofía. Las abstracciones (llamadas morfologías psicológicas) de Matta empezadas en Francia a fines de los treinta, culminaron durante su estancia en New York en obras como “Dark Light” (1940), “Invasión of the Night” (1941), o “The Earth is a Man” (1942), concebidas también bajo el influjo de las corrientes esotéricas. Por esas vías penetraron los pintores abstractos que asimilaron las numerosas posibilidades plásticas que representaban, sin olvidar sus connotaciones espirituales insertas en las visiones de los aborígenes americanos.

En el catálogo de la exposición “Interpretative Links”, Lawrence Alloway contribuyó con un ensayo titulado “Biomorphic Forties” (23) aludiendo al abandono del abstraccionismo geométrico que seguía la línea iniciada por los pintores concretos, a favor de *un contenido psíquico sexual que abunda en un lirismo visceral lleno de alusiones corporales*, favorecido por los pintores de New York. El arte biomorfo emergió entonces *como el resultado de una serie de ideas acerca de la naturaleza, el automatismo, la mitología y el inconsciente*.

ABSTRACCIONISMO Y SURREALISMO | El cambio de perspectiva que experimentaron los surrealistas y en especial Breton con respecto al arte abstracto, se produjo en los Estados Unidos y en México. En este último país, Wolfgang Paalen intentó una síntesis entre el abstraccionismo y las ideas científicas prevaletentes, tratando de incorporar al surrealismo a esas tendencias uniéndolas al arte americano primitivo. En su ensayos “Filosofía de lo Posible” Paalen aseveró que *solamente la síntesis entre la imaginación y la razón pueden remover el dualismo... que los surrealistas habían proclamado insistiendo en la omnipotencia de lo irracional... no deseamos nuevos mitos* (refiriéndose a Breton y su intención de crear un mito nuevo)... *ni antiguos ni modernos porque los mitos terminan fosilizándose en iglesias, aún los mitos materialistas* (24). A pesar de

ello Paalen no pudo escaparse del influjo que los mitos ejercieran sobre él, al mismo tiempo que no vio claramente que en las ciencias llamadas exactas, también se escondían los mitos futuros. Paalen rechazó las corrientes herméticas (como también lo hicieron los estadounidenses) como sustentadoras de un irracionalismo que él atisbó en las entrañas del nazismo. Breton por su parte, entendió el hermetismo de otra manera. Para él constituía una dimensión intocada por el racionalismo cuya férula había amputado la imaginación del pensamiento. Breton no apostó en contra de la ciencia, sino a favor de sus posibilidades poéticas, cuyo lenguaje se acercaba al lenguaje empleado por los heréticos y hermetistas. De ahí que pintores como Matta o Donati, aunque emplearon un lenguaje a ratos “abstracto” fueran vistos bajo esa óptica.

MATTA, ENRICO DONATI Y ARSHILE GORKY | Hasta los finales de la década de los treinta, Matta había realizado unas obras que en términos generales podría definirse como “no figurativa”. Pero Breton descubrió en sus pinturas algo más, relacionándolas con las ideas herméticas. Matta fue, para Breton *quien se lanzó al ágata* la cual escondía en su fondo *la concepción del fuego vivo, del fuego filosofal*. El interés de Matta por la alquimia y otras ramas del saber tradicional, incluía su interés por la física cuántica. El descubrimiento de ésta tuvo mucho que ver con la pintura que realizara durante esos años y los *universos paralelos* que nos sugieren el mito de los “Grandes Transparentes”. En las antípodas pues de la narrativa de pintores como Magritte o Dalí, Matta logró realizar una síntesis orgánica entre formas telúricas y biomórficas que influyeron en la formación del abstraccionismo expresionista. Fueron Kandinsky (muy allegado a las ideas esotéricas) y Matta quienes estrenaron la mirada de Breton a la comprensión de las posibilidades “surrealistas” escondidas en el abstraccionismo.

En el mismo año que Breton escribiera su ensayo sobre Matta, Breton descubrió la pintura de Enrico Donati. En la introducción al catálogo de su exposición, Breton dirigió su atención hacia la querrela entre la pintura figurativa y la no figurativa, tomando sus distancias: *No veo por mi parte beneficio alguno en mediar entre esas*

dos tendencias... ambas son dos formas quizás complementarias de la tendencia humana en materia de expresión, que parecen, por ejemplo, haber requerido distintamente occidentales y orientales. Durante estos últimos años ambas han podido coexistir sin resquemor alguno en el seno del surrealismo (25). Breton se aprovechó de los resplandores cósmicos de la pintura de Donati para situar la polémica dentro de un plano filosófico, trayendo a colación la vieja disputa sobre los universales, entre los realistas y los nominalistas, los primeros aprehendiendo los accidentes de las cosas, y los segundos sus esencias. La iniciativa de Breton de descubrir en la pintura de Donati una armonía, va conjugado con su interés de dar un paso más allá en el horizonte surrealista. Donati por su parte había incorporado a su universo sus preocupaciones acerca de la alquimia y su atractivo por el arte de los nativos americanos, de manera que su arte – como el Matta y Gorky– propició el puente donde pudieron cruzar otros pintores: pienso en Jean Pierre Degottex o Marcelle Loubchansky a quienes Breton le dedicara sendos ensayos, acercándolos al arte Zen.

En su primer ensayo sobre Matta, escrito en 1944, Breton hizo la siguiente observación acerca de Gorky: *Gorky en sus admirables dibujos recientes parece haber extraídos “el agua exaltada” del centro de las flores... la obra pictórica de Gorky, aunque desarrollándose de acuerdo con un ritmo diferente de la de Matta, es de las que, en un futuro cercano, debe suscitar la más viva atención* (26). No pasó un año sin que el poeta volviera a fijarse en su pintura, adoptándola como uno de sus grandes descubrimientos. El paso de Gorky por el proceso del abstraccionismo fue fulgurante, aportándole a ese movimiento, al mismo tiempo que lo hacía con el surrealismo, un idioma cargado de alusiones poéticas. Después de haber experimentado con diversas influencias: desde Picasso y Braque hasta Miró, Gorky al fin, encontró su lenguaje en los momentos en que su relación con Breton comenzara a estrecharse. Con el paso del tiempo desilusionado y enfermo, pudo haber abjurado del surrealismo, para contento de Clement Greenberg siempre dispuesto a negarle al surrealismo cualquier aporte positivo al arte de “sus” pintores abstractos. Pero Breton vio más lejos. En la pintura y en los temas de Gorky, percibió el juego de las analogías que rondaban ya por su imaginación a partir

de su descubrimiento de Fourier. El resorte de la poesía de Gorky, según Breton, se encontraba en ese juego que movía en el fondo, los hilos secretos de toda una concepción hermético/primitiva del mundo. Gorky cerró la etapa estadounidense de Breton pues a poco tiempo de concluir la Segunda Guerra Mundial, éste regresó a París cargado de sus experiencias americanas, no sin antes pasar por Haití y Santo Domingo.

THEODOROS STAMOS Y WILLIAM BAZIOTES | Otros pintores también de importancia para el surrealismo contribuyeron a crear el vínculo con el abstraccionismo. El primero, William Baziotes, llegó a exponer junto a los surrealistas, mientras que el segundo, Theodoros Stamos, prosiguió su carrera independientemente. Breton, sin embargo, nunca les dedicó un ensayo, aunque incluyó una pintura de Baziotes: “Leonardo da Vinci Butterfly” en la exposición “First Papers of Surrealism” y otra en la exposición realizada en la galería Maeght en 1947. Años más tarde Adam Biro y René Passeron, lo mencionan en su diccionario sobre el surrealismo.

El recorrido que Theodoros Stamos hiciera durante su carrera lo condujo a pintar unas composiciones orgánicas que reflejaban su constante apego a la naturaleza y a los mitos. Algunas formas rudimentarias que aparecen en sus cuadros, están relacionadas con las pictografías que viera durante sus viajes al suroeste americano, lo cual lo relaciona con otros artistas de su generación. Otra influencia importante en su obra se produjo durante su encuentro con Mark Tobey y Morris Graves. Mientras que el arte de Tobey progresó hacia un grafismo caro al Zen, que Breton bien pudo haber aceptado, el de Graves fue un canto panteísta a la naturaleza que lo rodeaba. Graves representó en la pintura lo que Thoreau fuera para el trascendentalismo del siglo XIX estadounidense. Stamos ávido lector de la filosofía oriental, encontró en ambos pintores unas afinidades electivas que lo ayudaron a crear un idioma plástico, idioma que se no se encontraba alejado de las preocupaciones de Breton de esa época.

El caso de William Baziotes fue otro. De acuerdo con Peter Busa reflejó los ideales surrealistas dentro del abstraccionismo. Detrás se

encontraban las huellas de un Arthur Dove o de Georgia O'Keefe. Ambos pintores tomaron posesión de una imagería poseedora de resonancias abstractas, muy anteriores a las que practicaron años más tarde, los pintores neoyorquinos. Un abstraccionismo, habría que señalar, muy apegado al paisaje del suroeste tan proclive a ser interpretado por formaciones abstractas. La pintura de Baziotes fue adquiriendo un carácter lírico a medida que fue alejándose de sus estructuras cubistas, para incorporar un espacio poblado de figuras y trazos misteriosos, que recuerdan el arte rupestre. Su encuentro con Matta en 1940, la visita que hiciera a la exposición de Miró en la galería de Pierre Matisse y la de Wolfgang Paalen la galería de Julien Levy en esa misma fecha, fueron decisivas para su tránsito hacia el surrealismo. Durante ese mismo año conoció a Gerome Kamrowski y a Pollock, estableciéndose entre los tres una relación amistosa, que los llevó a experimentar con el automatismo, hasta pintar un cuadro en colaboración en 1941. El escenario cargado de encuentros y experimentos, le fue propicio a Baziotes para ir creando dentro de un contexto abstracto, una pintura vinculada al surrealismo, manteniéndose en esa dirección durante el resto de su vida.

CUATRO PINTORES APARTE: GEROME KAMROWSKI, BORIS MARGO, RICHARD POUSETTE-DART Y CHARLES SELIGER | Kamrowski fue objeto de la atención de Breton quien le dedicara un ensayo publicado en "Le Surrealisme et la Peinture" (27). En el mismo comentó: *De todos los pintores que he tenido ocasión de seguir su evolución en New York... es Gerome Kamrowski quien me ha cautivado más por el carácter de su búsqueda.* Por su parte Robert Motherwell lo caracterizó como el más surrealista de todos ellos, refiriéndose a los pintores abstractos de New York. Breton se había fijado en una serie de sus composiciones nombradas por el pintor como "panorama grafías", donde empleando diversos recursos como el dibujo, el collage y el grafismo, compone *un tejido unitivo entre elementos considerados hasta el momento como antagónicos, que una vez constituidos y que su textura le sea conocida, conjurara en elementos de otro orden, viniendo de los adentros del ser que trascienden los límites del "pensamiento estructurado"* (28). Entre 1940

y 1945 Kamrowski desarrolló un lenguaje pictórico que oscilaba entre la abstracción expresionista y un surrealismo que continuaba los meandros de formas germinales en algunos casos, y en otras la construcción de figuras totémicas. Esto último –lo totémico– lo aproximó al arte de los indios americanos. Durante esa época, atraído por el mito de los “Grandes Transparentes” le dedicó un cuadro al tema, añadiéndole a la iconografía surrealista otra imagen del mito como ya lo habían hecho Matta, Seligmann y Herold entre otros.

Boris Margo merece una mención dentro de ese grupo por dos razones: en primer lugar, su pintura se encuentra imbuida de los elementos cósmicos que atrajeron a Matta, pero con giros propios. En segundo lugar, porque logró sintetizar los aspectos fundamentales del abstraccionismo con elementos procedentes de las visiones surrealistas de un Hieronimus Bosch. Su pintura cae de lleno dentro del mundo onírico relacionado a su vez mediante una técnica inventada por él: *cellcuts*, inscritos con un alfabeto hermético también de su invención. Hasta el momento y aunque aparece en catálogos relacionados con el surrealismo, su nombre no ha podido situarse como es debido, dentro de los exponentes americanos de ese movimiento. A pesar de ello, sus innovaciones tocan una cuerda sensible de la poética que Breton privilegiaba.

Richard Pousette-Dart fue otro pintor que, sin militar en las filas surrealistas, incorporó en sus pinturas la sugestiva presencia de los mitos americanos sumados a técnicas abstractas. Este pintor creía que su obra, pintada a la manera de palimpsestos, poseía las vibraciones espirituales de los indios. Su padre, que también practicaba ese arte, poseía en su colección objetos primitivos que influyeron en la sensibilidad del futuro artista. En sus primeras pinturas –sobre todo en las de formas totémicas– aparecieron los seres míticos anidados en las creencias de los nativos americanos. Lo que él llamó su “proceso iconográfico”, fue avanzando en esa dirección, nutriéndose de las tradiciones y leyendas de los primitivos. Las pinturas de los Navajos en la arena, más las pictografías dejadas en las rocas por los pueblos que habitaron el suroeste americano, fueron pasando a su arte, transfigurándose en una imaginaria identificada con el surrealismo. Esas superficies telúricas cuyas

repletas de ornamentaciones cuyo barroquismo saltaba a la vista, obedecían a un procedimiento automático, dejando estelas de una escritura atávica.

Charles Seliger tampoco fue objeto de la atención de André Breton, aunque sus merecimientos como un pintor que le aporta al surrealismo una visión propia, no debe ser desconocido. La complejidad de su pintura, donde el automatismo encuentra un medio expresivo de asociaciones que se cristalizan en el espacio, poseen todos los ingredientes poéticos necesarios para entrar dentro del mundo surrealista. Seliger penetró en un mundo microscópico buscando las correspondencias entre el mundo exterior y el interior, que la naturaleza no nos permite percibir a primera vista. Sus cristalizaciones lo hermanan con las incursiones de Herold en ese dominio, dominio que Breton siempre privilegió como puede leerse en su “Amor Loco”. Esas exploraciones suyas en los espacios donde la realidad parece estar soñada por algún dios mitológico, lo convierte en un pintor que amplía el horizonte surrealista de la mirada.

La confluencia entre los surrealistas, los pintores abstractos y el arte indio americano, se produjo en la medida que participaron en un lenguaje análogo a las manifestaciones artísticas de esos pueblos incluyendo el poder evocador de sus mitos. Ambos caminos –el de los surrealistas y los pintores abstractos estadounidenses– convergieron y divergieron en un momento dado, pero durante el tiempo en que hicieron causa común, trajeron a la luz obras que dan testimonio de la vitalidad de ambos movimientos para enriquecer sus propios horizontes.

NOTAS

- 1.- “The Interpretative Link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism”. Whitney Museum of American Art, New York, 1986.
- 2.- Julien Levy: “Surrealism” The Black Sun Press, New York, 1936. Reprinted by Arno/Worldwide, 1968.
- 3.- Ibid.

- 4.- "El Surrealismo, Puntos de Vista y Manifestaciones", Barral Ediciones, Barcelona, 1972.
- 5.- "Le Surrealisme et la Peinture", Gallimard, Paris, 1965.
- 6.- P. H. Lavergne: "André Breton et le Mythe", Jose Corti, Paris, 1985.
- 7.- Daniel Belgrad: "The Culture of Spontaneity", University of Chicago Press, 1998.
- 8.- Citado en Ellen G. Landau: "Jackson Pollock", Harry N. Abrams Inc. 1989.
- 9.- Daniel Belgrad, *ibid.*
- 10.- Ellen G. Landau *ibid.*
- 11.- / 12.- *Ibid.*
- 13.- Tomado de Colin Rhodes: "Primitivism and Modern Art" Thames and Hudson, New York, 1994.
- 14.- Vico: "Una Ciencia Nueva", Aguilar, Madrid, 1964.
- 15.- "Kandinsky" Catálogo de la exposición retrospectiva. Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 2010.
- 16.- "Le Surrealisme et la Peinture", *ibid.*
- 17.- "Interpretative Links" *ibid.*
- 18.- "Main Premiere" en Karen Kupka "Un Art á L'Etat Brut", Editions Clairfontaine, Laussane, 1962.
- 19.- Sigmund Freud, "Totem y Tabú", en "Obras Completas" Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1968. Traducción de Luis López Ballesteros. Tomo II.
- 20.- En Daniel Belgrad, *ibid.*
- 21.- W. Jackson Rushing "Ritual and Mitin Native American Culture" catálogo de la exposición "Abstract Painting and the Spiritual in Art". Abeville Press, 1986.
- 22.- Las tres citas forman parte del libro de Belgrad cit.
- 23.- "American Art" Vl. II, # 3, autumn, 1997.
- 24.- Citado en "Gottlieb: a retrospective", Arts Publications, New York, 1981.
- 25.- Daniel Belgrad *ibid.*
- 26.- Citado en "William Baziotes: Paintings and Drawings", Skira, 2004.
- 27.- "Le Surrealisme et la Peinture" *ibid.*
- 28.- *Ibid.*

JOSÉ LEZAMA LIMA Y EL SURREALISMO



La posible cercanía entre dos poetas del calibre de André Breton y José Lezama Lima es tentadora. Posible en el sentido que Lezama utilizó este término para aventurarse por los predios donde la imaginación se hipostasió en la historia. Posible, también, porque permite que pasen por la puerta de la poesía esas soluciones imaginarias que abriera el Doctor Faustroll en su ciencia “Patafísica”. De ahí que dentro de ese campo de posibilidades intentaremos reconstruir –como Lezama le pidió a “Opiano Licario”– *lo que allí hubiera podido haber ocurrido*.

Sólo puedo especular sobre lo que *hubiera ocurrido* en un encuentro imaginario entre Breton y Lezama. Pienso que no se hubiesen comprendido. Algo similar le ocurrió a Breton con Freud, lo cual no impidió que el poeta mantuviese hasta su muerte, una profunda admiración por el sabio vienés. Una corriente magnética pasó entre ambos, a pesar de las distancias que Freud tomara con respecto al surrealismo. Esa misma corriente pudo haberse transmitido entre ambos poetas de haberse encontrado. Los dos situaron a la poesía en el centro de sus respectivos sistemas de pensamiento. Los dos fueron personalidades abarcadoras y hasta cierto punto intolerantes, aunque creo que Breton, como generador del movimiento surrealista, lo fue más que Lezama. Tanto éste como aquel amaron la ciudad donde vivieron, Paris el uno, La Habana el otro. Breton fue un “flaneur” constante, mientras que Lezama fue un habanero impenitente que exploró cada rincón de su ciudad, mientras pudo. Ambos moraron en la misma dirección durante casi toda su vida: 42 Rue Fontaine en Paris y Trocadero 162 en La Habana. Ni a Breton ni a Lezama le gustaban los viajes y así lo confesaron. Pero los dos se trasladaron a México como un lugar de “elección”. Breton por razones obvias, dado su carácter surrealista, descubrió en México una fuente inagotable de imaginación. Lezama también lo percibió así, aunque no corrió las mismas aventuras que Breton experimentara durante su estancia en ese país. El asma o la falta de aire (que terminó con la vida de Breton), los acompañó durante toda su vida. Ambos el autor de “Nadja” y el poeta de “Paradiso”, gustaban de las tertulias con sus amigos o discípulos en los cafés, algunos de los cuales tenían nombres evocativos como “La Promenade de Venus” en Paris o el ‘Lluvia de Oro’ en La Habana. Finalmente, Breton y Lezama fueron buscadores incesantes de lo insólito, exaltándose ante el descubrimiento de algún autor extraño o heterodoxo. Los dos pues estaban unidos por relaciones afectivas con los objetos de sus indagaciones poéticas. Tratemos de ver algunos de estas relaciones desde el punto de vista de la poesía que practicaron, o de la concepción del mundo que intentaron elaborar.

EL ESTILO | El pensamiento de Breton y de Lezama basado en la analogía, no se expresaba bajo un sistema de “ideas claras y distintas”. Existía pues un laberinto que compartían. En las entrevistas que le hicieran, André Breton citó un verso de Jean Royere poeta que admiraba: *mi poesía es oscura como una azucena*, verso que Lezama pudo haber señalado como representante del modernismo americano. Lezama por su parte, respondió a las preguntas que le hicieron sobre la oscuridad de su estilo:

En cierta ocasión me decían que Góngora era un poeta que tornaba oscuras las cosas claras y que yo, por el contrario, era un poeta que tornaba las cosas oscuras claras... Pero esto de oscuridad y claridad ya me va pareciendo trasnochada. Lo que cuenta es lo que Pascal llamó pensée d'arriere es decir, el eterno reverso enigmático, tanto de lo oscuro o lejano, como de lo claro o cercano (1).

Los dos poetas crearon sus propios enrejados verbales, el de Lezama de tendencia barroca, mientras que el de Breton se orientaba guiado por las huellas dejadas por el Romanticismo. Pero Breton y Lezama también gustaron de un gótico misterioso que el siglo XIX elevó a la categoría de lo maravilloso, dimensión que tanto para el Surrealismo como para el autor de las “Eras Imaginarias”, constituía la fuente de la poesía.

Si examinamos los acercamientos que hicieron a los pintores veremos que tanto el uno como el otro utilizaron lo que Sarane Alexandrian en su obra sobre Breton (2) llamó una *crítica de la conversión*. Lo que buscaba esa crítica no era describir sino *iluminar* el reverso enigmático de una obra que ofreciera múltiples posibilidades de interpretación. La pintura pues se les presentaba como un reto al cual se acercaron afectivamente. Breton consignó que ante todo frente a una obra había que amar: *lo primero es amar. Después ya habrá tiempo de preguntarse sobre lo amado hasta hartarse de no ignorar nada* (3). El poeta de “Paradiso” pudo haber recordado leyendo esa frase, la otra de José Martí que decía *es el amor el que ve*. Dentro de ese contexto, *entender o no entender carece de vigencia en la valorización de una obra artística* (4). Lo importante para Lezama

(como para Breton), era *acercarse a las cosas por apetito y alejarse por repugnancia* (7). Ese eros del conocimiento entrega la llave para que una obra de arte abra su “reverso enigmático”.

La prosa que ambos utilizaron se expresa mediante una proliferación de imágenes y metáforas fulgurantes. Su rasgo fundamental es que propende acentuar los aspectos irradiantes que cada uno percibe en una obra de arte, y la traducción de esos aspectos en analogías poéticas. Julien Gracq en su libro sobre Breton, comenta acerca del choque entre una sintaxis coherente en su prosa y la súbita explosión de imágenes que aparecen en la misma. Con Lezama ocurre algo semejante, pero con más desmesura. Su barroquismo lo llevó a enredarse dentro de un estilo que sólo por relámpagos deja al descubierto su contenido latente. Pero esos resplandores suyos no están lejanos de las que Breton nos acostumbra a percibir en su obra, cuya opulencia verbal posee resonancias del siglo XVI y XVII francés representados por un Rabelais o un Bousset.

LA ANALOGIA COMO FORMA DE CONOCIMIENTO | La analogía fue para Breton el componente esencial de su epistemología. Uno de los juegos surrealistas basados en ese principio se llamó “El Uno en el Otro”, el cual partía de la vieja creencia hermética de que “todo está contenido en todo”. Creencia que un filósofo muy admirado por Lezama puso en el centro de sus ideas: Nicolás de Cusa. No creo que Lezama llegó a conocer los resultados de ese juego, pero como respuesta a una pregunta que le hicieran se encuentra lo siguiente:

Es uno de los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio substantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta que se encuentra la imagen, que tiene una fuerza regresiva, capaz de cubrir esa substantividad... (6)

¿No fue ese avance a través de infinitas analogías, lo que constituyó precisamente la esencia del juego surrealista? En una

entrevista que le hiciera Jean Duché acerca de Fourier, Breton le respondió:

... Lo que más me cautivó en Fourier, en relación con su descubrimiento de la atracción apasionada... es su deseo de facilitar una interpretación jeroglífica del mundo, basado en la analogía entre las pasiones humanas y los tres reinos de la naturaleza (8). Lezama llamó todas las asimilaciones posibles que esto obliga a realizar el esplendor de la asimilación creadora. O como se puede decir con respecto a Breton, una metáfora de la incorporación.

Tanto Breton como Lezama fueron incorporando a su paso esa suma de metáforas, que la palabra *como* les fue facilitando. Para Breton *la palabra como es la más exaltante de que disponemos, ya sea pronunciada o callada (8)*. Lezama dijo por su parte: *Para los egipcios el único animal hablador era el gato, decía un como que lograba unir los dos puntos magnéticos de su bigote. Esos dos puntos magnéticos, infinitamente relacionables, están en la raíz del análogo metafórico. (9)*. Lezama descubría en los enlaces metafóricos, los puentes de la analogía, los cuales terminaban creando una imagen restablecedora de los “contactos primordiales” que Breton creía perdidos, aunque posibles de recuperar. Llámese mística o poética, esa analogía rescataba el cuerpo de lo invisible, hasta convertirlo en imagen.

Para rastrear las huellas de esas analogías, habría que seguir de cerca los pasos de una pléyade de autores, que en distintas épocas se entregaron a la búsqueda del “vellocino del oro”. En esa búsqueda personal, solitaria, se encontraron envueltos Breton y Lezama. Lo que los unía era la infinita curiosidad que alimentaban por esos autores que no siempre gozaron de la anuencia de los poderes establecidos, ya sean políticos, culturales o eclesiásticos. Breton nunca llegó (ni tampoco quiso) participar en las loas oficiales, como tampoco en las corrientes de pensamiento que después de la Segunda Guerra Mundial controlaron el poder. Lezama a pesar de los esfuerzos que algunos de sus seguidores han hecho recientemente para incorporarlo al carro de la revolución cubana, fue siempre un ignorado. Su catolicismo era, por otra parte, y en el mejor de los

casos, de tendencia herética. En esas coincidencias Lezama y Breton sorprendieron en los gnósticos, cabalistas, alquimistas, en los místicos y hermetistas, una fuente inagotable de riqueza, que cada uno utilizó para la elaboración de sus sistemas poéticos. La lista de los representantes de esas tendencias sería interminable y coincidente en muchos casos: Desde Jacob Boheme y el peso que tuvo en el desarrollo del pensamiento romántico alemán, hasta Swedenborg que influyera en el abate Constant (Eliphas Levy) y en Baudelaire, para citar sólo dos ejemplos notables. Breton y Lezama bebieron de esas mismas fuentes nutriéndose de sus contenidos. Aunque cada uno sacó de las mismas las conclusiones que se adaptaban a sus respectivas ideas, crearon un vínculo entre los dos.

POETICA Y METASIFICA DE LA VENTANA | Para Breton y Lezama, la ventana representó una apertura que creaba unos “vasos comunicantes” entre lo interior y lo exterior. Lezama me repitió en más de una ocasión (y así lo consignó en una carta que me dirigiera (10), que su sistema era “una metafísica de la ventana”. Podría decirse lo mismo de Breton, aunque sustituyendo “Metafísica” por ‘Poética’. Pero en realidad para Lezama esa metafísica era una poética, como para Breton la poesía llegó a ser su propia metafísica. Para Vico quien relaciona a Lezama con Breton como veremos, la verdad poética era la verdad metafísica. Ese punto de vista encontró su realización en el pensamiento de los románticos, como más tarde en Heidegger.

En las palabras preliminares al *Surrealismo y la Pintura*, Breton confiesa que *me resulta imposible considerar un cuadro de otro modo que como una ventana respecto de la cual mi primera preocupación es saber adónde va a parar* (11). Por otra parte, la imagen automática se le presentó a Breton cuando en un estado de semi-sueño vio a *un hombre partido en dos en una ventana*. ¿Hacia dónde iba a parar la ventana? En varios cuadros de René Magritte titulados *La condición humana*, tal parece que el paisaje pintado en la tela colocada frente a una ventana, nos cuestiona sobre la existencia del mismo. Breton y Lezama no se contentan con el acertijo que el pintor surrealista propone con su conocido sentido del humor. Ambos *a partir de esa*

apertura, penetran en el paisaje para descubrir las posibles maravillas que esconde. Lo que cada uno descubrió responde a la fe poética que los inspiraba. Como ya he señalado en otras ocasiones en el caso de Breton, según Trotsky, la ventana se abría hacia un “más allá”. Si Breton se defendió en contra de las reservas que le hiciera el líder menchevique, Lezama en cambio, las hubiera aceptado con satisfacción. Para el autor de las “Eras Imaginarias” se trataba precisamente de buscar ese “más allá”, que Breton quería encontrar negando su transcendencia. Si esa dimensión se encontraba dentro de una utopía que Breton nunca se cansó de perseguir, para Lezama se encontraba situada en el fin de las “Eras Imaginarias” o de sus “Imágenes Posibles”: en el triunfo de la vida contra la muerte por la Resurrección. Ese gran final de la historia o apostakasis y la inauguración de la última de las grandes eras, estaba basado en su creencia en lo absurdo de la fe que Tertuliano proclamó, o en lo “imposible posible” esbozado por filósofos de la categoría de Nicolas de Cusa y Vico y que Lezama adoptó como parte de su sistema poético de carácter utópico. Para ambos pues, la ventana era más que una representación plástica, convirtiéndose en un símbolo que les incitó a explorar “los mundos que nos ignoran”, que Pascal tanto anheló conocer.

CUSA, VICO, LEZAMA, BRETON | Guardo aún una viva memoria del día en que alborozado, Lezama me comunicó su descubrimiento de Vico. Mi conocimiento del filósofo italiano del siglo XVIII era superficial, pero el interés de Lezama por su obra fue lo suficiente para que me procurara su “Nueva Ciencia”. Su lectura me dio a entender el por qué de su alborozo. Con Nicolás de Cusa ocurrió algo similar, aunque ya había leído su “Docta Ignorancia”. Pero Lezama lo iluminó bajo la luz de su poesía. Pasando el tiempo, até los cabos que podían unir a Lezama con el Surrealismo, y con Breton en particular, a través de una relectura de estos autores. Para comenzar tendría que indicar que no conozco cita alguna de éstos en la obra de Breton, lo cual no significa, sin embargo, que no los haya leído. Lo que sí me resulta curioso es que los haya silenciado, sobre todo a Vico quien pudo haberle dotado un sostén teórico para sus ideas.

El esfuerzo de Vico de reconstruir la historia de los pueblos a partir de sus mitos como formas universales de la imaginación, provocó un impacto profundo en Lezama. También pudo haberlo tenido para Breton. Vico busca en el mito una sabiduría original y a su vez una forma poética de pensar y actuar, sosteniendo que el lenguaje original era poético y que los eventos históricos que se conocen a través de ese lenguaje poseen características distintas a la historia que acostumbramos a leer. Esa aproximación suya a la historia, implica un poder de imantación tanto para Lezama reflejadas en sus eras imaginarias, como para Breton. El autor del *Amor Loco* se esforzó en regresar a tiempos anteriores cuando el lenguaje no se encontraba contaminado por la lógica. Vico concibió en su primera edad, la edad de los dioses, un lenguaje mudo mediante signos u objetos que tenían una relación natural, lenguaje que los alquimistas y los constructores de catedrales hicieron suyos

En el tomo II de la “Nueva Ciencia”, Vico nos dice que *la sabiduría de los gentiles debió empezar por una metafísica no razonada, ni abstracta... sino sentida e imaginada*. La verdad poética se convierte, por tanto, en una verdad metafísica. El romanticismo recogió ese punto de vista adoptándolo como suyo. Heidegger pudo decir entonces, que *la esencia poetizadora del pensamiento preserva el imperio de la verdad del ser*, postulado que Breton transforma en su propia creencia. Lezama dice en sus entrevistas que para Vico las primeras leyes se hicieron en forma poética. Pero, además, y esto es lo importante, lo que constituye para Lezama el meollo del pensamiento de Vico, es que para este filósofo la materia propia de la poesía es lo *imposible creíble* frase que Lezama sitúa dentro de su concepción poética, así como esta otra de Nicolás de Cusa: *por encima de todo discurso racional vemos incomprensiblemente*. ¿Acaso no se trata de lo que en última instancia se propone el Surrealismo? Cusa nos dice en otra frase que Lezama no cita, pero que Breton bien pudo haber tenido en cuenta: *cualquier cosa es en sí misma todas las cosas*. Esa frase no solamente puede situarse como epígrafe del juego “El Uno en el Otro”, sino de la poesía de Lezama.

La relación secreta que pasa entre Breton y Lezama vía dos pensadores distantes entre sí como Cusa y Vico, aclara el

pensamiento de ambos. Cuando sorprendemos en Vico la siguiente frase: *la monarquía asiria nos ha parecido hasta ahora como una rana que nace de pronto bajo una lluvia de estío*, creemos que estamos leyendo a Lezama o a una de las analogías de Fourier que Breton descubriera entusiasmado. Cuando indagamos en Cusa sus raíces herméticas, establecemos unas coordenadas imaginarias que lo comunican con ambos poetas. Entre los cuatro pues se establece una secreta complicidad explicable sólo por el potencial poético que llevaban adentro. Teología, filosofía, hermetismo e imaginación se dan de la mano confirmando la interpretación que Vico hiciera del conocimiento.

LOS CONTACTOS PRIMORDIALES | A medida que ha ido progresando, la historia fue cortando su cordón umbilical con el tiempo sagrado. En *ilo tempore* como gusta de repetir Mircea Eliade, las cosas se sucedían de otro modo. Era la historia mítica donde la poesía se expresaba naturalmente. Esos son los contactos primordiales que ciertos poetas, Breton y Lezama entre ellos, quieren recuperar: el tiempo de los sueños o la *arlequina* de los nativos australianos, o la *terateia* de los griegos, dimensiones ambas que incitaron a Breton y a Lezama a penetrar en sus dominios. ¿Utopía? Desde luego que se trata de un intento de lo posible/imposible, pero de un intento que siempre ha estado en la raíz de la poesía. Lezama nos dice entonces algo que Breton pudo haber suscrito:

Con el tiempo nos dice Robert Curtius o un T. S. Eliot, resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la ficción (en la valoración de los hechos históricos)... Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado (sic) de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores (12).

Para que esto ocurra será necesario “rehacer el entendimiento humano” como Breton había pedido, volviendo entonces mediante la poesía a los comienzos, inoculando la fuerza germinativa de los

mitos y los rituales que los acompañan. En el caso de los surrealistas, el juego les sirvió para crear, aunque sea por pocos instantes, un espacio y un tiempo que si no podía ser considerado como sagrado, al menos poseía todas las características de una *iniciación*. Lezama cuenta por su parte, que, en la raíz de su formación poética, se encuentra un acontecimiento que él interpretó como revelador. Jugando una vez con sus hermanas Eloísa y Rosa a los “yaquis”, ambos vieron maravillados que al tirarlos al azar y caer en el suelo, formaron el rostro de su padre fallecido. Esa visión impactó al poeta, según él mismo nos cuenta. Poco importa si así ocurrió o no. El caso fue que “vieron” ese rostro como una aparición llena de presagios. ¿En qué sentido entonces se diferenció ese acontecimiento de los que experimentan los primitivos cotidianamente mediante sus rituales? Cualquier interpretación racionalista del asunto no nos llevaría a ninguna parte. La importancia recae pues en *lo que se cree ver*, y en lo que se deriva de esa creencia. A partir de ese hecho comienza la poesía a tejer sus coordenadas que pudieran llevarnos al “punto supremo” o a las “eras imaginarias”.

EL MITO DEL ANDROGINO | En su ensayo titulado *Du Surrealisme en ses Oeuvres Vives* (13). Breton menciona uno de esos contactos perdidos: El Andrógino Primordial. En ese ensayo Breton insiste en la *necesidad de reconstituir el andrógino primordial del que todas las tradiciones nos hablan, a la necesidad de su encarnación, más deseable y tangible que cualquier otra cosa, a través de nosotros*. ¿Siguió Breton la línea trazada por Platon en el “Banquete”, cuando nos dice que la decisión de Zeus de cortar al hombre en dos creando a la mujer, originó el deseo de su reintegración mediante el amor? En ese mismo ensayo Breton añade: *Desde ese punto de vista, cabía esperar que el deseo sexual... resultará en último análisis, el cegador, vertiginoso e inapreciable más acá sobre cuya ilimitada prolongación los sueños humanos han construidos todos los más allá*. En el “Arcano 17” Breton insiste de una manera explícita en lo mismo, hablando de la pareja como de *un solo bloque de sol*. Tanto en la Cábala como en el Arcano 17, se insiste en que la “gran maldición” disociativa del sistema

masculino y femenino, *será levantada* para que el poder regenerativo de la humanidad pueda reinstaurarse.

Mircea Eliade cita a Franz Von Baader en su libro “Mephistopheles et la Androgyné”, que seguramente Breton leyó, donde dice que “*el andrógino existió en el comienzo y existirá de nuevo al fin de los tiempos* (14). Breton escribe su ensayo en 1953 en pleno auge del existencialismo, el estructuralismo y el marxismo de los estalinistas. O sea, lo escribe anacrónicamente pensando en el *ilo tempore*. Fourier que ya se encontraba en el centro de su pensamiento, había dicho que éramos como parcelas de un cuerpo llamado el Planeta que es un ser andrógino. Para el pensamiento mítico como apunta Mircea Eliade (15), *el modo de ser particular es precedido por un modo de ser total. La androginia es precisamente considerada como superior a los dos sexos porque encarna la totalidad, y por lo tanto la perfección*. El andrógino o hermafrodita (de Hermes y Afrodita o hijo de Mercurio y Venus), era el nombre que los alquimistas le daban a la materia purificada, después de la conjunción, llamándolo también *Rebis* o doble cosa masculina/femenina de acuerdo con Don Pernety. En el “Corpus Hermeticum” Asclepios pregunta: *¿Qué dices que Dios posee los dos sexos?* Respondiéndole Hermes: *Ciertamente Asclepios y no sólo Dios sino todos los seres animados y vegetales*. En la India el dios *Ardhanarishvara* es un compuesto entre Shiva y su esposo Shakti/Parvat simbolizados por el León y el buey o lo lunar y lo solar. En una obra alquímica del siglo XVI atribuida a Ulmannus se dice que el hombre fue creado de *Un sol doble, el sol interno y espiritual que encarna al divino hermafrodita*. En un emblema de la “Aurora Consurgens”, el águila reúne a los dos opuestos. Para los alquimistas el *Rebis* era el matrimonio místico del sulfuro y el mercurio. En el “Rosarium” las figuras del Sol y la Luna coronados como el Rey y la Reina, están representados tomando el baño alquímico, fusionándose el uno con el otro. Las nupcias alquímicas poseen, por otra parte, una naturaleza incestuosa, representado por la unión de la hermana y el hermano, como pueden verse en los emblemas de la “Pretiosissimum Domun Dei” (siglo XVII), de Georgium Anrach. El andrógino era pues, la encarnación del “punto supremo” en un cuerpo que concilia

la oposición de los contrarios a través de una participación mística o poética entre ambos sexos.

Los fundamentos míticos acerca de la androginia que se encuentran esparcidos en numerosos tratados gnósticos, teológicos y herméticos en general, han sido estudiados por numerosos autores. Mircea Eliade le dedica un estudio exhaustivo en su mencionado *Mephistopheles et L'Androgyne*, donde hace un recuento histórico de los mismos. La bipolaridad sexual se encuentra presente en los textos hebraicos que enseñan que Adam y Eva unidos entre sí, fueron separados por Dios a golpe de hacha, al igual que Zeus lo hiciera. El primer Adam fue, por lo tanto, hermafrodita: hombre a la derecha y mujer a la izquierda, hecho a la imagen del Adam Kadmon celeste y andrógino.

Gnósticos como Simón el Mago, nombraban al espíritu primordial “hombre/mujer” cuya fragmentación posterior sería restaurada a su unidad original por la llegada del Salvador. Otros textos gnósticos como “La Epístola de Eugnostio el Bienaventurado” se refiere a un ser andrógino que emana del Padre. Ese ser posteriormente se une a Sofía produciendo una gran “luz andrógina” que lleva el nombre masculino del Salvador y femenino de Sofía, de donde procede la *Pistis Sofía*. En el *Evangelio de Santo Tomás*, leemos que Jesús comunica a sus discípulos que cuando conviertan los dos seres en uno, lo de adentro como los de afuera y lo alto como lo bajo, cesaran también de verse como contrarios. Por añadidura cuando lo masculino y lo femenino se hagan uno sólo, entonces se podrá entrar en el Reino. Esa predicción no se encuentra lejos de lo que Breton anheló desde el principio de su búsqueda utópica de la conciliación de los contrarios y de la restauración del andrógino primordial. Breton quiéralo o no, se adentra en un terreno sembrado de creencias religiosas, terreno donde Lezama se encuentra más a su gusto.

¿Llegó Lezama tan lejos? En su novela *Paradiso* teje una trama donde la sexualidad se manifiesta bajo sus dos aspectos: el heterosexual y el homosexual. Triunfa lo segundo, pero no sin antes ver en la conjunción entre ambos sexos el cumplimiento de un viejo mito que aún se mantiene vivo.

Se habla –nos dice– con exceso de la homosexualidad ya desde el punto de vista ético o científico, pero se tiene muy pocas ideas precisas sobre la androginia. El andrógino primitivo que pasa el culto esférico de la totalidad y de la perfección, que pasa al apeiron de los griegos y a la esfera universal de los cristianos... (la esfera) se encuentra también entre los taoístas, con la esencial importancia que le daban a la indistinción sexual del hálito, formando el huevo del Gran Uno, del que brotaron dualizados el cielo y la tierra, todas esas referencias a la androginia en el mundo de los taoístas, de los platónicos y de los gnósticos alejandrinos, la casi totalidad del mundo antiguo, del que apenas sobrenadan vestigios en Havelock Ellis, en el Corydon de Gide y en el mismo Freud, que intentó llevar todas esas cosmologías al empequeñecedor espíritu científico (16). Lezama toca el tema y lo lleva, como Breton, a un plano atemporal cuando rechaza las interpretaciones científicas a favor de las míticas. Ambos pues se sitúan frente a una interpretación causalista de la historia, con el deseo de restaurar sus eslabones perdidos.

Cuando ocurra esa restauración prosigue Lezama, comenzaremos entonces *a vivir nuestros hechizos, y el reino de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto* (17). La gravitación de ese tiempo, con el cual hemos perdido nuestro contacto primordial, conduce a intentar la restauración del reino poético según Breton y Lezama. El tiempo histórico e irreversible impuesto por el Judeo-Cristianismo, es un horizonte que nunca entrega los medios para alcanzar esa restauración. A Breton y a Lezama no les quedaba otra alternativa sino la de crearse cada uno a su manera, una utopía y una ucrania que pudiesen, en el plano imaginario, servir como el túnel que nos lleve a la Apokastasis. Ambos reclaman para sí una poesía que incorpore el lenguaje perdido o el oro del tiempo. La tradición hermética, y la de los alquimistas en particular, les proveyó a los dos una fuente inagotable de mitos y una práctica poética del lenguaje. El ansia de retornar a unas épocas donde el “lenguaje de los pájaros” trasmitía una sabiduría hoy perdida, los impulsó en esa dirección. De acuerdo con Cesia Ziona Hirshbein (18): *el poeta (Lezama) recrea a través de la acción dramática (de Paradiso), los ritos de iniciación, las ceremonias de renovación cósmica y las arcaicas aventuras mítico-*

mágicas en un ansia de eterno retorno al paraíso perdido. En sus conversaciones Lezama le confiesa refiriéndose a la revista “Orígenes” que él *quería que la poesía que allí apareciera fuera una poesía de vuelta a los conjuros, a los rituales, al ceremonial viviente del hombre primitivo* (19). ¿Acaso no era lo mismo a lo que Breton aspiraba?

LEZAMA Y EL SURREALISMO | Huizinga nos dice en su “Homo Ludens” que *toda poesía antigua es al mismo tiempo culto, diversión, festival, juego de sociedad, proeza artística, encantamiento, iniciación* (20). Esto acerca a Lezama al Surrealismo. Pero lo primero que había que aclarar es lo siguiente: Lezama no fue un surrealista. De hecho y por razones que no valen la pena explicar aquí, pero que tienen que ver con su entorno, a veces se refirió al Surrealismo con cierta hostilidad, lo cual no implica que, a pesar de su actitud, el Surrealismo no haya penetrado en su poesía. Por otra parte, Lezama leyó la obra de Breton, sobre todo su *Arcane XVII* obra que lo impactó. Un amigo suyo, Ricardo Vigón, le trajo de Europa el *Arte Mágico* del poeta surrealista, que le resultó ser revelador. Lezama y yo comenzamos a traducir para un número de Orígenes que nunca se publicó, el poema de Breton *Los Estados Generales*, por el cual mostró deferencia. Resulta curioso, por otra parte, que cuando conoció al poeta Lorenzo García Vega el primer libro que le recomendó se leyera fueron *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont, obra que como se sabe, forma parte del canon surrealista. Existieron pues, contactos más que tangenciales con el Surrealismo. Pretendo demostrar a continuación en qué consistieron esos contactos. En primer lugar, un recorrido por la poesía de Lezama revelará que en más de una ocasión, su poesía absorbió el automatismo surrealista y los juegos verbales a los que se dedicaron. En segundo lugar, veremos cómo el concepto lezamiano de la “vivencia oblicua”, puede enriquecer el pensamiento surrealista.

EL AUTOMATISMO | El automatismo fue el nervio central de la poesía surrealista. Breton en más de una ocasión lo expresó así, al

mismo tiempo que tomó conciencia de sus limitaciones. El automatismo como lo expresa Juan Eduardo Cirlot:

Arroja desiguales resultados, no ya en lo que atañe a la calidad, sino al estilo y al modo. Esto procede de que, por un lado, la complejidad del mecanismo psíquico interviene facilitando o dificultando el descenso o la llamada a los contenidos inconscientes, y de que, por otro lado, el pensamiento automático podría orientarse en distintas direcciones, según la finalidad perseguida, el medio de expresión elegido u otras circunstancias exteriores o internas... Este hecho revela que la actividad automática, lejos de constituir un sistema cerrado en sí, es más bien una posibilidad de pensamiento, durante la cual no acaban de desaparecer los factores conscientes que le imprimen una dirección y un sentido... (21).

Juan Eduardo Cirlot señaló concretamente el amplio campo de divergencias y convergencias que abre la práctica del automatismo, pero no menciona –y esto es esencial– que esa práctica brinda la oportunidad de participar en un ritual donde se restituye el pensamiento a su pureza original. A medida que hemos ido estudiando los distintos mitos que pueblan la imaginación surrealista, el concepto de la “edad de oro” prevalece como una constante. Para que la poesía formase parte de ese “ceremonial viviente” que el hombre primitivo experimenta, había entonces que recurrir a una expresión que cruzase el puente de lo racional hacia lo imaginario. La práctica de la escritura automática pues, adopta los *estados segundos* que los surrealistas admiraron en los primitivos, el lenguaje de los alienados, y el de los mediums. Sobre estos últimos es necesario aclarar que lejos de contentarse con la disociación que los caracteriza, los surrealistas intentan mediante la escritura una *reunificación* de las personalidades deslindadas por la demencia. El tema de la conciliación de los opuestos siempre se encuentra presente en el Surrealismo. Más para Lezama no se trataba de recurrir a los mismos procedimientos. Lezama era un aglutinador de otras fuentes. Dentro de un lenguaje que obedecía a estructuras culturales que posiblemente los surrealistas no hubiesen incorporado

como las suyas, Lezama introdujo como “flashes” instantáneos, frases sacadas del arsenal automático. Esparcidos en los poemas de Lezama (23) aparecen numerosos ejemplos de esa escritura:

Su insepulta madera blanda el frío pico del hirviente cisne (PC.13)

El día de la lluvia en las arpas engendra cabelleras (PC 62)

... animales de canela/rompen en la noche colecciones de porcelana
(PC 73)

Las invisibles barcas serenizan/la piel de los jardines del estío (PC 80)

El incesante vuelco de los carros cargados ahonda el frenesí de los tablones
serruchados (PC 132)

Los escudos y los rostros legañosos de harina con aretes de punta de maní cruzan sus piernas en un relicario (PC 203)

El lagarto separa las piedras pisadas por un caballo con tétano (PC 382)

... la tabla de multiplicar bien sabida le abre la puerta al azafrán de plumero (PC 415)

Sus manos frías avivan las arañas ebrias, que va a deglutir el maniquí playero (PC 431)

JUEGO DE LAS POSIBILIDADES | Lo que ocurría en el juego de las posibilidades, como en los “cadáveres exquisitos”, era en primer lugar, el rompimiento de un estrecho discurso dialéctico que Breton y Lezama vieron de entrada, como un impedimento para la aparición de la poesía. En segundo lugar, las aleaciones infinitas que ambos juegos crean, rompen el sometimiento a una lógica que lo somete

todo a definiciones inapelables. A la famosa frase de Gertrude Stein: *una rosa es una rosa es una rosa* otro surrealista, Henri Pastoreau, le respondió con el título de uno de sus poemarios: *La Rosa no es una Rosa*. Ese no ser lo que aparenta ser o la proyección de varias imágenes en una sola, que aparece en los “cadáveres exquisitos” o en los collages de Max Ernst, se encuentra presente en la poesía de Lezama. A uno de esos cadáveres exquisitos que los surrealistas publicaron en sus revistas: *la chiquilla anémica hace ruborizar a los maniqués encerados*, Lezama le pudo haber respondido con otro de su propia cosecha: *Así la uva nueva destruye los paisajes morados...* El puente que une a ambos podría multiplicarse para ir creando nuevas definiciones que amplían el paisaje surrealista. He aquí algunas muestras de esos juegos verbales que Lezama esparció en su poesía.

Si se aleja, recta abeja, el espejo destroza el río mudo (PC 14)

*Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído
Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado
Si declama penetran en la mirada y se fruncen las letras en el sueño*
(PC 16)

Si el surtidor se aísla y las amapolas ruedan, los niños con el costado hundido continuaran rompiendo todos los clavicordios (PC 72)

Si despierta un pájaro intercambian sus cabezas los jugadores (PC 277)

Si no le escuchan con asombro, la maruga será una colada de plomo
(PC 425)

CADÁVERES EXQUISITOS

La lluvia nocturna sueña curvos alfileres persas/en las escamas de chalecos fríos (PC 123)

La boca de la carne de nuestras maderas quema las gotas rizadas
(PC 147)

El caballo que saborea el arsénico, rechaza el polvo de carey (PC
174)

De la boca del negro gigante salía un ferrocarril de mamey (PC 268)

OTROS EJEMPLOS: BENJAMIN PÉRET | La poesía de Benjamín Péret fue la que se proyectó más libremente sobre el lenguaje surrealista. Otra fue el gran poema épico de Tristan Tzara: *El Hombre Aproximativo*. Para Péret no existían las barreras de la lógica. Imbuido como lo estaba por el pensamiento mágico, la poesía representaba para él una vía para dar a la luz un aquelarre de metáforas. Esas metáforas iban tejiendo imágenes que a su vez se encarnaban dentro de una narrativa desprovista de sentido. De un sentido habría que añadir, para un pensamiento acostumbrado a comprender las cosas mediante un determinismo lógico. En el caso de Péret como en Lezama, las cosas ocurren *porque sí* sin tener que dar explicaciones a un lector que asombrado, recorre sus respectivos mundos imaginarios. En los ejemplos siguientes veremos cómo de la narrativa lezamiana podemos continuar con la de Péret, como si ambos si hubiesen puesto de acuerdo para crear una sola. Debo añadir que los ejemplos de la obra de Péret fueron tomados al azar. Esto nos indica que sin que los dos se hayan conocido, una corriente transpoética pasaba entre ambos.

LEZAMA

*El tallo de una rosa se ha
encolerizado con las avispas que
impedían que su cintura fuese y
viniese con las mareas cuando
estaba tan tranquila en las
graderías de un templo y un
marinero llamado por la palabra*

PÉRET

*Esa mañana unos pescaditos
anaranjados circulaban por la
atmósfera. Los cañones de
los Inválidos deploraban una vieja
enfermedad que hacía sus ruedas*
(24)

*marea se ha unido a crecer iris
herrumbrosos entre sus clamores
de alfileres sin sueño (PC 27)*

Para qué redondear la nieve de los brazos de la ruina moral/ si los animales tiernos cesan de acudir a la cita de las cuchilladas (PC 79)

Porque los adoquines han salido en apretadas filas y amenazan los ríos (25)

Por ahora es necesario para salvar la cabeza que los instrumentos metálicos puedan aturdirse espejando el peligro de la saliva trocada en mi risco barnizado por el ácido de los besos indesculpables que la mañana resbala a nuevo monaduro (PC 90)

¿Se trataría de una lluvia de cepillos de dicentes precipitándose sobre las cosechas para reducir el país a la hambruna... (26)

Masticar un cangrejo y exhalarlo por la punta de los dedos al tocar el piano (PC 168)

Aplastar las tortugas hasta convertirlas en mantequilla (27)

Mientras la lluvia contaba sus cabellos/y la sombrilla como un marisco buscaba la resaca lunar (PC 245)

y eso nos hace reír/como un melón/como una salchicha/como una tarta de crema... (28)

la lagartija habanera, contenta como una tabla de multiplicar bien sabida, le abre la puerta al azafrán del plumero (PC 417)

De no ser tú una serpiente de cascabel o de anteojos el aberrojo no habría roído su flauta (29)

El surrealismo transita por la obra de Lezama como parte englobante de su sistema poético. Si leemos en un poema temprano de Lezama: *Las pamelas tropiezan en las puertas del cine/y los cisnes se*

han esclavizado voluntaria-mente para ofrecer un simulacro de espumas (PC 61) penetramos de lleno en su mundo surrealista. Otros poemas como el siguiente: *la nube increada nadando en el espejo, o del invisible rostro que mora entre el peine y el lago* (PC 85) nos descubre un panorama a lo Magritte, mientras que en este otro: *Cuando la esca- la está en punto el reloj suave gotea* es Dalí quien aparece.

Uno de sus últimos poemas se titula “Vieja Balada Surrealista” (FRAG.172). En el mismo Lezama maneja su concepción de la causalidad en los siguientes versos:

Cuando el riachuelo se llena de coletazos/de serpiente y el piano vuelto de espalda/enseñan sus zapatos que brillan como la noche/cuando se hunde como un sillón desfondado/aunque sus mimbres viejos son juguetes de un niño cabezón/a resguardo de tajada de melón violín/los bailarines dan cabezazos y sudan aserrín/y la medianoche se aburre/como un tablero de ajedrez reclinado en la pizarra.

En estos versos aparece de lleno su concepto de la “vivencia oblicua” como parte de su “patafísica” privada. Lezama concibió entonces la realidad como movida por resortes que no obedecen a las leyes naturales, sino a unas causas y efectos desprovistos de una concatenación lógica. Su “fantástica” para emplear el término que Novalis quiso situar en lugar de la lógica, encamina su poesía hacia otros horizontes donde el surrealismo también quiso llevarla. En ese sentido Lezama le aporta al surrealismo una expresión de pensamiento o una hermenéutica, que contribuye a rehacer el entendimiento humano partiendo de su origen poético.

CAUSALIDAD Y VIVENCIA OBLICUA | Lezama define la vivencia oblicua de la siguiente manera: *la vivencia oblicua es como si un hombre sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto, inaugura una cascada en el Ontario* (30). La vivencia oblicua según él *crea su propia causalidad, pues en su sistema intenta destruir la causalidad aristotélica buscando lo incondicionado poético* (31). Inserto en ese pensamiento se encuentran los principios generales que

rigen la física cuántica, como André Breton sugiere al tratar el tema del “azar objetivo” al mencionar las “series causales independientes”. ¿Independientes de qué? Independientes del principio aceptado de derivación de causa y efecto a favor del principio de derivación de lo maravilloso, como lo indica J. H. Matthews acerca de la poesía de Péret (32). Volviendo a Lezama, este nos dice: *la poesía prefiere ser la configuración del azar concurrente... todo azar es una realidad concurrente, está regido por la voracidad del sentido... el azar se empareja con la metáfora, prosigue en la imagen...* (33). Como *todo lo pensado puede ser imaginado* (34) la vivencia oblicua puede actuar como una metáfora entre el espacio A y el espacio B que viene siendo el espacio *del encantamiento y el hechizo...* (35). Por esa vía entramos en el mundo de la Patafísica o el de la filosofía del “como si” que Vaihinger elaboró como una percepción de la realidad donde ésta (A) es comparada con algo (B) cuya irrealidad es a su vez admitida. Las soluciones que esa comparación nos plantea crean una cadena de imágenes posibles, abriéndole el camino al llamado “efecto mariposa”.

Si lo que tenemos ante nosotros es una realidad atrofiada por siglos de manipulación “civilizada”, pasamos entonces de una cultura de la imaginación a una cultura fabricada por intereses comerciales. La imaginación pues queda regimentada. Las categorías con las cuales trabaja tanto el Surrealismo como Lezama, se enfrentan a ese hecho intentado una utopía o una locura, como Lezama definió su sistema poético. Tanto la utopía como la locura rompen con las conexiones causales, creando las suyas propias, convirtiéndolas como Lezama dijera en “una causalidad de las excepciones”. El surrealismo transitó por esos mismos caminos a despecho de una época que fue marchando por el contrario. A Lezama le ocurrió lo mismo, tocándole vivir en medio de un proceso revolucionario que erigió el marxismo-leninismo más rancio como dogma de fe. ¿Pasó una corriente entre lo que el surrealismo se propuso y Lezama? Creo que sí. Esos puntos de contacto iniciales enriquecen lo que el Surrealismo será y en retrospectiva lo que Lezama llegó a ser.

NOTAS

- 1.- "Orbita de Lezama Lima", UNEAC, La Habana, 1966.
- 2.- Sarane Alexandrian "Andre Breton par lui meme" Editions Le Seuil, Paris.
- 3.- "Main Premiere" en Karel Kupka 'Un Art A L'Etat Brut' Editions Clairefontaine, Lausanne, 1962.
- 4.- / 5.- / 6.- "Orbita".
- 7.- "André Breton: Puntos de Vista, Manifestaciones" Barral Editores, traducción de Jordi Marfá.
- 8.- "Signo Ascendente" en "La Llave de los Campos", (traducción Ramón Cuesta) Libros Hiperión, Pamplona.
- 9.- "La Cantidad Hechizada", UNEAC, La Habana, 1970.
- 10.- José Lezama Lima "Cartas (1939-1976)", Editorial Orígenes, Madrid, 1979.
- 11.- André Breton "Antología" selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia, Siglo XX, México, 1973.
- 12.- "Mitos y Cansancio Clásico" en "La Expresión Americana", Editorial Universitaria, Chile.
- 13.- En André Breton "Manifestes etc." Jean Jacques Pauvert, Paris, 1962.
- 14.- Gallimard Editeurs, NRF, Paris, 1962.
- 15.- "Initiations et Sociétés Secretes" Id. Gallimard Editeurs Serie Folio-Essais, Paris.
- 16.- Mephistopheles... ibid.
- 17.- "Paradiso". UNEAC.
- 18.- Lezama Lima "A Partir de la Poesía", en "La Cantidad Hechizada".
- 19.- "Las Eras Imaginarias de Lezama Lima" Academia Nacional de Historia, Caracas, 1984.
- 20.- "Orbita".
- 21.- Juan Eduardo Cirlot: "Introducción al Surrealismo", Revista de Occidente, Madrid, 1951.
- 22.- "Homo Ludens" Alianza/Emece Madrid, Buenos Aires, Traducción Eugenio Imaz, 1954.
- 23.- En "Poesía Completa" Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1970 y "Fragmentos a su Imán", Editorial Lumen Barcelona, 1978.
- 24.- "Pulquería quiere un auto y otros cuentos", Editorial Vuelta, México, 1994, traducción de Ida Vitale.
- 25.- "El Gran Juego", colección Visor de Poesía Madrid, 1980, Versión de Manuel Álvarez Ortega.

- 26.- "Mueran Los Cabrones y los Campos del Honor" Cuadernos Marginales, Tusquets, traducción de Rodolfo Hinostroza.
- 27.- Ver Benjamin Péret en Aldo Pellegrini "Antología de la Poesía Surrealista" Compañía General Fabril, Buenos Aires, 1961.
- 28.- / 29.- Ibid.
- 30.- "Orbita".
- 31.- Ibid.
- 32.- "Mechanics of the Marvelous in the Short Stories of Benjamin Pert", L'Esprit Createur" Spring 1966.
- 33.- "Orbita".
- 34.- La Cantidad Hechizada.
- 35.- Ibid.

ANALOGÍA, HERMETISMO Y LUDUS SURREALISTA



Los surrealistas fueron unos jugadores impenitentes. Si el juego de los “Cadáveres Exquisitos” tuvo sus ramificaciones en la poesía de éstos, tanto visual como escrita, el llamado “El Uno en el Otro” suscitó un mayor interés teórico. Sus primeros resultados fueron publicados en la revista “Medium” en 1954, acompañados por una introducción explicativa de André Breton. El juego en cuestión, se inspira en la idea de que *cualquier objeto está contenido en el otro*. Partiendo de ese principio su regla está basada según Breton, en que *uno de nosotros salía y debía decidir para sí mismo identificarse con tal objeto determinado (digamos, por ejemplo, una escalera)*. Los demás debían convenir en su ausencia que se presentaría como otro objeto (por ejemplo, una botella de champaña). El primero debería describirse como *botella de champaña ofreciendo particularidades tales que a la imagen*

de esa botella viniese a superponerse poco a poco, y eso hasta sustituirse a ella, la imagen de la escalera... (1) La identidad que pasaba de un objeto al otro iba creando una nueva hermenéutica: ¿Cómo seguir pensando lo mismo del objeto X cuando puede estar contenido en el objeto XX? O ¿Cómo su ser puede ser percibido *durante* ese tránsito hacia otro ser? Apoyándonos en esas preguntas nos hacemos otra: ¿A qué nuevas formas de conocimiento nos conduce el juego surrealista? Los surrealistas se plantearon esa pregunta durante sus experiencias lúdicas, enriqueciendo en el proceso, su horizonte poético. Eddy Batache en su libro sobre René Guenon y André Breton, se inclina a pensar de esa manera:

Es evidente que, para liberar la realidad de sus pretendidos límites, es al hombre y a su sistema de conocimiento que había que atacar. Al hombre que parece estar definido y delimitado por umbrales de percepción y de inteligencia, de visión y de emoción. El Surrealismo se ha propuesto traspasar esos umbrales en todos los dominios: negando lo que es a nombre de lo que pudiera ser. (2)

Negar lo que es a nombre de lo que pudiera ser, inspiró a los surrealistas a sacar la percepción sensorial fuera de su esfera habitual, para cuestionarla en juegos como “El Uno en el Otro”, situándola al mismo tiempo, en un plano superior. Las soluciones concebibles se ponen a disposición de la ciencia de lo posible, dándole entrada a una epistemología de esencia patafísica. De ahí que la mentalidad llamada primitiva, ofrezca la gran oportunidad de volver a encontrar la relación supuestamente incongruente, entre dos realidades distantes. La poesía, los collages y los diferentes juegos surrealistas, responden a esa tendencia. Eddy Batache aclara el ideal surrealista inserto en la naturaleza de esos juegos: *Cuando no tengamos que distinguir más una llama de una piedra o de un hacha... la multiplicidad de las individualidades ilusorias le cederá su lugar a la unidad universal* (3). O sea, que habremos anulado las antinomias que fragmentan al ser humano.

André Breton, sin embargo, toma sus distancias frente a cualquier interpretación “a posteriori”, que no tuviera como punto de vista la

búsqueda de la diversión como su estímulo principal. A pesar de ello se vio obligado a teorizar sobre el juego, recurriendo a uno de los autores que justificaba la acción lúdica como fuente de la cultura: Johan Huizinga. Breton entonces parte de dos principios: el primero recae sobre la actividad libre del juego, conducente a una operación ritualística que estimula un estado de participación afectiva. La cercanía con la mentalidad primitiva se hace evidente en este caso, incluyendo los juegos colectivos en los cuales los miembros de la tribu participaban. El segundo se basa en lo que provino “a posteriori” es decir, en las consecuencias poéticas que necesariamente se desprendieron de su práctica, como a su vez en una reflexión en torno a la naturaleza del juego como un fenómeno que toca el pensamiento filosófico. Ambas se unen en el fondo, pues proceden de una tradición que madura en los pensadores románticos. De entrada, veamos lo que Dice Breton acerca de los juegos surrealistas:

Si hay en el surrealismo, una forma de actividad cuya persistencia ha tenido el don de excitar la saña de los imbéciles, es sin duda la actividad de juego... aunque como medida de defensa, hayamos llamado a esta actividad “experimental”, buscábamos ante todo en ella la diversión. Lo que pudimos encontrar en ello de enriquecedor en lo que se refiere al conocimiento vino sólo después... Felizmente la reciente publicación de los trabajos de Johan Huizinga... () muestran en efecto, que la existencia del juego acción libre por excelencia, “afirma de manera permanente, y en el sentido más elevado, el carácter supra lógico de nuestra situación en el cosmos”... el gran historiador y pensador neerlandés precisa: “todo lo que es reconocido poco a poco en la poesía como calidad consciente: belleza, carácter sagrado, poder mágico, se encuentra implicado al principio en la cualidad primaria del juego...” (4)*

Durante la época en que “El Uno en el Otro” formaba parte del mundo lúdico de los surrealistas, el hermetismo ya había calado definitivamente en la concepción poética que éstos habían elaborado

del mundo. Ambos puntos de vista el lúdico y el hermético, se entrelazan pues en el desarrollo del surrealismo.

LA ANALOGIA | El principio de analogía piedra angular del pensamiento de Breton, y la teoría de las correspondencias que emana de las corrientes esotéricas que influyeron en el romanticismo, se encuentran en la base de muchos de los juegos surrea- listas. La atracción que Fourier ejerciera sobre Breton, estaba basada precisamente en el juego de las analogías que el pensador utópico había desarrollado en su obra. El “Uno en el Otro” parte especialmente de la idea, como ya habíamos señalado, *de que cualquier objeto está contenido en cualquier otro*, creencia que se encuentra en el origen de la tradición esotérica inscrita en la Tabla de Esmeralda. En su ensayo titulado “Signo Ascendente”, publicado en la “Clé Des Champs”, Breton toca el tema de la analogía confesando:

Yo no he experimentado nunca el placer intelectual sino en el plano analógico. Para mí la única evidencia del mundo es la regida por la relación espontánea, extra lúcida, irreverente que, en determinadas condiciones, se establece entre tal cosa y tal otra, que el sentido común se abstendría de confrontar... (5).

Como apoyo a esas palabras suyas Breton recurre a citas de los siguientes textos y autores: El Zohar, Charles Fourier, Malcom de Chazal, Pierre Reverdy, Charles Baudelaire, El Cantar de los Cantares, Swedenborg, Apollinaire y Benjamín Péret, es decir de autores relacionados con el ocultismo o el pensamiento mágico. Más adelante en el mismo ensayo, Breton añade lo siguiente:

La analogía poética tiene de común con la analogía mística que transgrede las leyes de la deducción para hacer aprehender al espíritu la interdependencia de dos objetos de pensamiento situados en planos diferentes, entre los que el funcionamiento lógico del espíritu es incapaz de tender puente alguno, oponiéndose a priori a que cualquier tipo de puente sea tendido. La analogía poética difiere

profundamente de la analogía mística en el hecho de no presupone en modo alguno, a través de la trama del mundo visible, un universo invisible que tienda a manifestarse (6).

De estas citas podemos sacar varias conclusiones, las cuales nos llevarán a examinar otros textos relacionados con el juego. En primer lugar, *El Uno en el Otro* presupone un enriquecimiento del conocimiento, cuya base se encuentra en un sistema cosmológico estructurado entre metáforas y analogías. Las consecuencias que se derivan de ese principio abre el horizonte del surrealismo. La existencia del collage, habría que insistir de nuevo en ello, sugiere que la estructura de la realidad es endeble (o poca como había insinuado Breton), si es captada tal y como aparece. Pero si mediante la poesía, penetramos en ella armados con una lámpara que arroje otra suerte de luz, la realidad se convierte en una extensión disponible, o sea, en el espacio donde el collage hace su aparición. De ahí se infiere, en segundo lugar, que la *evidencia*, de acuerdo con Breton, se encuentra regida por la aprehensión poética de esas estructuras, sorprendiéndolas en su funcionamiento. Pero esa evidencia contiene para él ciertos límites: una vez conseguida, no puede traspasar el umbral de *un universo invisible que tienda a manifestarse*. Sin embargo, el prefijo *ana* significa “hacia lo alto”, y es en esa dirección que el pensamiento surrealista siempre se dirigió, cuando intentó desde el primer momento, alcanzar el “punto supremo”. Por otra parte, Breton refiriéndose a la cercanía entre la analogía mística y el surrealismo, menciona el funcionamiento lógico del espíritu como un obstáculo que ambos pretenden salvar. Partiendo de ese principio, habría que argüir cuáles son las propiedades de esa lógica, y cuáles son las de la analogía poética y mística. ¿No querrá esta última *liberar el espíritu por la materia liberando a la misma materia por el espíritu* como había propuesto René Alleau? (7). De esa manera el juego surrealista *El Uno en el Otro* le abre la puerta a una serie de especulaciones que si bien se escapan del ámbito donde el surrealismo lo quiso situar, aclaran y enriquecen su trasfondo filosófico y hermético.

Philippe Audoin en su conferencia “Le Surrealisme et le Jeu” (8), señala que la analogía jugó un papel esencial en este movimiento. *El Surrealismo*, de acuerdo con Audoin, *se propone alcanzar un cierto más allá de los objetos o por lo menos su extrema proximidad...* Continuando en esa dirección, Audoin reconoce la relación estrecha que existe entre el pensamiento analógico y el esotérico concluyendo:

Cuando hablamos del surrealismo no podemos dejar de hablar del pensamiento esotérico tal y como nos ha sido transmitido... Realizar “el milagro de una cosa única” es otra manera de formular lo que Breton dijo en su Segundo Manifiesto: todo nos conduce a creer que existe un punto en el espíritu etc.... Esas palabras no difieren realmente... de ese milagro de una cosa única que la Tabla de Esmeralda de los viejos hermetistas propone a sus adeptos.

Patrick Harpur en su bello libro “The Philosphers Secret Fire” (9), pudiera haberle añadido a las palabras de Audoin lo siguiente:

La unidad subyacente del mundo es una idea mística. La noción de una red única de partículas interactivas es un eco de las doctrinas Estoicas y Neoplatónicas, basadas en la interconexión de todas las cosas en el alma del mundo, originadas en última instancia, en el Uno del cual todas las cosas emanan.

Por otra parte, dentro de esa tradición esotérica descubrimos que un pensador aparentemente alejado de la misma como Kant (que conocía bien los escritos de Swedenborg), pensaba que podía existir la misma relación entre objetos totalmente distintos. Varios siglos antes que él, en plena Edad Media, San Buenaventura distinguió entre la analogía y la univocidad.

La primera se funda en la posibilidad de establecer relaciones entre seres substancialmente distintos, posibilidad basada a su vez en cierta comunidad entre tales seres. La segunda se funda en la posesión indivisa por varios seres de un elemento común (10).

Dentro de ese amplio espectro de opiniones, André Breton defendió su doctrina de la analogía poética, doctrina que otros autores como Elie Charles Flamand que había pertenecido al grupo surrealista durante la década de los cincuenta a los sesenta, vieron llena de contradicciones (11). A pesar de ello, Breton continuó interpretando la analogía como la llave que abriría *la puerta de la prisión mental que sólo puede ser encontrada rompiendo con esas tendencias irrisorias de conocer, residiendo en el juego libre e ilimitado de las analogías...* Estas palabras como las que siguen, fueron escritas por el poeta en su introducción a la obra de Achille Gorky:

El registro de las analogías se vio ampliado y afinado después de la época cuando Fourier radiaba por haber descubierto en la berza el emblema del amor misterioso... pero la reivindicación definitiva se encuentra como hemos podido admirar recientemente en una tela de Gorky titulada "El hígado es la cresta del gallo" que puede ser considerada como la gran puerta abierta al mundo de la analogía (11).

El rechazo que instintivamente los surrealistas tuvieron contra cualquier sospecha de transcendencia, los detuvo en una exploración del *telos* que cada ser posee para formar parte de otro ser cualquiera. Pues podríamos preguntarnos ¿Qué fuerza crea la imantación entre los objetos? No podemos responder esa pregunta sin acudir a un lenguaje que los místicos han utilizado, dándole toda suerte de variantes. Una de esas variantes, que ha querido liberarse de la gravitación del misticismo, es la que diera Breton, lo cual no implica que su respuesta no deje resquicios abiertos para otras interpretaciones.

Si la tradición esotérica postula un principio transcendente, situándose en otra categoría ajena al racionalismo, todo lo que se deduce de esa tradición participa de ese principio. La analogía, como Breton la entendió no se escapa a ese postulado. La actividad lúdica que para los surrealistas adquiere una función de ritual sagrado, incluye entonces la aceptación de un misterio. El *misterio* que Gabriel

Marcel opone al *problema* en su “Homo Viator” destaca algo *en lo cual yo mismo estoy comprometido y que no es pensable sino como una esfera en la cual la distinción entre lo que en mí y lo que está delante de mí pierde su distinción y su valor inicial* (13). La definición del filósofo francés, puede ser aplicada a la atmósfera que prevalecía durante la práctica de un juego como el *Uno en el Otro*, donde se borran las fronteras o si se quiere las distinciones, de lo que está delante a favor de lo que se encuentra *oculto*, en espera de ser revelado. Esa posibilidad de revelación, no puede ser comprendida en un plano únicamente racionalista, como los surrealistas bien lo comprendieran.

Tal parece que el juego surrealista posee un carácter iniciático bajo la forma de un *culto* practicado en secreto. Huizinga lo había destacado cuando dice: *Los conceptos de rito, magia, liturgia, sacramento y misterio, entran en el campo del concepto del juego* (14). Louis-Claude de Saint Martin teósofo del siglo XVIII, llamado el “filósofo desconocido” muy leído por Breton, brinda una definición del culto que nos acerca en cierta medida a lo que acabo de expresar. Nos dice este autor:

Un culto no es sino la ley por la cual un Ser, buscando apropiarse de las cosas que desea, se acerca a los seres hacia los cuales su analogía lo llama a cada instante, y huye de aquellos que le son contrarios. Así la ley de un culto reposa sobre una verdad primera y evidente, es decir, sobre la ley que resulta esencialmente del Estado de los Seres y de sus relaciones respectivas... (los seres) son todos movidos por la impulsión de su analogía natural, que los fuerza a acercarse sin cesar los unos a los otros, según las leyes y el mandato de su naturaleza (15).

Hay varios aspectos de esta definición, que llaman la atención con respecto a los surrealistas. De entrada, para Saint Martin como para todos los autores tradicionales, la analogía posee un “campo magnético” que atrae la afinidad entre seres distantes, rehusando a su vez lo que le son contrarios. La metáfora surrealista, sin embargo, se apropia de imágenes lejanas y contrarias para crear otra realidad,

convirtiéndola en constantes transmutaciones metafóricas. Pero esto no impide que dentro de ese proceso, la atmósfera prevaleciente dentro del grupo surrealista en sus actividades colectivas, adquieran una categoría cultural. *El juego humano en todas sus formas superiores* como expresó Huizinga, *cuando significa o celebra algo, pertenece a la esfera de la fiesta o del culto, y a la esfera de lo sagrado* (16). Los surrealistas acuden a la magia como imán para el acercamiento entre dos seres, como ocurre en *El Uno en el Otro*, mediante un “llamado” a sus “vasos comunicantes”, para que el sortilegio opere dentro de un plano espiritual.

Robert Amadou a quien se le deben varias importantes obras sobre el ocultismo y sobre Louis-Claude de Saint Martin, en su libro “Anthologie Littéraire de L’Occultisme” (17) señaló que:

La imagen poética, la de las correspondencias y de las alquimias verbales, tal y como la definiera Pierre Reverdy, aparece como la intuición de las analogías que se encuentran escondidas, de las cuales el ocultismo es la ciencia... el ocultista y el poeta intentan alcanzar más allá de la realidad social y del mundo racional, un cosmos regido por las correspondencias. El ocultismo y la poesía son un juego, el movimiento gratuito de la inspiración, de la escritura automática y de las mesas giratorias...

Robert Amadou continuó insistiendo en que la experiencia poética se encuentra íntimamente relacionada con la analógica, de la cual la magia también se nutre. Breton acepta esa definición siempre y cuando se le ampute cualquier referencia a fuerzas que provengan de un “más allá”. Fiel a ese punto de vista, el poeta declara que *el primer deber de los poetas y artistas es de restablecer (el método analógico) en todas sus prerrogativas, a reserva de arrancarlo de las segundas intenciones espiritualistas* (18). El temor a ser acusado de “religioso”, le obliga a expresar sus reservas.

La palabra “como” que es el cordón umbilical que hace posible esa relación, aparece entonces como la vara mágica de los surrealistas: *La palabra más exaltante que disponemos es la palabra COMO, bien sea pronunciada o callada. Es a través de ella como la imaginación*

humana da su medida y como se juega el más alto destino del espíritu (19). La imantación erótica que subyace en esta definición, aunque llevaría esta investigación por otros caminos que el Surrealismo recorrió, implica de entrada la aceptación de una atracción entre los seres que Fourier estudió con detenimiento. Como dice Bernard Roger en su obra citada (20) *el tema de la unión de las dos naturalezas, del “matrimonio del Rey y la Reina” del “sol y la luna”, “del cielo y la tierra” o “del hermano y la hermana”, será utilizado y desarrollado por la literatura alquímica del Occidente hasta nuestros días*. De esa manera prosigue nuestro autor, *El Arte del Amor se encuentra unido de una forma muy íntima al principio de analogía sobre el cual descansan todas las ciencias tradicionales... ella depende, como lo ha subrayado René Alleau, de la poética y constituye el fundamento de la alquimia tradicional* (21)

¿Cómo puede realizarse esa atracción desde un punto de vista puramente materialista? Los autores que Breton maneja para formular sus ideas acerca del intrincado mundo de las correspondencias, encuentra en el famoso soneto de Baudelaire inspirado en Swedenborg, su más elocuente expresión. Detrás del telón vemos a la figura de Fourier a quien Baudelaire le reprochó, como pensó Octavio Paz, no haber escrito una poética a partir de sus descubrimientos. Hubo que esperar hasta el siglo XX para que Breton así lo hiciera. Esa poética –la surrealista– se desplazaba peligrosamente por el abismo de lo desconocido, como *recorriendo lo oscuro progresivo y fugitivo* que Lezama Lima cantó en su *Rapsodia para el Mulo*. La palabra *como* se convierte pues en un puente que relaciona lo que *es* con su aparente *no es* distante. Un puente que, en los cuentos infantiles, puede conducirnos hacia una región encantada, siempre y cuando se respeten las reglas del juego. Las reglas de ese juego parecen estar ordenadas por una fuerza situada en una dimensión que desconocemos. El tránsito entre el uno y el otro lo estimula la atracción apasionada y mágica de un misterio que se encuentra “en el otro lado”, que sólo puede emanar de una dimensión alterna.

Charles Fourier descubrió esa fuerza que se encuentra escrita según él, en el “libro mágico de la naturaleza”. Los alquimistas

leyeron en ese libro mágico, sus arcanos y los pueblos primitivos aprendieron a “ver” lo que otras han olvidado en nuestros tiempos. El libro nos dice Juan Eduardo Cirlot en su “Diccionario de Símbolos” (22), está escrito según el místico y poeta Sufi del siglo XII Mohyiddin ibn Arabi: *Con la misma tinta y transcritos en la tabla eterna por la pluma divina... por eso los fenómenos esenciales divinos escondidos en el secreto de los secretos tomaron el nombre de letras trascendentes.* El Sephirot hebreo también se basa en ese principio. Le debemos a Breton la revelación de esa fuerza escrita en el libro mágico de la naturaleza, que ya había pasado a formar parte de la imaginación romántica. El paisajismo visionario de Gaspar David Friederich y el simbolismo de Phillip Otto Runge, muestran el sello de una lectura de la naturaleza cercana al pensamiento hermético. La relación de Runge con Novalis y Jacob Boheme lo sitúa dentro de una tradición iniciática. Novalis creía que cada manifestación de la naturaleza ya sea una flor o una nube, esconde un mensaje cifrado, idea que los románticos adoptaron. Fourier por su parte, llevó sus teorías al plano social, fundando sobre sus elucubraciones poéticas una utopía. Fijémonos que el autor de “Arcane 17” insertó significativamente las teorías foureristas en un poema, dándole pues otra dimensión al pensamiento del autor del “Nuevo Mundo Amoroso”. El juego del *Uno en el Otro* pone al descubierto la red que va trazándose desde la tradición esotérica hasta la poesía surrealista, pasando por la romántica, los utopistas sociales y poetas como Charles Baudelaire, Novalis o Gerard de Nerval.

EL JUEGO Y LOS FILOSOFOS | Heidegger en su estudio sobre Holderlin, afirmó que la poesía se manifiesta como una forma discreta del juego. Breton que había leído ese estudio aprobando sus lineamientos esenciales, también lo consideró así. El filósofo alemán llegó a esa conclusión a través de su lectura de uno de los poetas más representativos del romanticismo. En el Romanticismo fragua la noción del juego como una actividad que toca la esencia del pensar. Schelgel ya había anunciado la necesidad de volver a unir la poesía con la filosofía, camino que continúa aún siendo transitado por pensadores modernos como Heidegger (Holderlin, Rilke), Gadamer

(Paul Celan), Deleuze (Gherasim Luca) o Derrida (Antonin Artaud). La estética de la imaginación cobra pues otras dimensiones que el siglo XVIII quiso encerrar infructuosamente dentro de los límites de la razón. Un libro como *Fire in the Minds of Men* de James H. Billington (23), nos demuestra, sin embargo, que paralelamente a las tendencias racionalistas del siglo XVIII, corrían otras que emplearon el juego de la imaginación con propósitos que no eran precisamente los de la Diosa Razón.

Para salir de estos límites el juego aparecía como una actividad transgresora, y fue de esa manera cómo los surrealistas lo practicaron. La relación entre el sujeto cognoscente y el objeto en potencia de ser conocido más allá de sus apariencias, es parte de la dinámica de sus juegos, como también de los “Cadáveres Exquisitos”, o de los objetos inventados por los surrealistas. Lo que en el fondo subyacía era la “coincidentia oppositorum” inserta dentro del pensamiento hermético. Nicolás de Cusa quiso en su *Docta Ignorancia*, alcanzar ese ‘punto supremo’ donde “el todo está en todo” como lo había dicho Anaxágoras, citado por el pensador renacentista: *donde la línea es triángulo, donde el círculo esfera, donde la unidad es trinidad y viceversa, donde el accidente es substancia, el movimiento es quietud, y otras cosas semejantes. Y entonces se entiende, cuando cualquier cosa, una en sí misma, se entiende como una, que también el mismo uno es todas las cosas, y, por consiguiente, que cualquier cosa es en sí misma todas las cosas* (24) ¿No es esto en el fondo lo que perseguía un juego como el Uno en el Otro? O el devenir constante de una cosa en la otra que el collage surrealista reproduce ¿no es el trasiego de imágenes que busca lúdicamente la oposición de los contrarios?

La poesía es el sueño de una doctrina como había dicho Francis Bacon citado por Huizinga. Por otra parte éste nos dice que *nada hay que esté tan cerca del puro concepto del juego como esa esencia primitiva de la poesía, tal y como Vico lo comprendió y expresó hace más de doscientos años...* (25). El surrealismo responde al problema de cómo se puede mantener la actividad lúdica en un mundo que va alejándose de los valores poéticos que alimentaron su esencia primitiva. Todo para los surrealistas sugiere la idea del juego: en las

máscaras y ceremonias de los pueblos primitivos, en sus tótems, en los espectáculos carna- valescos que transgreden el orden establecido. Eso requiere una conciencia de la libertad que los románticos con Kant a la cabeza, vieron como una esponta- neidad que forma parte del juego del arte. Para este filósofo existía el juego arbitrario de los sentidos y el ordenado de la imaginación siempre y cuando estuviese bajo la guía del entendimiento. Schiller continuando por ese camino definió en su libro “La Educación estética del Hombre” al juego como una libre voluntad de acción, *descubriendo en el arte una potencia infinita, capaz de contener en lo ilimitado del juego, todos los intentos humanos* (26). Schlegel expresó: *todo el sagrado juego del arte es sólo una copia remota del infinito juego del mundo, esa obra de arte que se crea a sí misma eternamente* (27).

Nietzsche pensó que existía en el juego una sin razón transgresora, que servía para corregir un desbalance en el pensamiento, al mismo tiempo que retaba a crear una nueva concepción de la realidad. En sus obras escuchamos el eco de los viejos filósofos griegos que iban por los caminos poetizando y representando sus ideas, con enigmas que pertenecían al dominio del juego sagrado. Esa noción del juego alcanza la categoría de una *Paideia* (término que denota el juego inocente de los niños), hasta convertirse en Platon en un término filosófico (28). Para volver a Schiller, éste retoma la idea platónica como el restablecimiento de un tópico legítimo dentro de un serio discurso filosófico. Al igual que Platon piensa que hay que despojar al juego de su elemento de irracionalidad y violencia para incorporarlo a una actividad de la razón. Nietzsche en cambio piensa lo contrario: el juego de las sensaciones y de la imaginación es prioritario al juego del entendimiento y de la razón. A pesar de que Breton no sentía grandes afinidades con el poeta-pensador alemán, pudo haber suscrito ese punto de vista.

CONCLUSIONES | ¿Se trata para los surrealistas de abrirle un nuevo campo a la poesía mediante el juego? Sí, sin duda. Pero la poesía restaura por su esencia misma los poderes de la magia, y ésta a su

vez plantea una nueva forma de relación que rompe con el ordenamiento tradicional del conocimiento, creando su propia “ilógica”. El distanciamiento de los surrealistas del mundo de la razón pura se transformó en una “crítica de la razón poética”, algo que María Zambrano intentó realizar bajo otros puntos de vista, y para ello acudieron a una serie de recursos que se encontraban fuera de una práctica admisible por las costumbres establecidas. El juego fue uno de estos. La actividad lúdica los enarcó dentro de una sociedad secreta con características especiales. La aparente falta de propósito de un juego (salvo el de la diversión), esconde pues una finalidad. El “como si” que el juego lleva implícito en su naturaleza, abre un espacio que en el fondo los surrealistas soñaron como el espacio de lo maravilloso. La experiencia lúdica establece de esa manera, un estado de ánimo especial: el de la expectativa: ¿Qué pasará si...? Los juegos surrealistas de las definiciones: *¿Qué es un antropófago? es una mosca en una taza de leche*. El de los cadáveres exquisitos: *Las mujeres heridas atascan la guillotina de cabellos rubios*, o el de los proverbios: *un lobo hace dos rostros hermosos*, pone esa expectativa al descubierto. Huizinga nos dice al respecto: *Podemos decir, por tanto, que el juego en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada como si y sentida como situada fuera de la vida corriente* (30). El mundo de las causas y sus efectos en los que viven los primitivos, no muestran ejemplos de lo que pudiera ocurrir “si” se cometiese una transgresión que a nuestros ojos nos puede parecer pueril. El “como si” que Roger Caillois aceptaba como parte del juego, crea una exorbitancia de imágenes atrevidas, adquiriendo una atmósfera festiva, atmósfera que inspira una actitud optimista frente a la vida. La expectativa de cambio hacia un plano superior así lo denota. El jugador experimenta de esa manera el juego como una realidad que lo supera (31).

¿Podemos participar en esos *ludus puerorum* que obra en la piedra después de su primera preparación, de acuerdo con los alquimistas? Lo que los surrealistas pretenden hacer con la realidad, es someterla a un tratamiento similar a la de los alquimistas, como Breton lo viera con respecto a la poesía de Péret. Ese tratamiento a pesar de su seriedad, esconde un elemento lúdico que le brinda otro sentido al

procedimiento. El símil con los juegos de niños no es del todo arbitrario. Vico en su “Nueva Ciencia” dice al respecto:

La labor más sublime de la poesía es dar sentido y pasión a las cosas insensibles, y es una propiedad de los niños el tomar cosas inanimadas entre sus manos y jugando, hablarles como si fueran cosas vivas, este axioma filológico y filosófico prueba que los hombres en la infancia del mundo fueron por naturaleza poetas sublimes (31).

¿Qué decir de las pinturas de Paul Klee o las de Miró en sus momentos más festivos? Lo mismo ocurre con el “Uno en el Otro” cuando los asistentes participan de lo que San Buenaventura definió como *la posesión indivisa por varios seres de un elemento común*, encontrando su plenitud como pensaba Huizinga, en el instante que suscitan una resonancia cómplice.

Podemos en ese sentido afirmar que los surrealistas al jugar penetran dentro de un ámbito donde el espíritu de la libertad sopla, transformando al juego en un instrumento subversivo. Existe en esa subversión una estética que participa de la crítica surrealista de la razón poética. No podía ser de otra manera en un mundo que a pesar de ellos, rompió sus vínculos con una manera mágica de pensar y ver las cosas. En el fondo el intento lúdico de los surrealistas de restituir unos poderes perdidos, pertenece al campo de la utopía, la cual en definitiva escogieron. Todo, por lo tanto, se encuentra relacionado: juego-poesía-hermetismo-utopía forman parte de un mismo cuerpo que intenta renovarse. Hasta qué punto los surrealistas lograron revitalizar ese cuerpo es asunto de diversas especulaciones. Baste sin embargo subrayar ese hecho para reconocerles la magnitud de sus esfuerzos.

NOTAS

- 1.- “El Uno en el Otro” en André Breton “Antología” selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia. Siglo XXI Editores, 1973.

- 2.- Eddy Battache: "Surrealisme et Tradition" Editions Traditionnelles, Paris, 1978 (el subrayado es mío).
- 3.- Ibid.
- 4.- "El Uno en el Otro" Ibid. (el subrayado es mio)
- (*). Se refiere al libro de Johan Huizinga "Homo Ludens". Existe traducción española, Alianza Editorial, 1954 (traducción de Eugenio Imaz).
- 5.- "Signo Ascendente" en "La Llave de los Campos", libros Hiperión, (traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández) Madrid, 1976.
- 6.- Ibid.
- 7.- Citado por Bernard Roger en "A la Decouverte de L'Alchimie" Editions Dangles, 1988.
- 8.- En "Le Surrealisme, entretiens dirigés par Fernand Alquié "Editions Mouton, Paris, 1968.
- 9.- "Ivan R. Dee" Publisher, Chicago, 2003, Página 170.
- 10.- José Ferrater Mora: "Diccionario de Filosofía" Artículo sobre la Analogía, Ediciones Sudamericana, Buenos Aires, 1965.
- 11.- Ver "André Breton" Cahiers de L'Herne, "Surrealisme et Poesie Esoterique" 1998.
- 12.- André Breton "Le Surrealisme et la Peinture", Gallimard, Paris 1965.
- 13.- Jose Ferrater Mora, artículo sobre el Misterio Ibid. TII.
- 14.- Huizinga op. Citada.
- 15.- Louis-Claude Saint Martin "Tableau Natural des Rapports que Existent entre Die, L'Homme et L'Univers". Robert Dumas editeur.
- 16.- Johan Huizinga id.
- 17.- "André Breton" "Cahiers de L'Herne".
- 18.- "Signo Ascendente" Ibid.
- 19.- "Signo Ascendente" Ibid.
- 20.- Bernard Roger op.cit.
- 21.- Ibid.
- 22.- Juan Eduardo Cirlot "Diccionario de Símbolos" Editorial Labor, Barcelona 1969.
- 23.- Basic Brooks, New York, 1981.
- 24.- Cusa: "De la Docta Ignorancia" Aguilar, Buenos Aires, traducción de Manuel Fuentes Benot, (el subrayado es mío).
- 25.- Johan Huizinga ibid.
- 26.- Alfredo Paz: "La Revolución Romántica", Libros Tecno, Barcelona 1986.
- 27.- Citado por Alfredo de Paz en "La Revolución Romántica", Ediciones Tecnos, Madrid 1986.

- 28.- Sobre este tema consultar Mihai I. Spariou "Dionysius Reborn", Cornell UP.
- 29.- Johan Huizinga *ibid.*
- 30.- Ver Hans George Gadamer "Truth and Method" Continuum, New York, 1996.
- 31.- "Una Ciencia Nueva". Editorial Aguilar traducción de Manuel Fuentes Benot.

ANTONIN ARTAUD ENTRE CACAS Y GRITOS



Artaud nos obliga a tomar ciertas distancias con respecto a él. Su mundo convulso y patético, nos resulta ajeno. Su otredad obligó a Breton a no querer visitarle cuando se encontraba encerrado en un asilo, pues según el autor de *Nadja*, Artaud había pasado “al otro lado”. A un lado ya inalcanzable para los que le rodeaban. La extrañeza de su mundo le obligó a crear un metalenguaje para comunicar su demencia, y con ese lenguaje le era imposible entenderse con Breton. ¿Por qué entonces Artaud? Porque Artaud ensució con su caca verbal la limpieza del idioma y es ahí, precisamente, donde reside su atractivo. Un atractivo que morbosamente nos inclina a jugar, como lo hacen los niños, con las suyas. En el mito de la diosa Tlazolteotl esta aparece contantemente tragando y defecando como un paso de la suciedad a la purificación.

Lo más bajo –los excrementos– se convertían en el proceso alquímico, en una materia para alcanzar las zonas de purificación. La caca de Artaud, que él menciona en numerosas ocasiones, está compuesta de residuos o partes inconclusas del proceso digestivo de su lenguaje, que pasa por los conductos intestinales de su espíritu. Lo que expulsa son fragmentos de su ser, de un ser ruinoso, alienado, que habita en sus adentros, gritando para salir:

*Hay en el ser
Algo particularmente tentador para el hombre
Y esa cosa es justamente
LA CACA*

(Pour en finir avec le jugement de Dieu)

Para salir ¿De dónde o hacia dónde? Aparentemente para salir de un cuerpo que lo aprisionaba, como a los gnósticos, impidiéndole ver la luz. Esa luz se le apareció bajo el resplandor de lo que Dionisio el Aeropagita describió como *apofásis*: luz que surge de las tinieblas, o luz sometida al proceso de la *nigredo* de los alquimistas. Todo parece indicar pues, que Artaud estuvo sujeto a una constante metástasis (el cáncer, enfermedad que padecía, suele hacer lo mismo), que concluyó con su muerte como punto final e inicio de otro proceso. Artaud experimentó la *putrefactio* en su persona, asumiendo las etapas sucesivas de la composición y descomposición. Su experiencia fue única y no transferible. De ahí que Artaud puede hacer daño si intentamos incorporar, como si fuese un conocimiento empírico, lo que él vivió en tanto que un ser dominado por otras leyes que no son las nuestras. Sus leyes –que pertenecen al ámbito de la locura– lo llevaron a romper con la sintaxis lógica para crear la suya propia. Su lenguaje no está construido con palabras reconocibles, sino con gritos primordiales e irrepetibles. Son alaridos que nos llegan desde el fondo de las edades, haciendo caso omiso a la función utilitaria de la palabra. Aquí el Surrealismo traspasa los límites que Breton pensó para la palabra, o sea, cruzó ese “otro lado” del lenguaje.

Artaud no quería asomarse a un espacio conceptual, habitado por series causales. El reverso de su lucidez lo llevó entonces a la demencia, como la experiencia de un caos primordial, que le permitió emplear un lenguaje roto para entenderse con sus fantasmas. La historia del psicoanálisis, como nos dice Norman O. Brown, (1) señala *que la represión pesa más sobre la analidad que sobre los genitales*. Artaud padecía de un cáncer en el ano, ese orificio de salida que posee el cuerpo. De ahí, de ese lugar inferior, ascendían los vapores de la locura, como Swift en su disgrecciones sobre la misma escribiera:

Si los Modernos entienden como Locura solamente un disturbio o una transposición del cerebro, forzado por ciertos Vapores que surgen de las Facultades inferiores, entonces esa Locura es la Engendradora de todas las grandes revoluciones que han ocurrido en los Imperios, en la Filosofía y en la Religión (2).

Podríamos añadirle la poesía a su enumeración, pensando en Artaud. La relación entre el habla y el erotismo anal, fue estudiada por otros psicoanalistas, como Ferenczi, quien afirmó que *existían ciertas conexiones entre el erotismo anal y el habla, lo que ya había aprendido del profesor Freud, quien me comunicó que las particularidades del habla de un gago (paciente suyo) las había trazado hasta sus fantasías anales*” (3). Por otra parte, sabemos, como alude Norman O. Brown, que la experiencia religiosa del Protestantismo nació de una visión que tuvo Lutero en el retrete. El lenguaje fecal de Artaud, no desprovisto de alusiones eróticas, conjura sus fantasmas a partir de una lógica proveniente de la demencia, demencia cuyas emanaciones de acuerdo con Swift provienen de lo anal. Norman O. Brown citando a Swift hace hincapié sobre el asunto: (4)

Las funciones excremenciales se encuentran íntima e inseparablemente unidas a las sexuales, la posición de los órganos genitales –inter urina et faeces– son un factor decisivo e intercambiable. Los genitales no han proseguido la dirección del cuerpo humano hacia la belleza, reteniendo su rol animal, de

manera que, hasta el día de hoy, el amor continúa siendo en esencia tan animal como siempre lo ha sido...

El camino sinuoso que va del ano a la lengua, termina en la elaboración de un metalenguaje elaborado a base de glosolalias, que vienen siendo como las flatulencias del lenguaje tradicional. Por eso ya no es poesía en su sentido tradicional, ni siquiera al estilo surrealista usual. De la misma manera que una máscara primitiva nada tiene que ver con el arte y todo con la magia, los gritos de Artaud no pueden confundirse con la poesía tradicional. Sus gritos son conjuros mágicos para provocar otra suerte de apariciones.

Hace años en La Habana, durante una visita que hiciera al manicomio estatal en compañía de Jorge Camacho, tuve ocasión de escuchar unos gritos que no parecían salir de un ser humano. Pertenece quizá a alguien poseído por una fuerza primitiva, fuerza que nuestro mundo racional lo interpreta como locura. Nunca he podido olvidar la impresión que me causaron esos desechos de palabras, gritados por un ser encerrado en una mazmorra, dándole rienda suelta a un lenguaje intraducible, pero que poseía, para él, un sentido. Cuando con el paso del tiempo entré en contacto con la obra de Artaud, pude escuchar de nuevo ese tono de voz en la grabación de sus transmisiones radiales tituladas “Pour en Finir Avec Le Judgment de Dieu”. La gritología de Artaud respondía a la que había escuchado en el manicomio habanero, cuyas claves ambos, el loco poeta y el poeta loco, se llevaron a la tumba.

El clímax que siempre está alcanzando la obra de Artaud nos deja sin res-puestas. ¿Cómo descifrar su imagen de un *cuero sin órganos*? Quizá si de la misma manera que interpretamos “la sonrisa sin gato” del mundo de Alicia: como un enigma trágico con su revés de humor negro. ¿Sometió entonces Artaud *su cuerpo sin órganos* a la tortura o sucedió al revés? Los dolores que padeciera durante la última etapa de su vida, dolores anales no lo olvidemos, ¿Quién se los infligió? ¿El a su cuerpo o su cuerpo a él, como entidad separada? Lo cierto es que Artaud al final de su vida, fue viendo otras cosas, mientras le pedía a su amigo el extraño poeta Jacques Prevel, el láudano para amortiguar sus dolores. Esos dolores desfiguraron su rostro, crispándolo como

podemos observar no sólo en fotos sino en los autorretratos que dibujara. El rostro de Artaud es un idioma aparte que las tonalidades cavernosas de su voz parecen esculpirlo. Con esa voz Artaud tradujo sus ritos o, mejor dicho, su teatro llamado *de la crueldad*. Sus ritos nos remontan a otras épocas, épocas que pudieron haber hablado como lo hizo Artaud:

*O reche modo
To edire
Di za
Tau dari
De padera coco*

Las onomatopeyas de Artaud le ponen al lenguaje sus máscaras, para dar comienzo a sus propias ceremonias.

A pesar de todas las exégesis, la obra de Artaud se mantiene aún inviolada como la locura que se apoderó de él. Su obra no presenta pues un problema sino un *misterio* como le hubiese gustado decir a Gabriel Marcel. Al misterio de los viejos ritos paganos. No importa tanto lo que digamos acerca de sus escritos: entre el sueño y la locura, entre la magia y sus signos, existe una transmutación como ocurre con ciertos virus. Queda entonces la magia en la cual él creyó y vio practicar dentro de los asilos, después de sus experiencias con los Tarahumaras:

Los asilos de alienados son receptáculos de magia negra conscientes y premeditados.

Artaud practicó la magia durante toda su vida. De Cuba se llevó unos objetos de culto afrocubano, que un negro brujo le obsequió. Su encuentro con los Tarahumaras fue decisivo. En Irlanda andaba apoyándose en lo que él insistía que era el cayado de San Patricio. Artaud utilizaba las imprecaciones mágicas para salir y entrar por sus agujeros:

¿Cual y de qué esos agujeros?

*De alma, de espíritu, de mí y de ser;
Pero en el lugar donde uno se caga
Padre, madre y también Artaud.*

Eso lo dijo “El Momo”, una de las tantas manifestaciones (o representaciones teatrales) de su ser. Pero cuando se dicen esas anomalías aparece entonces los policías del espíritu: profesores, loqueros, curas ect., que pretenden cerrarle el camino a quien se caga en todos, para espetarle a los que piensan correctamente, vociferaciones como éstas:

*Menedí anenbí
Embendá
Tarch inemptle
O narchti rombí*

¿A quién le habla el Momo? Quizás si al único que de existir pudiera entenderlo: a Dios.

*Existe ese agujero sin marco
Que la vida quiso enmarcar
Porque no es un agujero
Sino una nariz
Que siempre supo olfatear demasiado bien
El viento de la apocalíptica
Cabeza*

*Que chupan sobre su culo apretado
Y porque el culo de Artaud es bueno
Para los rufianes el Miserere*

*Y tú también tienes la encía
La encía derecha enterrada,
Dios,*

También tu encía está helada

*Desde hace infinidad de años
En que me enviaste tu culo innato
Para ver si yo iba a nacer
Al fin*

*Desde el tiempo en que me esperabas
Raspando
Mi vientre ausente*

¿Tuvo Artaud o no salida? La caca es una salida, el grito también lo es. Artaud caga y grita y además hizo lo que otros no se atrevieron: se volvió loco, llevando de paso al teatro lo que Derrida denominó al respecto *el cierre de la representación*. Pero como nos recuerda el filósofo del deconstruccionismo, lo que Artaud intenta decirnos es que el teatro no ha nacido aún. ¿Qué fue el teatro para Artaud?: intento de salida, sacramento ancestral. Solo podemos nacer si salimos de un encierro. La cagada: otra salida de nuestra interior de un material que en muchos casos sirve como fertilizante, o sea, para comenzar una nueva vida purificada, como le ocurriera a la diosa azteca. El nombre de la diosa romana de las cloacas: Cloacina significaba la purificadora, llegando a ser asimilada a Venus. Volvemos a los comienzos. Con Artaud siempre se vuelve a los comienzos. La materia fecal con la cual el niño juega, es un acto primordial que nos marca desde el nacimiento y permite nuestro saneamiento. San Agustín con la crudeza que a ratos acostumbraba a decir las cosas, nos recuerda que entre orinas y excrementos nacemos y morimos. Nacer, defecar, jugar y fornicar constituyen el escenario mágico de su teatro mental, acompañados de alaridos y sonidos, intraducibles a un idioma normal como el nuestro, pero no al de Artaud.

De ahí que este poeta nos conduce a proponernos otra axiología. El coito, para Artaud, se identifica con la muerte, como lo piensa también otro autor cercano a él: George Bataille. Durante el coito entran y salen gritos y otros sonidos guturales, que nos recuerdan que hay gestos que se liberan de toda racionalización acercándonos *en ese instante* a la locura. Artaud consigue mediante la suya,

trascender el orden natural de las cosas para habitar otros lugares, que Michaux con sus martillazos al lenguaje, llamara *El Infinito Turbulento*. Recuerdo vivamente la representación de los poemas de Michaux por unos paraplégicos en un teatro de París. ¿Se encontraba el espíritu de Artaud allí presente? Pienso que sí. Por los gestos que los actores hacían, puedo creer que Artaud “bajó” sobre los paraplégicos que balbuceaban poemas de Michaux como fragmentos de un protolenguaje.

Dos opciones se nos ofrecen, de acuerdo con Artaud, una vez que traspasamos los límites del *infinito turbulento*:

La del infinito exterior

La de lo ínfimo interior.

Artaud penetra en el “lugar” de lo segundo para experimentar la turbulencia de su locura. El loco es un consumado actor, aunque no lo sepa. Artaud por lo demás lo fue profesionalmente antes de su demencia. Es decir, fue doblemente actor. Las cosas penetran por la mirada de un loco *representando* otra realidad y ante ésta el demente actúa de acuerdo. La demencia le permitió a Artaud tomarse toda suerte de libertades contra lo que Breton llamó la *poca realidad*. En ese sentido dio un paso más allá en la imaginación surrealista, los cuales le rindieron pleitesía como la diosa que ocupó el trono vacante de la Razón. Artaud, por lo tanto, (junto con Nietzsche, aunque por otros motivos), realiza el acto surrealista supremo: salir a la calle y matar al Dios de la razón. Al igual que el enajenado de la “Gaya Ciencia”, creó otras ceremonias: en su caso el “teatro de la crueldad”.

Las mejores palabras de Artaud no se entienden y en eso se aparta del sur-realismo que intentaba brindarle a las mismas el sentido de lo maravilloso. Sus palabras son estertores que forman una gran fiesta de sonidos. Son como juegos de un espíritu que en el fondo entendía la representación de la realidad, como un espectáculo lúdico en lo que éste posee de sagrado. La palabra no tenía entonces que ser entendida. Liberándola de su encierro conceptual, Artaud da rienda suelta a un lenguaje-ritual donde los sonidos se convierten en

partituras de un pensamiento mágico. Las ceremonias que Nietzsche viera como necesarias para un dios “post-mortem” se dan en ese lenguaje, iniciando una forma distinta de comunicación. El Logos que se hizo carne, se desencarnó asesinado por un loco.

Muecas y rictus, rostros garabateados, trazos que recorren el papel con furia. Artaud fue viendo en sus dibujos al otro como frente a un espejo deformado. No podía ser de otra manera. Quien se atrevió a romper con la estructura de la palabra, tenía que concluir alterando a la figura humana con la misma violencia. Hace varios años visité en Viena una gran retrospectiva de sus dibujos, todos contrahechos y erizados como espinas. La relación Artaud/cuerpo fue siempre así: una incesante agresión contra su identidad. Tenía pues que deformarla, cuidando de paso que el rostro no perdiese cierta semejanza. ¿Por qué? Porque entonces hubiésemos perdido todo lo que él nos quiso decir. Si la palabra tuvo que ser sustituida por el grito primordial, el rostro tuvo que mantener una identidad deformada, para subrayar de dónde provienen sus gritos. Otros pintores se han enfrentado con el rostro tratándolo de desfigurar hasta el paroxismo: los maestros medioevales, Baldung, Goya, Bacon, Munch, Soutine, Schiele, o Van Gogh, *monstrosean* sus rostros desde diversas perspectivas. Algunos bajo el peso del terror religioso y otros bajo terrores más personales. Artaud, que no fue pintor, se *mete* dentro de sus rostros volviéndolos de adentro hacia afuera, para que muestren su reverso. Las torceduras de los rostros de Artaud, que corresponden a sus mutilaciones del lenguaje, poseen entonces un atractivo rayano en lo morboso. Sabemos que estamos frente a un loco y lo rechazamos, al mismo tiempo que deseamos compartir su mundo.

Cuando nos enfrentamos a textos como *Suppots et Supplications*, nos encontramos con unas imágenes larvarias (que él ya había mencionado en su *Pese-Nerfs*), que cuestionan la esencia de la poesía, aún la surrealista. Encerrar a Artaud dentro de ese dilema, sería por otra parte, perderlo de vista. Toda su obra parece estar concebida desde otra dimensión donde sus palabras se encuentran *a mitad del camino de la inteligencia* (*Le Pese-Nerfs*) como un proceso digestivo que siempre termina en materia fecal.

Su Teatro de la Crueldad continúa sin haber dado aún todas las medidas de sus posibilidades. Pensemos por otra parte en un Beckett, cuyos personajes sugieren dentro de otra escala espiritual, esa mitad del camino que no llega a nada. Pero Beckett hombre *distante* si los hubo, intentó llegar mediante un idioma que expresaba la esencia de lo absurdo, mientras que Artaud logró un teatro de paroxismos que lo abarcara todo: cuerpo y alma. Y es que para actuar o vivir en esos límites tenemos que convertirnos en un Artaud, y ser capaces de vivir entre gritos una vida donde, para decirlo con sus propias palabras:

*Salgo de mi inexistencia
Yo me divierto
Yo la borro del mapa
Yo la escupo por encima para hacerla cagar,
Es el teatro de la crueldad*

*Jal ja shaya rakal
A kal
A ka ka raio (Suppots et Suplications)*

NOTAS

1-4.- Tomadas del capítulo "Excremental Vision" de Norman O. Brown: "Life Against Death", Vintage Books, 1959.

BENJAMIN PÉRET O EL MUNDO AL REVÉS



¿Por qué Benjamín Péret cincuenta años después de su muerte? Péret fue uno de los más altos representantes de la poesía surrealista, y el surrealismo ha pasado a ser objeto de revalorizaciones no siempre acertadas. Pero el autor de poemarios y libros de cuentos como “Je Sublime” o “Main Forte”, no se deja encerrar fácilmente en definiciones de género académico. Péret revela un mundo que nada tiene que ver con las verdades empíricas, sino con su reverso. El espejo que atravesó Alicia es el mismo que atraviesa Péret en sus exploraciones. El autor del “Deshonor de los poetas”, fue quien llevó más lejos en lo verbal, la incursión surrealista por espacios sorprendidos, al mismo tiempo que Max Ernst hiciera lo mismo con la poesía visual de sus collages. El lenguaje mudo de Max Ernst, tuvo su

contrapartida en los escritos totalmente desprovistos de coherencia racional, de Péret.

Los surrealistas en general, y André Breton en particular, estaban demasiado conscientes de lo que escribían. Sabían hacerlo muy bien, de paso. Eran en el fondo, y así la prosa de Breton o de Aragon, como los poemas de Eluard lo atestiguan, unos artifices del lenguaje. Cada vez que repaso el libro más bello de Breton “Arcane XVII”, no puedo dejar de escuchar tras la suntuosidad de su prosa, la voz de lo que Etienne calificara de un “bello clásico”. Péret en cambio, era un primitivo militando dentro de un grupo que se mantuvo, a su pesar, dentro de ciertas normas de expresión tradicionales.

Al contrario de la famosa apuesta pascaliana a favor de Dios, Péret lo hace favor de la magia. Su mirada primigenia fue la puerta que le abrió el mundo de las relaciones insólitas cargadas de infinitas posibilidades. Si Artaud pudo afirmar que lo maravilloso se encontraba en la raíz del espíritu, Péret pudo asegurar lo mismo sobre la magia con respecto a la poesía, lo que, en el fondo, viene siendo lo mismo. En ese sentido transitó por unas dimensiones que no respondían al modo occidental de entender la realidad. La concordancia entre la poesía de Péret y los mitos y leyendas ancestrales, se escucha como el eco de las voces y creencias de los primitivos. Baste repasar libros dedicados a esos temas, para encontrarnos con mitos, cuentos, fábulas e historias pertenecientes a distintas culturas, que penetraron en el mundo de Péret.

En su libro “Contes et Mythes Chamans” (1) su autora Nana Nauwald, expresa cómo algunos shamanes *Se encontraban en un inmenso corredizo cuyo techo, el suelo y los muros estaban pintados con numerosos motivos de animales, de pájaros y otros signos extraños. Había representaciones de creaturas misteriosas que nunca antes habían visto. Esas historias eran contadas con imágenes coloreadas y los signos fantásticos brillaban con todos los colores del arcoíris...* Bajo condiciones como estas, aparecen mujeres-cisnes o niños-cuervos que engendran futuros shamanes.

Ioan P. Couliano nos relata en su libro “Más allá de este mundo” (2) el siguiente ritual de anunciación taoísta: *El sacerdote se transforma en un ser cósmico, cuya cabeza es una nube de tinta, cuyo*

cabello son estrellas desparramadas, cuya nariz es una montaña y cuyos dientes son como un bosque de espadas. Este gigante se oculta tras la Osa Mayor, con el fin de alcanzar la puerta dorada y ser recibido en audiencia por el emperador del Cielo. Al mismo tiempo es purificado por los “nueve fénix que destruyen la suciedad” e incorpora la energía de las estrellas...

En el libro donde Wade Davis cuenta sus exploraciones en el Amazonas y en las selvas de Centroamérica (3), existen numerosos ejemplos de transformaciones debidas a la ingestión de plantas alucinógenas. Los shamanes y curanderos que encontró durante sus descubrimientos, le abrieron un mundo al que Artaud con los Tarahumaras, y Péret con los indios del Amazonas, tuvieron acceso. Por otra parte, las supersticiones que los misioneros españoles atribuyeran en sus libros de viajes como obras del demonio, provienen de un pensamiento no causalístico, cercano al de Péret. El sacerdote Jacinto de la Serna en su “Tratado de las Idolatrías” (4) nos brinda abundantes ejemplos:

En el modo de criar sus gallinas tenían otras supersticiones: decían, que cuando estaban empollando los huevos, si alguno entraba calzado hacia donde estaban, no saldrían pollos, ni los sacarían; y si los sacasen, serian enfermos, y luego se morirían, y para remedio de esto ponían junto a la gallina que empollaba, unos cacles viejos, que son los zapatos destes indios...

Ejemplos como los citados abundan en todas las culturas llegando hasta nuestros días bajo supersticiones y agüeros que aún practicamos, a pesar de los avances tecnológicos. Péret al crear su propia cadena de acontecimientos, se mantuvo en contacto con una forma de pensamiento que subsiste dentro del surrealismo, rompiendo de paso, con la tradición pitagórica de la armonía y el sentido cristiano de la *adecuación* como base para interpretar la realidad. La causa y efecto que forma parte de su poesía y sus relatos, interrumpe violentamente la secuencia lineal del racionalismo, para introducir una *asimetría* que altera su estructura lógica. El espacio mental donde transcurren los eventos de Péret nos remonta a otros

tiempos, tiempos donde la libertad consistía en entender la realidad en pleno ejercicio imaginario. Así cuando nos dice en un poema titulado *Las Orejas Ahumadas no Repelarán Jamás* que:

*En otro tiempo un plátano habituado a la pocilga
Saltaba los setos de su cerebro*

...

*En otro tiempo las plumas de las nubes volaban tan lejos que ningún
navegante*

*A pesar de la lluvia de hollín y de las ojeadas de los negros
Las podía coger como una concha enamorada*

Nos está haciendo habitar en una secuencia donde sueño y realidad quedan entrelazados en una “surrealidad”, semejante a la de los shamanes primitivos. Los formularios mágicos que Cornelio Agrippa describe en su *Filosofía Oculta* (5) responden a lo mismo:

Demócrito nos enseña este secreto: si se saca la lengua de una rana del mar estando viva, sin tocar otra parte de su cuerpo, y se la devuelve al mar, habrá que colocar esa lengua en el sitio donde palpita el corazón de una mujer dormida, y la hará responder la verdad a todo lo que se le pregunte.

Examinemos la secuencia: 1) Lengua de rana sacada bajo condiciones precisas, como ocurre en la magia y en las reglas de los juegos infantiles. 2) Lengua de rana colocada sobre *corazón palpitante de mujer dormida*. 3) Resultado: *verdades* que la mujer dormida da como respuesta a las preguntas que le hacen. ¿Qué verdades son esas? Las mismas que obedecen a las creencias primitivas. Suponemos que, si Péret fuese el que interrogara a la mujer dormida, después de haberla sometida a sortilegios mágicos, sus “verdades” serían de la misma naturaleza que hizo posible que una *catarata de peces se perdiera en una montaña*, o que las mujeres puedan convertirse en cisnes, creando una indistinción entre lo real y lo imaginado como Breton pedía en sus manifiestos. La relación entre el significante y el significado sufre aquí pues un embate que

sólo puede ser explicable mediante otros recursos. Breton lo entendió así cuando en su introducción a Péret, publicada en su “Antología del Humor Negro” (6) afirmara que:

Ha realizado plenamente sobre el verbo la operación correspondiente a la “sublimación” alquímica que consiste en provocar la ascensión de lo sutil mediante su separación de lo espeso. Lo espeso en este terreno, es aquella corteza de significantes exclusiva, con la cual el uso ha recubierto todas las palabras.

Al realizar Péret esta acción alquímica sobre el verbo, alteró simultáneamente las cimientas que sostienen la estructura de nuestra concepción de la realidad. Para lograrlo dispone entonces de un medio: el medio automático que le abrió acceso a la surrealidad.

Sus relatos, desenvueltos e instintivos, se desplazan por mundos que o bien se encuentran escondidos en los sueños, o bien pueden ser imaginados por los pueblos primitivos, los enajenados o los niños. Veamos el siguiente fragmento de su colección de cuentos *Mueran los Cabrones y los Campos de Honor*:

El señor Carbón había evidentemente perdido toda la razón. Lo dejé triturar sus relojes y huí a toda carrera. En una curva del camino vi un enorme guijarro de unos tres metros de altura. Me lancé de cabeza y me zambullí dentro. Estaba salvado. Pude contemplar el porvenir con tranquilidad. Es allí donde escribí esta historia.

El espectáculo que nos ofrece este relato es complejo y a la vez sencillo. El primer lugar lo absurdo del mismo nos obliga a pensar en un mundo de referencias oníricas cuando no demenciales. Ese absurdo no tiene mucho que ver con el otro de carácter filosófico, que le sirvió de base a Camus a Beckett o Ionesco para expresar sus mundos respectivos, cargados de un pesimismo que Péret no compartía. El absurdo de Péret posee la raíz de los relatos infantiles, cuya aparente inocencia esconde un complejo significado encontrándose más cerca del humor de Jarry quien dijera en uno de sus poemas titulado “Fábula”: *una lata de corned beef, colgada como*

unos gemelos/vio pasar a una langosta que se le parecía fraternalmente.
Con esos elementos lúdicos Péret elabora las premisas de su lógica.

El juego constituye entonces la clave del asunto. Tanto el niño como el primitivo cuando participan en la actividad lúdica, se sienten libres para mostrarse creativos, según afirma D. W. Winnicott en su libro *Playing and Reality*. Pero subrayemos que no se trata, en este caso del juego surrealista, como actividad organizada en torno a un tema específico. El juego surrealista, aunque Breton lo consideraba suficiente en sí mismo, poseía en última instancia, una derivación conscientemente literaria. En el caso de los niños la espontaneidad de sus juegos obedece a otra clase de necesidad. El niño descubre “su” realidad jugando y es a partir del juego cómo su mundo va configurándose, sin otras motivaciones ulteriores.

¿A qué necesidad respondía Péret? Sus amigos han testimoniado del absoluto desprendimiento que sentía con respecto a su producción poética. Como sucede con los niños que una vez terminado el juego proceden a otro nuevo, olvidando el primero, Péret olvida sus poemas. La necesidad que sentía Péret de poetizar, era de orden puramente lúdica. Péret jugó con los códigos que rigen las reglas de expresión, transgrediendo sus significados. Toda la poesía de Péret reduce a puras relaciones gratuitas y sin sentido (o salvajes como había dicho Octavio Paz respecto a su obra), la materia literaria. Nunca una obra como la de este poeta podrá formar parte del “canon occidental”, que Harold Bloom ha querido imponer como indispensable.

Cuando Péret nos comunica el siguiente recetario:

*Retorcer los antiguos armarios para extraer un poco de polvo de rubí
con qué colorear los lagos.*

*Silbar repetida y largamente para que acudan los huesos bien
blanqueados que no quieren entender razones.*

*Lavar la tinta con vino rojo para distraer a los niños que riñen en el
patio.*

Cortar la luz en cuatro y arrojarla a las fieras.

Crea los siguientes escenarios:

1. *Un escenario lúdico* donde las condiciones para que ocurra algo tiene que pasar por otros sucesos imprevistos. En este caso su poesía entra de lleno en un mundo al revés, mundo que podemos ver en los *Caprichos* o *Proverbios* de Goya, en las experiencias de Alicia, en las fatrasías medievales o en los grabados de Sebastian Brant del siglo XV titulados *Stultifera Navis* o *Nave de los Locos*. Ese mundo al revés se manifiesta en los carnavales (la poesía de Péret posee un carácter carnavalesco), y en ciertas ceremonias mágicas de los pueblos primitivos, revelando el lado oculto de la realidad como la realidad misma. La sorpresa de la revelación abre el espacio de lo maravilloso.

2. *Un escenario donde se abre el espacio de lo maravilloso*. Las causas y los efectos que sugieren esos juegos verbales, están concebidos como collages a la manera que Max Ernst confeccionara los suyos. Aragon escribió en 1924 que *lo maravilloso es el montaje de la contradicción en lo real*. Breton por su parte de acuerdo con Hal Foster, sostenía que la contradicción es un problema a solucionar poéticamente y no críticamente. Realidades opuestas convergen en él *como si* de un espacio y de un tiempo en los collages de Max Ernst, cuestionando la validez de una ciencia positiva. Todo sucede en la poesía de Péret y en la de Max Ernst en una temporalidad anterior, que Mircea Eliade ha estudiado definitivamente como base de los mitos de la Edad de Oro. En esa poesía las horas como tragadas por un *hueco negro*, transcurren en dirección opuesta. Cuando Max Ernst creó sus collages, introdujo en los mismos unos acontecimientos que le permitió a todos los elementos disímiles que forman parte de su percepción, encontrarse en un espacio común violando las leyes temporales y de la lógica. Aparece entonces el tiempo como espacio mencionado desde la antigüedad. Ese espacio es el *espacio de lo maravilloso*.

Uno de los mejores textos poéticos de Péret se titula *Historia Natural* y en el mismo recrea una cosmogonía imaginaria, a la usanza de los primitivos. Péret había expresado en su estudio sobre los mitos de la América, que *sin ningún riesgo de equivocarnos los*

*mitos primitivos están en gran medida compuestos de residuos de iluminaciones, de intuiciones y de presagios (7). La invención de su cosmogonía acerca de los cuatro elementos: el agua, la tierra, el aire y el fuego, que como señaló J. H. Matthews, poseían una función poética para Péret... la historia natural poética puede estar gobernada por las leyes imaginarias de los creadores de mitos que ignoran las leyes científicas (8). O sea que para este poeta como para los primitivos, el principio aceptado de derivación –causa y efecto– es puesto de lado o expulsado por el principio de derivación maravilloso. Las clasificaciones de la ciencia dejan de tener sentido cuando ocurre como se relata en la “Historia Natural”, que *salado el aire se transforma en cama*. Péret trata al fuego como un elemento mineral que reside en las piedras y en los huevos, lo cual acarrea consecuencias inauditas, al descubrir que las piedras están sujetas a temblores. Sus temblores intermitentes provocan que *el fuego tosa y escupe un musgo húmedo que lo extingue dando nacimiento a las pulgas...* Para los indios del Matto Grosso que Péret visitara, el sol es un hombre y la luna una mujer, creencia que los emparenta con la de los hermetistas. Los alquimistas proyectaron sobre los elementos naturales un soplo aleatorio. La alquimia que Péret practicara sobre el verbo opera con esos mismos principios.*

Los filósofos según Don Pernety hablaban de un color más negro que el negro mismo. Péret lleva esta idea a un poema publicado en *Je Sublime*:

El negro de humo el negro animal el negro negro...

Ofreciéndonos la clave de una imaginería procedente de los formularios alquímicos. Tanto el lenguaje de los filósofos herméticos, como en el de los mitos y leyendas, producen condiciones para que el orden natural sea subvertido, para algunos en otro sobrenatural, para otros en mágico y para surrealistas como Péret en mágico/poético. En su “Historia Natural” Péret crea condiciones de infinitas posibilidades, entendiendo al mundo bajo una óptica no condicionada por las supuestas leyes infalibles de la ciencia.

En el otro escenario posible, interviene el cuestionamiento que hace René Magritte de nuestro conocimiento de la realidad, partiendo de la relación arbitraria entre las imágenes/signos que él maneja en sus pinturas. En su célebre cuadro “Esto no es una pipa” comentado por Foucault, Magritte nos sitúa frente a un dilema: ¿Por qué negar lo que vemos en el cuadro como una realidad objetiva? Es conocido el humor peculiar del pintor surrealista y la manera que ese humor suyo jugaba astutamente con los significantes y los significados. Pero al negarle a la pipa su evidencia, no lanza con su negativa un reto, si no es una pipa entonces ¿qué es? Aquí interviene Péret cuando nos dice *yo llamo tabaco a lo que es oreja*, poniendo en entredicho la identidad de ambos. Cyrano de Bergerac siguiendo la tradición hermética, repetía que “todo está en todo”, abriéndole un camino a Lautréamont cuando en el cuarto canto de Maldoror comenzara con su conocida frase *es un hombre, una piedra o un árbol...* De ahí que la oreja pueda ser reemplazada por un tabaco o que la pipa que vemos no sea lo que pretende ser. Todo ese intercambio de realidades se encuentra vivo, por lo demás, en los juegos infantiles donde los niños pretenden asumir identidades de acuerdo con su imaginación.

La relación Péret/Magritte/Max Ernst/ se instala dentro de un movimiento que experimentó con toda suerte de métodos, para aprehender lo irracional en la imagen o en la palabra. En el caso de Magritte su afirmación (que esconde una pregunta), descubre la intención puramente lúdica, de poner en suspenso lo que puede ser “falso” o “verdadero”. Sus cuadros titulados *La Condición Humana*, son reveladores en ese sentido. Péret y Max Ernst realizan por su parte, otras soluciones posibles. Ambos “saltan” hacia el otro lado de las ventanas, pintadas por Magritte en la serie mencionada, para explorar lo que el pintor deja oculto. ¿Es realmente un paisaje lo que continúa en el cuadro que Magritte coloca frente a la ventana, o ese paisaje es copia de lo que el cuadro esconde? La tentación de “ver” lo que se encuentra más allá es la tentación que propone la poesía de Péret.

¿Tiene validez esto para el mundo contemporáneo? ¿Qué puede ofrecernos Péret de nuevo? Quizás si podamos responder a esta

pregunta citando otras que hiciera Franca Agostino en su libro *Analíticos y Continentales* (9). En sus párrafos dedicados a Heidegger, la autora cuestiona las conclusiones a las que llega el pensador alemán, sobre si existe *algo diferente* o una especie de residuo que excede las conclusiones de la filosofía. La autora pondera si no será *un pensamiento chamánico, aforístico, poético* o el pensamiento de la tríada *loco-artista-niño*, reducido al silencio por el dominio político-institucional, el que pudiera, en última instancia, resolver lo planteado por Heidegger. Debería pues existir un modo pre-filosófico de pensar, conclusión que Vico se planteó dos siglos atrás.

Volviendo a Péret y con él a los surrealistas, el espacio imaginario que abren continúa el camino trazado por Alfred Jarry en su "Patafísica". En las soluciones posibles que se encuentran en la base de la Patafísica, podría aparecer una *ontología de lo inagotable*, porque cada descubrimiento encuentra nuevas formas interpretativas en un proceso infinito de cambios. El reto está lanzado en un mundo cuyo engranaje se mueve por cifras incapaces de ser asimiladas, pero que sin embargo controlan nuestras vidas. La utopía que resulta de una reacción frente a ese hecho, nos indica que Breton no estuvo desacertado, como tampoco Péret, en ver en las fantasías de un Fourier, la respuesta a la cerrazón que implica estar sometido a las "reglas del juego" de los poderes establecidos.

Es así que la poesía de Péret deconstruye y a su vez construye el funcionamiento del pensamiento racional llevándolo a su raíz, donde originariamente se formara. Lo deconstruye al situarlo en otro plano donde su engranaje no funciona mediante las leyes que rigen la evidencia racional. ¿Un mundo al revés entonces? Si al batir sus alas una mariposa puede desencadenar una tormenta en la Oceanía, ¿por qué es imposible *mutilar las cómodas, aunque esto dañe a su reproducción con tal que nuestros hijos vivan?* La *vivencia oblicua* o el *efecto mariposa* que postula ese fragmento de Péret nos permite pensar que *la ontología de lo inagotable* puede subvertir el orden establecido, o sea, crear un mundo concebido poéticamente al revés.

NOTAS

- 1.- Binsky Kok Publications, Harlem, Holanda.
- 2.- "Paidós Orientalia", Buenos Aires, 1993. Traducción Irene Saslavsky Niedermann.
- 3.- "One River: Explorations and Discoveries in the Amazon Rain Forest" Simon and Schuster, New York, 1996.
- 4.- "Linkgua Ediciones" Barcelona, 2008.
- 5.- Cornelio Agrippa: "Filosofía Oculta" Editorial "Kier" Buenos Aires, 2005.
- 6.- André Breton: "Antología del Humor Negro", Editorial "Anagrama", Barcelona, 1966. Traducción de Joaquín Jordá.
- 7.- "La Parole est à Péret", Editions Surrealistes. 1943.
- 8.- En "L'Esprit Createur", VI. Vi, Spring 1966.
- 9.- Franca D'Agostini "Analíticos y Continentales" Editorial "Cátedra" Madrid, 1997. Traducción de Mario Pérez Gutiérrez.

EL SURREALISMO Y LOS LÍMITES DEL LENGUAJE



Sólo la palabra basta para ver.

TRISTAN TZARA

I. EL AUTOMATISMO | En su ensayo titulado “El Surrealismo en sus Obras Vivas” André Breton manifestó que: *En la actualidad es bien sabido que el Surrealismo, en cuanto movimiento organizado, nació de una operación de gran envergadura con respecto al lenguaje...* (1). ¿Hasta qué límites estuvo Breton dispuesto a llegar? Después de los primeros experimentos automáticos que hiciera junto con Philippe Soupault: *Les Champs Magnetiques* (2), Breton continuó practicando el automatismo con ciertas precauciones. El límite para el Surrealismo se encuentra pues, en las precauciones que Breton tomó

con relación a la escritura automática, cuya historia, para decirlo en sus propias palabras, fue la de *una adversidad continua*. A pesar de ello, el automatismo le suministró a la expresión surrealista, una fuente inagotable de energía poética, que aún se mantiene viva. En 1929 Salvador Dalí le dio un nuevo impulso al automatismo bajo un método de su invención llamado “paranoico crítico”, sistema delirante de interpretación de la realidad, que resulta según Jaspers, de la deformación de las percepciones que tenemos de la misma. Ante “la poca realidad” el automatismo del deseo crea lo que Breton llamó, refiriéndose a Dalí “alucinaciones voluntarias”, siempre guiadas por un estado de exaltación poética. El automatismo produce pues una ruptura en el lenguaje, con el intento de interrumpir el flujo del pensamiento razonable. En *Le Surrealisme et la Peinture* Breton pudo afirmar entonces:

El automatismo heredado de los mediums, se mantendrá en el Surrealismo como una de sus dos grandes direcciones... sostengo que el automatismo gráfico, así como el verbal... tiene el mérito de manifestar y en una cierta manera resolver... la sola estructura que responde a la no distinción cada vez más establecida, de las cualidades sensibles y de las cualidades formales... de las funciones sensitivas y las funciones intelectuales (3).

Para Breton la práctica del automatismo significó un método para “tocar fondo” en los poderes perdidos, con el fin de rescatar una sabiduría que él y los surrealistas consideraban poética. Para alcanzarla recurrió a los primitivos, dementes y hermetistas, con la intención de crear un nuevo estado de videncia. El automatismo pone de manifiesto lo que nuestro inconsciente colectivo continúa guardando y que aparece, cada vez con menos frecuencia, en las pocas culturas primitivas que aún se mantienen intocadas. En ese sentido, Breton siempre vio en las propuestas de Freud los resortes que actúan sobre nuestras relaciones con el mundo interior y el exterior:

Es necesario concederle a Freud que la exploración de la vida inconsciente suministra las únicas bases de apreciación válidas de los móviles que hacen obrar al ser humano... partiendo de ahí, el surrealismo no ha cesado de hacer valer el automatismo, no solo como método de expresión en el plano literario y artístico, sino como primera instancia con vistas a una revisión general de los modos de conocimiento (4).

La riqueza poética que el surrealismo genera, se encontraba ya en potencia dentro de la tradición hermética, sobre todo en la Alquimia. El lenguaje, los emblemas y los alfabetos herméticos, realizan la doble función de comunicar y a su vez ocultar, un mensaje destinado sólo a los videntes, en el sentido que Rimbaud le dio a ese término. En segundo lugar, lo que Michel Thévoz llamó *el lenguaje de la ruptura* le pertenece a los locos literarios. Los elementos disociadores de las manifestaciones verbales de los dementes, formaron parte de uno de los experimentos poéticos más logrados del Surrealismo: “La Inmaculada Concepción”, escrito en conjunto por André Breton y Paul Eluard. En tercer lugar, las leyendas y mitos primitivos, participan del proyecto surrealista que busca las vías de regreso a un acontecer donde el ser humano se comunicaba mediante un proto lenguaje, que los alquimistas, y los místicos sufíes denominan *el lenguaje de los pájaros*. Algunos autores afirman que fue Salomón quien inventó ese lenguaje. En su estudio sobre Raymond Rousell, André Breton acude a Valentin Andrae, autor de las “Bodas Químicas de Christian Rosenkreuz”, para interpretar los recursos lingüísticos que emplea Rousell en sus obras. La elección que hiciera Breton no fue casual. En efecto, si alguien nos ayuda a penetrar en el complejo mundo rouseliano son los hermetistas, A través de ellos llegamos, como nos dice Breton: *Al corazón de lo que se llama la lengua de los pájaros, idioma fonético basado exclusivamente en la asonancia* (5), subrayando que *los recursos poéticos de esta lengua son inapreciables*. Los egipcios consideraron el lenguaje como un eco sonoro de la energía que suscita en el universo una fuerza cósmica. El sonido era, pues, de esencia divina. De esa forma según nos dice Guy Beatrice (6):

Nació la idea de un lenguaje madre original que no debe encontrarse en la escritura sino en la sonoridad y la asonancia, en la raíz de las palabras unidas por el aliento original de significado divino. Es el Lenguaje de los Pájaros querido por los discípulos de Hermes, que obrara bajo el amparo de la Cábala Fonética.

El surrealismo y el hermetismo se dan aquí de la mano para elaborar un lenguaje primario escondido tras los velos del *lenguaje surrealista*. Si para los hermetistas ese lenguaje es el privilegio exclusivo de los adeptos, para los surrealistas se convierte en una revelación poética. La práctica del automatismo representó, en ese sentido, un camino hacia la Gnosis. ¿Qué era para los surrealistas la Gnosis sino la iluminación poética? La vuelta al “lenguaje de los pájaros” constituyó una meta dentro del ideario surrealista, seguidor del proyecto romántico de privilegiar el lenguaje onírico. De ahí que los surrealistas adoptaran la fórmula enunciada por Friedrich Schlegel: Poesía=Magia=Cábala+Alquimia. Marc Eigeldiner nos indica en su ensayo “Poesía y Lenguaje Alquímico en André Breton” (7) que:

La identificación casi permanente en la obra de Breton del acto poético con la transmutación alquímica, se inscribe dentro de la tradición romántica (donde) se instaura una relación entre la escritura poética y la alquimia en el sentido que ambos operan hacia el retorno a la materia original bajo la creencia de que el verbo humano está dotado de un poder mágico.

La lógica de los pájaros de acuerdo con el poema alegórico del persa Farid Uddin Attar, “La Conferencia de los Pájaros” (8), es depositaria de un saber diferente que se expresa *sin palabras, sin lenguaje y sin sonidos, que es comprendido sin espíritu y escuchado sin oídos*. El lenguaje adquiere pues un límite soñado por los surrealistas, límite que la escritura automática impulsada por el deseo de restaurar los contactos primordiales, logra alcanzar en sus momentos de autenticidad.

Si se corre el riesgo de acuerdo con Breton, *de salirse del surrealismo en la medida que el automatismo deja de caminar por lo menos bajo la roca*, es porque la escritura automática pone al descubierto los orígenes poéticos del lenguaje, manteniendo al mismo tiempo, la integridad de la palabra. Este hecho constituye un impedimento para solucionar el conflicto aparentemente insoluble, de convertir al Surrealismo *en lo que será*, de acuerdo con lo que el mismo Breton había manifestado. La aparición de los llamados “poetas visuales”, que realizan el tránsito entre lo verbal y lo visual, han puesto de nuevo sobre el tapete la posibilidad de una síntesis, que podría solucionar la resistencia de Breton a no romper ese último baluarte del lenguaje que es la palabra. Los experimentos llamados “cut ups” de William Burroughs cercanos a los que Tristan Tzara hiciera, rehacen partiendo de textos tomados de libros y periódicos, la estructura del lenguaje. Este escritor y Brion Gysin inventaron un procedimiento que aplicaron al internet según el cual es posible componer o recomponer un texto cualquiera con sólo presionar una tecla de la computadora. Pero uno de los logros mayores –sino el mayor– realizados en esa dirección, fue el tratamiento que Tom Philips hiciera de una novela de la era victoriana que el tituló “Humument”. Adquirida al azar, el autor se dedicó a colorear y dibujar sobre sus páginas, dejando fragmentos del texto al descubierto, convirtiendo el resultado en un nuevo texto, y en pura poesía visual. Siguiendo por ese mismo camino, Brian Dettmer ha confeccionado unas esculturas librecas a base de trincar en viejos volúmenes de geografía, anatomía etc. dejando al descubierto fragmentos de imágenes y sentencias. Ambos Tom Philips y Brian Dettmer, rehacen el concepto del libro como lectura, creando una impresión visual del mismo. Otro poemario que también pone de manifiesto los límites a lo que la poesía puede llegar se titula “The Tablets” de Armand Schwerner. Basándose en un texto “encontrado” acadio-sumerio, el poeta “traduce” el mismo, dejando en blanco espacios intraducibles o poniendo diferentes signos arqueológicos en lugar de los textos. “The Tablets” constituye pues un vínculo entre la poesía primitiva y la contemporánea, entre un lenguaje de puros íconos arcaicos y otro que utiliza la palabra escrita

como medio de comunicación. Un autor cercano al surrealismo y a las corrientes herméticas: Alain Gruger, creó una serie de dibujos de seres entresacados de su imaginación, donde intercalaba textos de alquimistas con una diminuta caligrafía. La palabra se convertía en dibujo y este a su vez, hacia las veces de lenguaje mudo.

El automatismo no dejó de tener sus detractores, aún en autores que lo veían con mirada beneplácita. Como ya había señalado, el automatismo tuvo en Breton uno de sus primeros críticos, sobre todo cuando llegó a la conclusión, que su práctica corría el riesgo de convertirse en un recetario para satisfacer las ambiciones literarias de algunos, apoyándose en simples procedimientos retóricos. Para Breton lo importante era obtener una *revelación*, (9) que forzase al lenguaje a mostrarse con anterioridad a la intervención de la conciencia. Ese lenguaje inscrito en la sintaxis de los sueños, que para Kant era poesía involuntaria, produce lo que podríamos definir como una *eyaculación verbal*. Si bien es cierto que el automatismo puro nos conduce a un estado de trance, también es cierto que sólo en contadas ocasiones logra alcanzar el “punto supremo”.

Volviendo a sus detractores y críticos escépticos, algunos dudaron como J. Starobinski en su ensayo sobre *Breton, Freud, Meyers* (10), de la calidad de sus manifestaciones: *Ceder –nos dice este autor– al automatismo, es degenerarse, recayendo en un mundo de existencia primitiva donde el ser, como presa de los determinismos elementales, solo es capaz de dar pobres manifestaciones...* Otro autor Jean Claude Blachere nos recuerda, sin embargo, que *la escritura automática es primitiva y no primitivista* (11). Pero fijémonos por un momento, en el significado del término “determinismo” que J. Starobinski utiliza en relación con los primitivos, y contra el cual los surrealistas se opusieron. Al contrario de lo que piensa este autor, existe el determinismo mágico que va por otros caminos. Hasta ese límite Breton pudo llegar. Pero había algo más, algo que se encontraba inserto en la aspiración utópica surrealista de *cambiar la vida* y de *transformar al mundo* en una praxis simultánea. Obedeciendo a esa praxis, Breton llegó a postular:

(Que) sólo apelando al automatismo bajo todas sus formas y nada más, se puede aspirar a resolver, fuera del plano económico, todas las antinomias que tras existir con anterioridad a la forma de régimen social bajo el cual vivimos, muy bien pudieran desaparecer con ellas (12).

Breton lejos de asociar el automatismo a una mimesis de lo primitivo, intentó lograr un proceso de liberación, partiendo de la esencia primitiva del lenguaje. Lo que Belén Gache dice acerca de Xul Solar puede aplicarse aquí: *Al trastocar las leyes lingüísticas Xul de alguna manera cambia las leyes del mundo (13)*. O sea que produce mediante el lenguaje una especie de “efecto mariposa”, desencadenando otra cadena de acontecimientos imprevistos. Detrás de ese efecto, se esconde la necesidad que siempre tuvieron los surrealistas de ejercer una praxis sobre la realidad social, no utilizando los métodos políticos tradicionales, sino los que surgen de otras zonas del espíritu que aún mantienen toda su vigencia para ellos.

El mejor ejemplo de esos métodos lo ofrece la poesía de Benjamín Péret como ya hemos subrayado en otras ocasiones. Su obra crea su propia lógica, partiendo del principio de “indeterminación”. Quiero decir con esto que mientras el discurso de Breton en sus lineamientos poéticos, se desplaza como grandes frescos, el de Péret rompe radicalmente con esa trayectoria. Su mirada sorprende un mundo al revés, un mundo donde sólo los primitivos, los niños o los dementes pueden ser acogidos. Leamos por ejemplo un fragmento tomado al azar, de su colección de cuentos “Mueran los Cabrones y el Campo de Honor” (14).

En el cine pasaban una película triste, cuya heroína perfectamente rubia-que ejercía la profesión de vendedora de jabones-gemía, lloraba y sollozaba sin tregua, sin que el argumento justificase aquel diluvio de lágrimas. El vendedor de escobas, que asistía a la proyección, no se sentía en absoluto ganado por la tristeza que se desprendía de la película. ¡Al contrario! Aquella desesperación injustificada desencadenaba en él una risa atronadora... De pronto

la película cesó y en la pantalla apareció una especie de Quasimodo mofletudo que deglutía penosamente un buitre vivo... el público indiferente continuó llorando con mayor ímpetu que nunca... sorpresivamente cambiaron de película para proyectar otra titulada "diversas maneras de aderezar los caracoles"... pero ay! El público lloraba a más y mejor y las butacas comenzaban a flotar sobre aquellas lágrimas agitadas por una verdadera tempestad, a tal punto que el mareo invadió poco a poco al público mezclando los hipo a los llantos...

Lo primero que nos llama la atención, es la similitud de lo sucedido en este cuento con lo que le ocurriera a Alicia en su deslizamiento hacia el país de las maravillas. Una conexión se encuentra entre la imaginación de la heroína de Lewis Carroll y la de Péret, que prosigue por esa misma vía. En ambos casos la materia lógica se desintegra, permitiendo que acontecimientos irracionales puedan ocurrir. Ambos proyectan su mirada hacia un mismo punto, donde el lenguaje alcanza su máxima tensión, para comunicar lo que ocurre en *el reverso*, habitado por los primitivos y los locos. Es ahí donde Breton nos indica que en Péret la palabra se libera de toda regulación. Veamos a continuación, hasta qué punto ocurrió así en otras manifestaciones poéticas.

II. HACIA EL LENGUAJE DE LA RUPTURA | En su libro *Madness and Modernism* (15), Louis A. Sass menciona a Wittgenstein, cuando nos dice que el filósofo busca: *una comprensión que consiste en ver conexiones*. Para Sass las conexiones que existen entre el lenguaje y las distintas formas expresivas de la locura, se tejen con los hilos de la imaginación que los dementes poseen como contacto con "su" realidad. Un poco más adelante cita esta vez al creador del término *esquizofrenia* Eugen Bleurer, quien sostenía que:

Esencialmente sólo existen diferencias cuantitativas entre las fantasías de un niño que juega a ser un general montado en su caballo de madera... el estado de semi ensoñación de un histérico, y las alucinaciones de un esquizofrénico en la cual sus deseos más

imposibles aparecen realizados. Estas tres instancias constituyen puntos que continúan la misma escala... (16).

Por otro lado, como nos recuerda Juan Eduardo Cirlot, citando al Dr. Henri Ey en su opúsculo “La Psychiatrie devant le Surréalisme”:

La producción estética psicopatológica y las relaciones entre el surrealismo, arte y locura... no produce obras de arte, no es creadora... la locura puede coexistir con ciertas formas de actividad estética, o imprimirle caracteres estructurales particulares. El loco no se convierte en artista por el hecho de su locura... a lo cual Cirlot añade: La razón fundamental dada por el Dr. Ey es que, en el alienado, no existe nunca libertad; el estilo de sus creaciones no es elegido por él, sino que le es impuesto por su enfermedad. Por el contrario, en las simulaciones surrealistas hay libertad completa, el poeta escoge ese medio y lo utiliza como técnica psíquica... Termina el autor citado distinguiendo entre automatismo buscado y cultivado y automatismo forzoso y, patentemente, sus conclusiones no dejan lugar a dudas (17).

Nada de esto impidió para que en el Número 11 de la *Revolution Surrealiste* fechado en 1928, Aragon y Breton celebraran el cincuentenario de la histeria como *El más grande descubrimiento poético de los finales del siglo XIX*. Cabe recordar de paso que, durante la Primera Guerra Mundial, Breton fue asistente de un discípulo de Charcot en una clínica de neuropsiquiatría, donde se encontró con Louis Aragón quien, como Breton, era estudiante de medicina. Breton fue lector de los estudios de Pierre Janet sobre el automatismo y su relación con las enfermedades mentales. Fue Breton quien intuyó en los delirios de los soldados que acudían a ese centro, una ruptura “poética” con la realidad, que a la larga lo condujo a su elaboración del surrealismo. *Los Campos Magnéticos* fueron concebidos en la primavera de 1919, un año después de la conclusión del conflicto. El escenario pues estaba montado para hacer las conexiones entre el lenguaje surrealista y el lenguaje de los

lunáticos, término más apropiado –por sus sugerencias herméticas-, para designar a los afectados por toda suerte de alucinaciones.

El fundador de la *Compañía de Arte Bruto* el pintor Jean Dubuffet, a la cual Breton perteneció durante un tiempo, escribió el prefacio del libro mencionado de Michel Thevoz: *Le Langage de la Rupture* (18). Esta obra más otra suya titulada *Ecrits Bruts*, conjuntamente con la de Raymond Queneau “*Aux Confines des Tenebres: Les Fous littéraires français du XIX Siecle* (19), realizan una extensa recopilación de textos provenientes de la imaginación lunática. En dicho prefacio Dubuffet expresa que:

El condicionamiento ejercido por las palabras y por la gramática es más coercitivo que el de las imágenes para el pintor. El registro de las palabras parece ser el instrumento idóneo de la institución cultural a la cual el pensamiento no puede escapar... El vocabulario muestra a primera vista el repertorio exhaustivo de todas las nociones existentes o imaginables. Ocurre lo mismo con la ilusoria realidad que el condicionamiento cultural impone a los pintores. Ese repertorio responde únicamente a las nociones manipuladas e inventadas por la cultura...

Ante esa situación el pintor ofrece entonces, crear *otro instrumento diferente al pensamiento y mediante su uso, otro mecanismo de acercamiento. Otra gramática. Otra lógica. Una visión distinta de las cosas* (20). Lo que Dubuffet exigió, los lunáticos, algunos místicos y hermetistas se lo brindaron, y finalmente los surrealistas intentaron emular con mayor o menor éxito.

El Surrealismo no fue ajeno a esa petición, de ahí que Breton se uniese a Dubuffet en su búsqueda de un lenguaje nuevo. Sin embargo, para el poeta surrealista la materia prima que le ofrecía el llamado arte bruto, iba más allá de las expectativas del pintor. Para Breton era indispensable una reformulación del entendimiento, en una fenomenología de lo maravilloso que partiera de las diversas técnicas propuestas por el surrealismo. Esas técnicas por lo demás se valían del juego como su raíz generadora: desde los “Cadáveres Exquisitos” hasta “Lo Uno en lo Otro”. Gracias a la práctica del juego,

la innovadora fuente lúdica del surrealismo nunca se agotó, como fuerza opositora a la praxis utilitaria. El pensamiento surrealista abrió las compuertas de lo reprimido por la sociedad, liberando su contenido latente. Breton se apasionó con autores, pintores o mediums, que como Jean Pierre Brisset, Wolfli o Helen Smith, navegaron por otras aguas, aguas que el pragmatismo de la sociedad contemporánea se niega a surcar.

JEAN PIERRE BRISSET | Jean Pierre Brisset fue incluido por Breton en su *Antología del Humor Negro* (20) bajo la siguiente advertencia: *Si la obra, destacable entre todas, de Brisset puede considerarse por sus relaciones con el humor, la voluntad que la preside no puede en lo absoluto pasar por humorística.* Por el contrario, la obra de este “loco literario” a quien Raymond Queneau le dio un puesto merecido en su libro citado, fue tomada muy en serio por numerosos autores, entre los cuales se encontraban Raymond Roussel y Foucault. El descubrimiento que Brisset hiciera con respecto al lenguaje consiste según él, en que *La creación de Dios no es el hombre animal, es el hombre espiritual que vive por el poder de la Palabra y la palabra tuvo su origen en su archiantepasado, la rana, hace más de un millón y menos de diez millones de años* (22). El análisis que hace Brisset del origen de las palabras, se encuentra unido a *las necesidades sexuales que determinaron todos los movimientos, todas las acciones, que se encontraban designadas con los gritos que los acompañaban la mayoría de las veces... fueron pues las más ardientes pasiones amorosas las que soltaron la lengua de nuestros antepasados... se ve claramente por esta explicación en qué se va a convertir el análisis de la palabra, pues todas las sílabas y casi todas las palabras tienen ahí su origen...* (23). Una lectura atenta de este párrafo nos lleva a la conclusión que Freud no estaba lejos de sus elucubraciones fantásticas. Por otra parte ¿Se encontraba la sombra de Fourier detrás de Brisset? Era de esperar que tanto Breton para quien “las palabras hacían el amor”, como los Patafísicos y los Oulipianos, se entusiasmaran con la obra del autor de *La Ciencia de Dios* y de la *Gramática Lógica*.

Aparte de su pansexualismo, lo que toca el núcleo de la cuestión sobre el lenguaje, es que Brisset procede a justificarlo a través de

unas minuciosas investigaciones fonéticas cercanas al lenguaje hermético de los pájaros, investigaciones que influyeran decisivamente en la obra de Raymond Roussel, Gherasim Luca, Juan Eduardo Cirlot o Marcel Duchamp. *Todo sonido* –nos dice– *puede ser perseguido en todas las palabras en las que se encuentra pudiéndose destacar de él un valor único, que es siempre una llamada hacia el sexo* (24). Las posibilidades aleatorias de la palabra se encuentran vivas en cada sílaba la cual conforme a Brisset, contienen una idea propia. De ahí a la deconstrucción del lenguaje a la manera que un e. e. cummings, Joyce, los letristas, y el experimento aleatorio que Raymond Queneau llevara a cabo en su libro *Cent Mille Millions de Poemes*, o los “eventos” de Fluxus, no hay más que un paso. Veamos un ejemplo de esos juegos verbales con el mundo acuático de las ranas como escenario:

Donde terminan las aguas, las aguas tierra minan. Cuando lo hayan tierra minado todo, todo estará terminado... Estoy bien, el agua tengo decía el antepasado acuático, y cuando se alojó por encima de las aguas dijo: estoy bien lo alto tengo. Los primeros fuera alojados se convirtieron en relojeros. En el agua no eran puntuales, pues la hora era la salida a la orilla, en las altas horas, en la altura, donde venían los saltadores... en esta altura, los canta ahora, los cantores... (25).

ADOLF WOLFLI | Adolf Wolfli presenta un caso diferente. Tras haber sido encarcelado por violador de menores, fue recluido en un asilo de dementes. Declarado en 1895 enfermo mental incurable y además una amenaza para la sociedad, Wolfli pasó el resto de su vida (hasta 1930), bajo tratamiento psiquiátrico en una institución de Berna. Durante ese proceso sufrió alucinaciones que él transcribiera en sus libros autobiográficos: *Desde la Cuna hasta la Tumba*, de viajes imaginarios: *Libros Geográficos y Algebraicos* o de notaciones musicales: *Libros con canciones y danzas* y *Álbum de Danzas y Marchas*. En 1904 comenzó a dibujar con creyones de color, dejando una obra alucinante que constituye para Breton, una de las tres o cuatro más importantes del siglo XX. Wolfli pasó a formar parte del

panteón surrealista desde que fue descubierto por Walter Morgenthaler quien escribió una monografía sobre él en 1921, y por Hans Prinzhorn cuyo libro *El Arte de los Enfermos Mentales*, apareciera en 1922. Dubuffet lo incluyó en su colección de *Arte Bruto*, y en la última exposición surrealista presidida por Breton en 1965: *L'Ecart Absolu*, le reservó un puesto privilegiado.

Lo que nos interesa aquí es destacar su obra escrita, que fue pasando paulatinamente desde la descomposición del lenguaje, hasta el grafismo asémico de sus escrituras musicales. En primer lugar el contenido de sus alucinaciones, posee referencias religiosas. En el libro 11 de sus *Libros Algebraicos y Geográficos* leemos lo siguiente:

1.- *Su divina excelencia, Príncipe de la corona, Adalberto de Dios-Padre-Cielo-Sala en el gran mar del Este: Planeta, Tierra.* 2.- *Sus ocho hermanas: la santa y todo-poderosa Diosa, Gran Majestad, Princesa de la corona, Santa Maria, la casada, absolutamente legítima, dulce esposa, del sacro San Adolfo...* 3.- *la divina majestad Princesa Amalia.* 4.- *La divina majestad la princesa Bianca* 5.- *la divina majestad la princesa Cornelia.* 6.- *La divina majestad la princesa Flora* 7.- *La divina majestad princesa Girrlanda* 8.- *La divina majestad Princesa Martha* y 9.- *La divina majestad princesa Magdalena. Todas las diosas de esta familia que gobiernan no solo nuestro globo. No: la entera, enorme, majestuosa creación, sobre todo en asuntos femeninos, fueron nombrados desde mis primeros ancestros hasta mi grande y dulce esposa Santa Maria. Estas nueve hijas son, como sus queridos padres y antepasados, resultado de su divino y poder omnipotente, en todas partes y en ninguna parte”* (26).

A partir de esas visiones el lenguaje fue desintegrándose en fragmentos como el siguiente:

Cuando comencé a escalar una parte apropiada de ese parapeto masivo y de un lujo extraordinario, sentí un vértigo cayendo hacia el fondo a gran velocidad... caí y caí hasta la Plaza-

Gigantesca-de la Catedral gigante-del-Aaastro-de-Santa Maria de un lujo extraorrrdinario, donde al fffin fui radical y absolutamente aplastado y reducido a papilla. Eh bin! A ras y muuuerto, como una rata muuerta. De repente después de mi caída, toddda la majjjestuosa Compañia de lo alto, se avistó de esta espantosa y horrible desgracia: Y no por la escalera de la torre: No! fue por una blanca nube floreciente sobre la cual toda la Compañia dessscenddió volando hasta la mencionada Plaza con la rapidez de un relámpago gigantesco y en ese lugar la toda poderosa, Maravillosa y encantadora Diiiiosa bien amada, la Gran-Alteza y Princesa Santa Maria, por medio de su milagrosa vara mágica y, de sus palabras todo-poderosas: En verdad Yo teu lo digo pequeño, levántate, camina, despertándome de la muerte fruia y horrible a una nueva vida alegre y feliz... (27).

Wolflí fue aún más lejos con sus formularios mágicos. He aquí un ejemplo:

*Mitta z'witt!
Hung noi noi
Bitta Stritt!!*

El lenguaje rebasa aquí el umbral de lo significante, para entrar en la pura asemeja que a la larga se convertirá para otros poetas, en grafismos. La obra de Wolflí pasa entonces de lo visual a lo escrito, donde los surrealistas pudieron percibir las revelaciones de un espíritu vidente.

HELEN SMITH | Dentro del espacio de la videncia hace su entrada la intrigante personalidad de la medium Helen Smith. Su vida y sus sesiones de espiritismo, fueron estudiadas y meticulosamente anotadas por el psicólogo Theodore Flournoy cuyo libro, basado en sus experiencias con la medium: *De las Indias al Planeta Marte*, ejerció una fuerte impresión en André Breton. Tenemos conocimiento de la vida de Catherine Muller, cuyo pseudónimo era Helen Smith, gracias a la dedicación del autor, quien siguiera de

cerca los diversos procesos mentales por los cuales atravesara. Flournoy estuvo presente en casi todas sus sesiones, donde varios espíritus tutelares se le aparecían: desde Víctor Hugo hasta el conde Cagliostro, y un tercero llamado Leopold. Durante las sesiones que Flournoy presencié, sobre todo las que transcurrieron durante dos ciclos: el marciano y el indio, Helen Smith escribió en un lenguaje dictado por seres de otras latitudes, inventando un alfabeto, al mismo tiempo que pintaba los paisajes marcianos que ella veía durante sus trances.

En una de sus fases de sonambulismo, Helen Smith escribió bajo los dictados de un marciano, el siguiente texto al cual le siguieron otros: *Dodé né ci haudan té méche Astané ké mé méche* (28) Varias semanas más tarde la medium indicó que esa frase describía la extraña casa de un marciano llamado Astané. En otra sesión Astané le habló a Helen Smith mientras ella lo veía al pie de su cama: *amés mis tenses – amés ten tivé aven me koumé ié ché pelisse amés some tesé*. Tras ser cuestionada por Theodore Flournoy, Helen Smith le interpretó ese mensaje: *Ven hacia mí por un instante, ven cerca de un Viejo amigo y disuelve todas tus penas...* Los eventos donde se manifestaba la glosolalia, iban acompañados por intensos raptos emocionales de evidente contenido erótico. Poseída por Astané, la medium utilizaba un procedimiento automático auditivo y verbo-visual durante los mismos. La naturaleza puramente auditiva de las palabras escritas por Helen Smith, poseen el mismo efecto que las de Wolfli, como ocurriría con las de Artaud. Por otra parte, el automatismo gráfico que la lleva a crear su propio alfabeto en medio de sus trances, responde a una tendencia asémica liberada de las posibilidades enunciadoras de un lenguaje escrito. Helen Smith confirma lo que Breton afirmó en el “Surrealismo y la Pintura”, acerca de la herencia mediúmica del automatismo.

Jean Pierre Brisset, Adolf Wolfi y Helen Smith son tres instancias, entre otras, que demuestran la ruptura que se produce en la palabra que intenta traducir en un lenguaje incoherente, las revelaciones de la mirada interior. Breton se sintió atraído por esas revelaciones, guardándose al mismo tiempo de no transgredir ciertas leyes de su

lenguaje. Esas leyes sufrieron de entrada, una profunda crisis con el advenimiento del Futurismo y el Dadaísmo.

Apollinaire ya lo había anunciado en uno de sus poemas: *Oh bocas el hombre está en búsqueda de un nuevo lenguaje/al que gramático de lengua alguna tendrá nada que decir*. Marinetti tomó en serio la profecía de Apollinaire cuando comenzó a desatar las palabras poniéndolas en libertad. Breton, sin embargo, no se interesó por los experimentos del poeta futurista cuando dijo: *es preciso ser el último de los ingenuos para prestarle alguna atención a la teoría futurista de las palabras en libertad, basada en la creencia infantil de la existencia real e independiente de las mismas*. (29). Curiosamente durante la década de los cincuenta, Breton vio con mirada beneplácita el letrismo de Isidore Isou. Pero Breton siempre creyó en la unidad del lenguaje a pesar de su *potencial para ser transgredido: Quedan –escribió en su “Introducción al discurso sobre la Poca Realidad” (30) las palabras... las palabras que tienden a agruparse de acuerdo con afinidades particulares*. Breton nunca abandonó su creencia en la magia que hacía que las palabras se unieran en abrazos amorosos, de ahí su rechazo instintivo a convertirlas en instrumentos del caos. Pero el caos vino disfrazado de DADA.

Aunque Breton y otros futuros surrealistas se sumaron al dadaísmo, a Breton le costaba admitir el nihilismo que se anidaba en sus acciones. A la larga pues la separación se produjo. Tristan Tzara fue uno de los puntos focales del Dadaísmo. Durante un tiempo militó en las filas surrealistas contribuyendo sobre todo con un largo poema épico “El Hombre Aproximativo” donde prevalecía el más puro automatismo verbal. Otro fue Jean Arp quien junto con su esposa Sofia Tauber realizó una serie de collages con papeles desgarrados, que iban dejando caer al azar. Arp se sumó al surrealismo con sus esculturas y poemas donde su sentido del humor predominaba. Picaba por su parte mantuvo unas relaciones distantes, guardando celosamente su autonomía como pintor y poeta. Pero su obra no pudo evitar caer en la órbita de Dada y después del Surrealismo. Los primeros collages de Max Ernst, distintos a los confeccionados por Arp, hicieron su aparición durante la época Dada, así como los *Merz* de Kurt Schwitters, considerados hoy en día

como uno de los precursores del arte informal. Detrás de todo esto se extendía la sombra de la eminencia gris del arte moderno: Marcel Duchamp. Para Duchamp como eventualmente para Alejandro Xul Solar, el lenguaje se encontraba impregnado de un poder mágico que aglutinaba los sonidos como si fueran atraídos por el imán que cada palabra posee. La cábala fonética ejerció sobre ambos un atractivo que los condujo, sobre todo a Solar, a la invención de su pan-lenguaje.

Volviendo a Tzara su interés por el arte primitivo, sobre todo por el proveniente del África, reflejó su tendencia a crear unas onomatopeyas que reprodujeran los ruidos percusivos de sus instrumentos musicales. Por lo demás el poema obedecía a las palabras o sentencias sacadas al azar dentro de un saco, según la famosa fórmula dadaísta:

PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA:

Tomad un periódico
Tomad unas Tijeras.
Escoged un artículo que posea la longitud que usted desea darle a su poema.
Recortad el artículo
Recortad después cada palabra que forma parte del artículo.
Metedlas en un saco.
Sacúdalas dulcemente.
Sacad cada recorte uno tras el otro.
Copiarlo concienzudamente
En el mismo orden que hayan salido del saco...

El resultado inmediato de ese procedimiento fueron sus “Veinte y Cinco Poemas” publicados en 1919 con ilustraciones de Arp. (31):

A e u o yuyuyu I e u o
Yuyuyu
Drrrdrrrgrrrgrr

*Pedazos de duración verde revolotean por mi habitación
A e o I ii e a u ii vientre
Muestra el centro quiero asirlo
Ambran bran bran y vomitar dentro de las cuatro
Beng bong beng bang...*

Si por un lado la desarticulación del lenguaje en los lunáticos, respondía al ritmo de una ruptura interior producto de su estado mental, la espontaneidad dadaísta intentaba *desde afuera* desarticular las bases del lenguaje. Ambos coincidieron en sus resultados, pero no en sus intenciones o la falta de las mismas, ya que lo locos nos poseen el control de las voces que los incitan a comunicarse. El camino que prosiguió el surrealismo, fue el de tomar las riendas de ese control para crear un discurso poético que ejerciera una función semejante a la de un ídolo o una máscara primitiva. Es decir un lenguaje que se transformase en una fuerza mágica.

Mientras que el camino de la desarticulación fue recorrido con fines puramente literarios por un James Joyce, Ezra Pound, e. e. cummings o los letristas, Antonin Artaud escogió el rumbo de la magia. Su caso fue otro ya que este poeta, actor y autor teatral, cayó víctima de la demencia.

Artaud pues creó poemas-ídolos. Instalado en su mundo particular, buscó dentro del mundo de las asociaciones mágicas una mirada. ¿Qué mirada fue esa? Lejos de ser la mirada que encuentra un motivo de delectación estética, Artaud la recubre con su escatología, hablando un lenguaje como el siguiente:

*El espíritu anclado,
Atornillado en mí por el impulso
Psicolúbrico
Del cielo
Es quien piensa
Cada tentación,
Cada deseo, cada inhibición.*

O dedí

*A dada orzurá
A du zurá
A dada skizí
O kayá
A kaya panturá
O punorá
A pená
Poní*

*Es la tela de arena prenatal
La pela anura
De o – a la vela
La placa anal de anavú (32)*

Artaud no es Tzara haciendo malabarismos sonoros. Tampoco es Breton cuidando de que la palabra no se escape de sus límites. Artaud, el Momo, los traspasó yendo a parar a otra dimensión. El texto que acabo de citar, escrito hacia el final de su vida, en medio de sus encerronas en los asilos de alienados, no pertenece ni al dadaísmo ni al surrealismo, aunque se acerca más a éste. Cuando Dante visita el Infierno encontróse en uno de sus círculos con Plutón que comenzó a decirle “con voz ronca”: *Papé Satán, papé Satán aleppe*. El don del lenguaje le estaba prohibido al demonio, pues había cometido la “locura” de rebelarse contra Dios. Ese lenguaje va mucho más allá, como dibujando a su paso un horizonte imposible de alcanzar. Eso era precisamente lo que Breton temía: deambular como un alma en pena, por los espacios que Artaud recorrió.

UNA SÍNTESES POSIBLE: LA POESÍA VISUAL | El Surrealismo fue apropiándose durante su camino, todo lo que encontraba válido para enriquecer sus fuentes. Si Breton afirmó que el Surrealismo es lo que será, podemos entonces especular acerca de la aportación de la poesía visual al Surrealismo futuro. Desde la antigüedad los intentos de integrar la poesía escrita a la visual fueron numerosos. Durante la Alta Edad Media, Publio Optaciano de Porfirio (540-600), y Rhabanus Mauro (784-856), confeccionaron una serie de textos conocidos como

las *Carmina Figurata*, precursoras de los caligramas de Apollinaire. Durante el Renacimiento y la época Barroca, el calígrafo italiano Giovanni Battista Palatino (1490-?), el sacerdote y teólogo español Juan Caramuel Lebkowitz (1606-1682), y el jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-1680), compusieron textos y poemas donde las imágenes sustituían a las palabras, siguiendo la tradición de las *Carmina Figurata*, interrumpiendo el discurso lineal mediante la interjección de figuras. El filósofo neoplatónico Marcelo Ficino (1433-1499) pensó que los jeroglíficos egipcios eran las ideas platónicas hechas visibles. Otro libro el *Oneirocriticon* de Artemidoro de Efeso (Siglo II-I AC), traducido en 1518, también establecía que la reproducción de figuras eran símbolos de las ideas. Los alquimistas por su parte, contribuyeron en 1677 con un *Mutus Liber* o libro mudo, compuesto únicamente por imágenes. Influidos por las ideas del alquimista Michel Maier (1568-1622) que había expuesto en su *Obra Secreta de la Filosofía Hermética* que: *los filósofos se expresan más libre y claramente, a través de caracteres y figuras enigmáticas, así como por un lenguaje mudo que, por palabras*, los alquimistas optaron por representar con sus emblemas, un lenguaje cifrado para uso de los adeptos. El cabalista y mago John Dee (1527-1608) en una de sus conversaciones con los ángeles recibió la siguiente respuesta a una de sus preguntas: *¿Cómo podemos hablar con sonidos mortales de cosas que son inmortales?* La tradición hermética había enseñado, como ya indicamos, que existía el lenguaje de los pájaros o el “lenguaje verde” como lo llamaba Cornelio Agrippa (1486-1535). Ese lenguaje pertenecía a la antigua sabiduría de la Cábala, la Alquimia, la Astrología y el Tarot. Los cabalistas creyeron que el mundo había sido hecho a través del alfabeto hebreo, cuyas palabras son instrumentos simbólicos, que sirven como emanaciones de la Creación.

¿Adónde nos conduce todo esto? A dos de los momentos poéticos más importantes de la modernidad. El primero a los collages concebidos por Max Ernst, como el lenguaje mudo de un mundo intraducible en textos, pero grávido de resonancias poéticas. Los tres libros de collages de Max Ernst constituyen uno de los aportes definitivos del Surrealismo a la sensibilidad moderna. Varios

decenios después surgió la poesía visual, y en la misma se inició un proceso de recuperación del texto poético unido a la imagen. El auge de la poesía concreta a partir de la década de los cincuenta, ofreció otro rumbo expresivo, rumbo que iba por los caminos de los experimentos musicales que partieron del dedicadonismo y las corrientes plásticas del abstraccionismo geométrico. A partir de esa corriente numerosas experiencias han ido surgiendo en diferentes latitudes: desde el concretismo de los poetas brasileños, desde el también brasileño Kac hasta el francés Julien Blaine o el uruguayo Clemente Padin, la poesía ha cobrado direcciones imprevistas que están lejos de mostrar señales de agotamiento.

PARENTESIS ASEMICO | ¿Qué decir por otra parte de la corriente llamada asémica? En la medida que participa de los signos que desde los albores de la humanidad fueron dejados en cuevas, piedras, trazados en la arena o en las cortezas de los árboles, su aporte al Surrealismo fue decisivo. Las pinturas de Klee, Miró, de Michaux o de André Masson están ahí para probarlo. Por otra parte, los alfabetos sagrados (como ocurre con los libros de Mónica Goldstein y las pinturas de Oscar Páez), o los inventados por los locos, representan también una forma muy particular de comunicación, a la cual los surrealistas no fueron ajenos. La ilegibilidad de los glifos, de las escrituras inventadas, criptogramas etc. incitó a Roland Barthes a pensar que si en última instancia no sea esa la vocación misma de la escritura. La escritura asémica ha recibido un impulso reciente por el australiano Tim Gaze cuyas publicaciones recogen ejemplos que van desde las pictografías de los aborígenes de su país natal hasta las escrituras de Henri Michaux, Mirtha Dermisache, Karl Kempton, entre tantos otros.

CONCLUSION | Pero más que las diversas manifestaciones de la visualidad abstracta o asémica de la poesía, lo que nos interesa destacar aquí es su integración a la *imagen*, que se abre a nuevas exploraciones poéticas. Las combinaciones verbales y gráficas de la poesía visual, han contribuido a reformular los intentos que desde la antigüedad se han hecho para trascender los límites del lenguaje. En

ese sentido cabe la posibilidad de abrirle un nuevo horizonte al Surrealismo.

NOTAS

- 1.- “El Surrealismo en sus Obras Vivas” en “Manifiestos del Surrealismo”, Ed. Guadarrama, Trad. De Andrés Bosch.
- 2.- Existe una versión en español editorial Tusquet, 1976.
- 3.- “Le Surrealisme et la Peinture”, Gallimard, Paris, 1965.
- 4.- “Situación del Surrealismo entre las dos Guerras” en ‘La Llave de los Campos’ Trad. De Ramón Cuesta y Ramón García Fernández Peralta Ediciones, Madrid.
- 5.- “Frontón” en “La Llave de los Campos”, Libros Hiperión, Peralta Ediciones, traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández.
- 6.- “Terre du Dauphin & Grand Oeuvre Solaire” Dervy-Livres, Paris 1976.
- 7.- Marc Eigeldinger “Poesie et Metamorphoses” A la Baconniere, Neuchatel, 1973.
- 8.- “La Conference des Oiseaux”, Editions Les Formes du Secret, Alecon, 1979.
- 9.- Tomado de “Entrada de los Mediums” en “Los Pasos Perdidos”. Trad. Miguel Veyrat. Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- 10.- Jean Starobinski: “Freud, Breton, Meyers” en André Breton” ed. A la Baconniere, Neuchatel, 1970. Páginas 153-175.
- 11.- Jean Claude Blachere “Les Totems D’André Breton”, L’Hartmattan, Paris 1996.
- 12.- “La Llave de los Campos” ibid.
- 13.- “Cuadernos Marginales”, Ed. Tusquet, Madrid 1976.
- 14.- Louis A. Sass: “Madness and Modernism”, Harvard UP. 1992.
- 15.- Ibid.
- 16.- Presses Universitaires de France, Paris. 1978.
- 17.- Juan Eduardo Cirlot: “Introducción al Surrealismo” Revista de Occidente, Madrid, 1951.
- 18.- Ed. Gallimard, Paris 2002. Existe traducción al español por Julian Mateo Ballorca, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 2004.
- 19.- Ibid.
- 20.- André Breton: “Antología del Humor Negro”, Trad. De Joaquín Jordá, Ed. Anagrama.
- 21.- Raymond Queneau, Ibid...
- 22.- Ibid. / 23.- / 24.- Ibid.

- 25.- Tomado de varios autores: "The Art of Adolf Wolfli" Princenton UP.
- 26.- Tomado de "Cahiers D'Art Brut" # 2 dedicado a Wolfli.
- 27.- Theodore Flournoy "From India to Planet Mars" University Books, NY 1963.
- 28.- André Breton: "Apuntar del Día" Monte Ávila, Caracas, Trad. De Pierre de Place.
- 29.- Ibid.
- 30.- Tristan Tzara "Sept Manifestes Dada" Jean Jacques Pauvert Paris, 1963.
- 31.- Tomado de Tristan Tzara "Poemas" traducción y selección de Fernando Millán. Alberto González Editor, Madrid 1969.
- 32.- "Artaud el Momo y Otros Poemas". Ed. Caldera, Buenos Aires 1976. Trad. De María Irene Bordaberry y Nora Pasternac.

BESTIARIO, NATURALEZA Y HERMETISMO SURREALISTA



Desde los *pulpos de mirada de seda* que aparecen en los *Cantos de Maldoror* (1), hasta *el gran oso hormiguero* que Breton escogió como su animal totémico, el bestiario surrealista *tiende a animarse... escogido entre aquellos que parecen poder afectar a la sensibilidad moderna, si bien su interpretación jeroglífica permanece hasta la fecha, reservada en grado sumo* (2). Las palabras de Breton nos sitúan frente a dos caminos convergentes: el primero que conduce hacia la poetización surrealista de los animales, y el segundo el que nos sugiere su interpretación hermética.

Enlazado a la elaboración de una poesía tanto escrita como visual, se encuentra el simbolismo *hermético* de los animales, sumado a su intervención fabulosa en leyendas y cuentos de hadas donde los amantes se metamorfosean en aves, y a su vez éstas con sus trinos,

hablan con sus héroes. El rol que juegan los animales en esos cuentos, ha sido objeto de indagaciones por Freud, Jung o Maria-Louise Von Franz entre otros. Si añadimos que, para los primitivos, la presencia de los animales formó parte consustancial de sus visiones sobre el origen del mundo y a la evolución de sus mitos, abrimos un extenso caudal de referencias, en los cuales la imaginación surrealista continúa abrevando.

La aparición del animal en el campo de la representación visual, se remonta a las pictografías de las cavernas o en las rocas, donde dejara huellas de su paso. En todas las pinturas rupestres, aparecen como parte de las actividades del hombre relacionadas con la búsqueda de su sustento, simbolizando además fuerzas superiores. En las cavernas de Lascaux, un pájaro posado sobre una estaca, nos sorprende con su enigmática presencia. Contigua a éste yace frente a un bisonte recién lanceado, una figura con cabeza de ave y su sexo en erección. El espectáculo fue interpretado por George Bataille en su libro *Les Larmes d'eros* (3), dándole paso a la noción, cara para este escritor, del vínculo existente entre eros y tanatos. Quetzacoatl en México y las diversas versiones de la serpiente emplumada del suroeste americano, representan el principio de dualidad cuyas constantes permutaciones fundamentan una de las corrientes principales del pensamiento surrealista. Las figuras ictifálicas con cabezas de animal de Wadi Djerat (Sahara), sodomizando a rinocerontes, documentan una frecuente relación sexual que existió entre el animal y el hombre. El rico arte de los Huicholes abunda en representaciones zoomórficas como parte de la elaboración de sus mitos. En los emblemas alquímicos el animal juega un rol simbólico preponderante. Podríamos, de esta forma, continuar mencionando todas las antiguas culturas donde las bestias pasan a formar parte del destino, religioso para unos, maravilloso para otros, del ser humano. Lo esencial en lo que concierne a este trabajo, es poner de relieve la temprana aparición de los animales como figuraciones del pensamiento mágico, que habría de encontrar un puesto definitivo en el arte moderno, y en el surrealismo en particular.

LOS INICIOS PRIMITIVOS | La creencia de que el hombre puede transformarse en animal y viceversa, es de origen ancestral. Los chamanes ocultan sus rostros con máscaras de apariencia zoomórficas, para practicar sus ceremonias. En todas las historias relacionadas con sus ritos, las transformaciones mágicas del chaman en un animal son comunes. Su presencia en los tótems comunica un hábito de vida a los mismos, al contar mediante su simbolismo, la historia del clan que representan. La genealogía mítica de los tótems, se transforma en maravillosa a los ojos de los surrealistas, a medida que un animal cuando emana de otro, crea una especie de cadáver exquisito. En su ensayo titulado “Les Pouvoirs Perdus” Micheline y Vincent Bounoure (4) precisan:

De esa forma en las esculturas de Nueva Irlanda, una aceleración del sentido perceptivo permite que el ojo de un tiburón se incruste en su oído, apareciendo de inmediato alrededor de cada comisura, la cabeza de un calao. La multiplicación de los contenidos se produce alrededor de un mismo signo y no de una despersonalización de las formas naturales, resultando, más bien, un lujo de interpretación como si hubiesen sido imitadas en el estadio de la sensación, antes de que la percepción las hubiese especializado.

Las transformaciones a las cuales es sometida la fauna en los tótems, responden a *un lujo de interpretación* que, en términos de libertad poética, forma parte del proceso creativo de los surrealistas. En ese mismo ensayo, ambos autores utilizan el término *homonymie* para designar la tendencia reproductora a un nivel analógico, de dos objetos naturales, *los cuales abren en el interior de una obra plástica un campo inagotable...* por otra parte, la poesía al tomar posesión de los poderes que le *imparten la cábala fonética, probablemente es el sólo equivalente occidental del lenguaje Malangan (de Nueva Irlanda)...* engendra un nuevo conocimiento donde *la percepción conduce a restituir la virginidad de las cosas al alba de la primera mirada* (5), lo que explica la frase de Breton que abre su “Surrealisme et la Peinture”: *El ojo existe en estado salvaje.*

Según Mircea Eliade *Los cientos de miles de años vividos en una especie de simbiosis mística con el mundo animal, dejaron huellas indelebles*, (6). El ser uno y otra cosa que uno mismo como resultado de esas simbiosis, de acuerdo con Levy Bruhl, era característico de las funciones mentales de las sociedades primitivas: *La mentalidad primitiva obedece al principio de participación: el hombre cree que existen lazos invisibles, pero reales, entre los seres que para nosotros son de naturaleza diferente, pudiendo ser ellos mismos y otra cosa* (7). Esa noción pasó a formar parte de la confección del arte surrealista, discutida por Jules Monnerot en su libro “La Poesie Moderne et le Sacre”. Siguiendo esa línea de pensamiento, tres aspectos esenciales unen al surrealista con el primitivo: sus mitos, sus creencias en el poder revelador de los sueños, y la convicción que existe una analogía universal que une a los seres entre sí. Un nuevo principio definido por James Frazer como “magia homeopática”, rige las fuerzas espirituales que hacen posible la transformación de un animal en “otra cosa que uno mismo”. Las explicaciones que los primitivos le dan al origen del mundo, parten pues de una imaginación proveniente de acuerdo con la interpretación surrealista, de lo maravilloso poético.

Si la Oceanía proporcionó un abundante muestrario de animales, la América hizo lo mismo. Comenzando por lo tótems de la Columbia Británica, hasta alcanzar los confines del Amazonas y los Andes, los pobladores de esas regiones fueron prolíficos en representar un bestiario fantástico. La geografía del continente, fabulada desde la época de los cronistas de indias, con sus seres híbridos y pájaros deslumbrantes, ejerció un atractivo para los europeos que perdura hasta nuestros días. La admiración que se apoderó de los cronistas ante la presencia de la fauna y flora americana, los llevó a relatar encuentros fabulosos como podemos leer en las crónicas de Pedro Mártir de Anglería o de José de Acosta quien expresara *En las indias todo es portentoso, todo es sorprendente, todo es distinto y en escala mayor respecto a lo que existe en el Nuevo Mundo*. Los plumajes de los indios del Amazonas proveen un buen ejemplo de la reciprocidad que existe entre los mitos y artefactos que sus pobladores utilizan para sus rituales. La energía que emana de los colores de las plumas,

reflejan las fuerzas mágicas que las aves poseen. Las plumas del macao o del quetzal eran consideradas parte indispensable de las ceremonias de los aborígenes de Mesoamérica. Una de sus leyendas cuenta que la hija del jefe tribal “Mañana Verde” descubrió una mina de gemas azules. Al llegar la noticia a “Sol-en-el-este” otro jefe de la región, éste envió a un macao para que le llevara una de las piedras. La fascinación por esta ave se extendió por toda la zona del suroeste, persistiendo en la imaginación colectiva de esos pueblos. Para los chamanes Waiwai del Amazonas, cuando el sol se niega a relucir, éstos cambian sus adornos de plumas negras del guaco, revistiéndose de plumajes de colores para que vuelva a aparecer. Los tucanes, los guacamayos, y otras aves, le proporcionan a los chamanes los “instrumentos” idóneos para realizar sus trabajos mágicos. En ciertos cuadros de Toyen la iridiscencia de colores que exhiben esas aves, quedan impregnadas como en “Tous les Elements” (1950) o “Il y a un Rossignol et une nuit”, este último con título que sugiere la creencia de los Waiwai. Jorge Camacho por su parte, realizó series como la que exhibiera en la galería “Maeght” en 1982 bajo el título “Histoire des Oiseaux”, con texto de Jacques Dupin, donde sorprendemos a las aves de presa y otras de plumajes flamígeros, imperar como diosas del espacio estelar. Otras dos exhibiciones suyas: “Ornithology” con texto de Francois René-Simon y “Oiseaux” de fotos y texto de Francis Roux, dan testimonio de la “atracción apasionada” que sintiera por las aves. Por lo demás, la presencia de una variada fauna en su pintura, recoge mitos y creencias de diversas culturas, como en el caso específico del escarabajo sagrado de los egipcios, que él descubriera en su finca “Los Pajares” y que aparece en tantos de sus cuadros y dibujos. La fauna cercana a la demonología que prolifera en la pintura de Gerardo Chávez, parecen surgidas del interior de las selvas de su país natal, el Perú, y la imaginación europea anclada en la teratología cristiana. Lo mismo podemos señalar en la obra de Wifredo Lam. Por otra parte ¿Dónde podríamos situar el bestiario fantástico de Raquel Forner? Sin duda que su obra contiene monstruos que se encuentran arraigados en antiguas creencias, que aún se difunden entre los que conservan la capacidad de “ver”.

La corriente visionaria atravesó pues el Pacífico alcanzando las costas americanas, como podemos apreciar en el film de Jean-Louis Bédouin y Michel Zimbarca, “L’Invention du Monde”.

Un rayo de luz subsiste deslizándose desde la tapa de un sarcófago o una cerámica peruana, a una tablilla de la isla de Pascua, manteniendo la idea de que el espíritu que fue animando sucesivamente a tales civilizaciones, en alguna manera parece escapar al proceso de destrucción que va acumulando a nuestros pasos las ruinas materiales. (8)

El mundo primitivo encarnó para los surrealistas, el signo ascendente más elevado. *El águila blanca como la piedra filosofal que planeaba sobre la Nueva Guinea* que Breton percibiera en uno de los poemas de su “Pez Soluble” (9) o *Las plumas del pájaro maravilloso de colores variados que pasa en las Bodas Químicas de Simón Rosenkreuz* (10), son apariciones que conjuran tres concepciones afines: la hermética, la primitiva y la surrealista. En la pintura de Jorge Camacho las vemos conjugarse en perfecta armonía. Estas tres concepciones originan una *hermeneútica apasionada*, elaborada por lo que Ferdinand Alquié llamó un “saber afectivo”.

Pero no fueron sólo los primitivos los generadores de un bestiario fantástico. Si para éstos su función estaba unida a la eficacia de la magia, con la aparición del cristianismo, el animal cobró otra suerte de simbolismo. El cristianismo no pudo liberarse de la antigüedad pagana, creando en su imaginería una síntesis entre las bestias de los pueblos que iban “evangelizando”, con el simbolismo animal adjudicado a sus creencias. Esa síntesis cobró durante la Edad Media un ímpetu que generó un bestiario que, si por una parte conservaba sus profundas raíces ancestrales, por la otra intentaba brindarle un mensaje a ratos apocalíptico. De ahí surgió un bestiario híbrido donde la fantasía de los cristianos recién convertos, le daba entrada a los castigos eternos que la Iglesia les imponía bajo la culpa del pecado. La demonología asumió un rol preponderante en la representación de esos castigos y con ella la aparición de bestias que eventualmente ocuparon un sitio en los cuadros de Max Ernst,

Remedios Varo, Leonora Carrington, Víctor Brauner, Jorge Camacho, Wifredo Lam, Gerardo Chávez, Raquel Forner, Max Walter Svanberg y Toyen, entre otros.

Las fachadas de las iglesias y catedrales del Medioevo abundan en representaciones del Juicio Final, (ver como ejemplo, el tímpano de la catedral de Autun realizado por Ghisibertus), donde aparecen figuras monstruosas, o en gárgolas que ahuyentan a los demonios. Seres alegóricos provenientes de la antigua Grecia como la monstruosa “Manticora”, con sus colores llameantes, voz como el ruido de trompetas, rabo que termina en púas y rostro mostrando tres hileras de dientes, pasaron a la Edad Media como recordatorio de la presencia del mal. El diablo cobra toda suerte de formas pesadillescas como aparece en los códices románicos y góticos. Las horrorosas fauces abiertas de Satán, dando entrada a las almas condenadas, empujadas por toda suerte de demonios con figuras de animalejos, aparece en la letra capital del alfabeto de la muerte de Hans Holbein. Esas imágenes macabras, tan familiares en las escenas escatológicas de Bosch, Grunewald, Holbein o Durero, no pasaron al olvido. Aún continúan anidadas en la imaginación colectiva del occidente, como lo ha probado la pintura surrealista. En 1976 Jorge Camacho abrió una exposición bajo el tema de la “Danza de la Muerte”, inspirada en Holbein. El prefacio escrito por René Alleau, nos habla de la estrecha conexión entre sus pinturas, la ciencia hermética, y una imaginería que, partiendo del Renacimiento, nos pone en contacto con seres híbridos y alucinantes.

LA CORRIENTE HERMETICA | Frances Yates propuso en sus estudios sobre las corrientes esotéricas, sobre todo el dedicado a Giordano Bruno y la tradición hermética, que el neoplatonismo y la Cábala se encontraban anidadas en las raíces de la ciencia moderna. Ahondando en ese principio, Antoine Faivre en su libro “Acces to Western Esoterism” (11) subrayó lo que él consideraba las seis características del pensamiento esotérico occidental:

1. *Las correspondencias*. Basada en la creencia que todo en el universo se encuentran conectado por un sistema de correspondencias.
2. *La naturaleza viviente*. La noción de que el universo se encuentra animado por una energía viva.
3. *Imaginación y mediación*. La creencia de que el conocimiento esotérico se adquiere a través de la imaginación visual como mediadora de las correspondencias entre las cosas.
4. *La experiencia de la transmutación*. La metamorfosis de las sustancias naturales y humanas, pueden transmutarse a un estado superior.
5. *La práctica de la concordancia*. La evidencia de que las diferentes corrientes esotéricas se encuentran entrelazadas por un común denominador.
6. *La transmisión*. La idea de que el conocimiento esotérico pasa del iniciado al discípulo.

Bajo esas seis condiciones, aparecieron los bestiarios desde temprana fecha en el escenario occidental, infiltrado por las corrientes esotéricas. Durante la Alta y la Baja Edad Media, la iconografía apocalíptica se reprodujo en libros como los *Comentarios al Apocalipsis* (970) del Beato de Liébana o el que se conserva en los Cloisters de New York, fechado a principios del siglo XIII. Ambos reproducen las apariciones escatológicas que San Juan viera en Patmos, con una diversidad de imágenes, cuyo impacto se reflejó a partir de la Edad Media, hasta plasmarse en las obras de Max Ernst o Leonora Carrington. El cristianismo fue pródigo en adoptar la imaginería pre-cristiana a sus manifestaciones artísticas, que el hermetismo recogió a su vez como base de sus alegorías. Aurelio Prudencio en su “Himno al canto del Gallo” identificó esta ave consagrada a Minerva y a Mercurio, como figura de Cristo. San Francisco de Asís conocía el lenguaje de los pájaros y se comunicaba con las bestias del campo. El cristianismo pues, cultivó un terreno propicio para que surgiera el simbolismo hermético de los animales. Victoria Cirlot ha descubierto en las iluminaciones de la monja Hildegard de Bingen, una predecesora de Max Ernst. Es decir que

también un rayo de luz ilumina las visiones de los heréticos, heterodoxos cristianos, gnósticos y cabalistas, dejando una estela que alumbra hasta el día de hoy la poesía surrealista.

No fue hasta el siglo XIV que las ilustraciones comenzaron a aparecer en los tratados de los alquimistas. En libros como la *Hyeroglyphica de Horapollo*, (atribuido a uno de los últimos magos egipcios del siglo IV), publicado en Florencia en 1505, y en los *Emblemas* de Alciato (1522), comenzó a surgir una iconografía vinculada a esas tradiciones, manteniendo su influencia a partir del renacimiento. Basta con recurrir a cuadros como los del Hieronymus Bosch (*Las Tentaciones de San Antonio*, (1510) o *El Jardín de las Delicias*), para sorprender en los mismos, una fantasía animal y vegetal derivada de los místicos, astrólogos y alquimistas. Es bien conocido el influjo que esa pintura desempeñara en la sensibilidad surrealista. Cada animal pasó, por tanto, a poseer un simbolismo mágico que aún subsiste. La identificación en los deportes de un equipo con un animal, así lo atestigua. Es decir, la antigua propensión de trasmitirles a los animales un significado totémico, perdura dentro de la sociedad contemporánea, aunque se encuentre adulterada por la banalización comercial. La influencia del Gnosticismo, el Neoplatonismo y la Cábala, se hizo sentir en todo el pensamiento occidental, aún en los momentos cuando la Diosa Razón parecía imperar. Esa influencia, aunque sumergida bajo el peso de la civilización contemporánea, continúa dando sus frutos bajo distintas expresiones que a veces pasan desapercibidas.

El simbolismo animal le confiere al surrealismo una llave de paso para penetrar en los secretos de la naturaleza, al igual que ocurriera con los alquimistas. Refiriéndose al bestiario fabuloso que pintara Aloys Zötl, Breton expresó que: *sabemos qué enigmas esconden (los animales) en cada uno de nosotros y el rol primordial que juega en el simbolismo del subconsciente* (12). La correspondencia entre los animales pasa por esa vía hasta manifestarse en la casi totalidad de los pintores surrealistas. La presencia en los emblemas y escritos de la alquimia de animales fantásticos: dragones, basiliscos, unicornios, salamandras, águilas, cuervos, pelícanos, leones, sapos etc. sumados a las figuras de la mitología clásica, forman parte esencial del

proceso del opus. Tratados como “La Aurora Consurgens”, “Splendor Solis”, “Rosarium Philosophorum”, “De Lapide Philosophico” o “Viridarium Chymicum”, ofrecen un bestiario que los surrealistas, a la postre, habrían de aprovechar. Hablar pues del bestiario surrealista nos obliga a sumergirnos en el vasto océano hermético y particularmente en los arcanos de la alquimia. No se trata de convertir a los surrealistas en uno de los practicantes de ese arte, aunque el caso de Jorge Camacho sea una excepción. Este pintor le dedicó parte de su vida a su estudio y práctica, acompañado de maestros como Eugene Canseliet, René Alleau, Alain Gruger y Bernard Roger. En colaboración con este último, le dedicó un estudio al bestiario hermético de la Catedral de Sevilla (13). Kurt Seligmann otro surrealista y autor de una importante historia de la magia, estuvo influido por la heráldica, cuyas relaciones con la alquimia son bien conocidas, dedicándole al tema una serie de pinturas y grabados: “Les Vagabondages Heraldiques” (1934), o “Les Fantomes du Sabbath” donde aparecen sus seres híbridos mitad bestias mitad seres humanos. Jorge Camacho por su parte, publicó sus propias interpretaciones heráldicas, relacionadas con el simbolismo alquímico. En su libro “Arcanes de la Philosophie Naturelle” prologado por Bernard Roger, (14) viene siendo en realidad, como bien lo dice Roger, un “Mutus Liber”, donde se despliega un bestiario que continúa la tradición simbólica de la Ciencia de Hermes.

La idea de la transmutación como motor que impulsa la materia bruta a su sublimación, no es ajena a la que los primitivos sienten ante la naturaleza. La exteriorización de esa idea en ritos, palabras e imágenes, permanece viva dentro del proyecto surrealista, convirtiéndolos en los pocos guardadores de una tradición en vías de desaparecer bajo el impulso del “progreso”. Para los surrealistas no existe básicamente una diferencia entre un tótem de los Haida, el *Pájaro de Hermes* del “Ripley Scrowle” (siglo XVI), el bestiario de Leonora Carrington o *Los pájaros que perfuman los bosques* de Paul Eluard. Todos contribuyen a confirmar la creencia surrealista – heredada de los adeptos– de la correspondencia universal entre lo animado y lo inanimado. Esa apropiación refleja el convencimiento de que *Sus realizadores poseían un mensaje de importancia que*

deseaban hacer llegar, que estaban en posesión de un secreto... no repetiremos lo suficiente que ese secreto es todo (15). En el fondo se trata de develar el contenido de ese secreto, tarea que puso a los surrealistas en el mismo camino que los alquimistas tomaron en su búsqueda de la piedra filosofal.

En los textos herméticos y en las ilustraciones que los acompañan, sorprendemos una variedad de animales, poseedores de un simbolismo polisémico. Los diversos colores de sus cuerpos y plumajes, las transfiguraciones que sufren, forman parte indispensable de esa polisemia que abre ricas posibilidades poéticas. Los alquimistas utilizaron sus diversas gamas, como el cromatismo de la cola del pavorreal o la negritud del cuervo, para fijar las etapas de su obra. El cromatismo que se desprende de tantas pinturas surrealistas, pensemos en Tanguy, Matta, Camacho, Toyen, Miro o Max Ernst, se deben en gran parte, a esa influencia. Refiriéndose a la pintura de Matta, Breton expresó:

La interpretación simbólica de los colores, solos o relacionados entre sí, se encuentran en él revolucionados por la interferencia constante de lo visual y lo visionario... fenómenos que no conocen equivalente sino en el espíritu de los primitivos por una parte y por la otra en ciertos textos esotéricos de gran clase: “la cabeza del cuervo desaparece con la noche, un día el pájaro vuela sin alas, vomita el arcoíris, su cuerpo se hace rojo, y sobre su espalda sobrenada el agua pura” (16). En torno a Kandinsky manifestó que en su pintura el color posee la función de revestir las formas *De toda la seducción de un polvo que vemos ser transportados en las alas de las mariposas* (17). En cuanto a Wolfgang Paalen ya hemos citado sus palabras relacionando su pintura con el hermoso pájaro que aparece en las “Bodas Alquímicas” de Christian Rosenkreuz.

El contacto apasionado de Breton con las obras de estos pintores, no se detiene en las mismas, llevándolo a otros sitios donde el *secreto* espera ser descubierto. Teniendo ese horizonte como punto de mira, el libro “Alchimie” de Jacques Van Lennep (18) nos ofrece un amplio y definitivo recorrido acerca del tema. Con profusión de imágenes y

una profunda erudición, Van Lennep examina la presencia de los animales en la iconografía de los alquimistas. En tanto que poseen un interés especial para el surrealismo, sus páginas reproducen un bestiario que los alquimistas interpretan herméticamente y los surrealistas poéticamente. En el fondo no existe contradicción entre ambas interpretaciones. La poesía de los alquimistas era su *opus*, promovido por la imaginación que prevalece en el esfuerzo surrealista de alcanzar su punto supremo mediante otras vías. Los grabadores suizos y alemanes del siglo XVI como Durero, Lucas Cranach, Martin Schongauer o Urs de Graff, dados a representar escenas cargadas de connotaciones herméticas, ejercieron una influencia definitiva en pintores como Kurt Seligmann (“Noctambulation”, 1942), Wifredo Lam (“Belial”, 1948), Víctor Brauner (“Naissance de la Matiere” 1940), Max Ernst (La Nature á la Aurore” 1938), Enrico Donati (“Tentation d’Icare” 1944), Wolfgang Paalen (“Le Combat des Princes Saturniens” 1939) Jacques Herold (“L’Alchimiste” 1985), Eugenio Granell (“Arnaldo de Vilanova funda el fuego de Sicilia” 1984), Roberto Matta: (“Science, Conscience et Patience du Vitreur” (1944), o la serie de Jorge Camacho (La Danse de la Mort” (1976).

Es posible pues sorprender en las pinturas, collages, cadáveres exquisitos y otras técnicas inventadas por los surrealistas, una continuidad con las iluminaciones, criptogramas, y emblemas herméticos y las pictografías rupestres que aluden a mitos y creencias primordiales. En la caverna llamada “Tres Frères” se descubrió la figura de un hechicero llamado “El Gran Mago”, que consiste en un ser con cabeza de ciervo provisto de grandes cornamentas, rostro de búho, orejas de lobo y barba de antílope. Esa figura híbrida parece resumir una imaginación arquetípica, legándonos una *llave* que abre las puertas a otra suerte de conocimiento como eventualmente los bestiarios medievales lo hicieran. La pintura de Miró que fuera calificada por Raymond Queneau de “prehistórica” abunda en grafismos que sugieren zoomórficos donde aves y cuadrúpedos habitan libremente. El uso de ese tipo de imágenes, como los de la morfología aleatoria de los bestiarios, resultó ser decisivo para que primitivos, alquimistas y

surrealistas elaboraran un *translenguaje* abarcador de lo escrito y lo visual. De nuevo aquí Miro nos da la clave de esa convergencia, no sólo por la temática de su obra (sobre todo la que realizó entre las décadas de los veinte a los cincuenta) sino además por los títulos que le daba a muchas de ellas. En ese sentido Octavio Paz pudo afirmar que el surrealismo *es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta.* (19).

LAS AVES | Dentro del espectáculo que ofrecen los bestiarios las aves ocupan un sitio privilegiado. Los alquimistas se sintieron particularmente atraídos por su presencia, comenzando a representar lo que los hindúes llamaron *los estados superiores del ser* (20). En su “Ornitología Apasionada” el discípulo de Fourier, Alphonse Toussenel, describió a las aves como *las precursoras y reveladoras de la armonía* (21). Los pájaros simbolizan para los alquimistas un punto intermedio entre la tierra y los cielos. El alma al desprenderse de la tierra “vuela” hacia el firmamento de acuerdo con numerosas creencias. En muchas de sus representaciones tanto en los emblemas herméticos como en las pinturas de los surrealistas, el ave se metamorfosea en un ser híbrido o permanece en su estado natural. En una de las ilustraciones de la “Aurora Consurgens” aparece una lechuza tocando una trompeta, frente a una extraña criatura tripoidal. S. Trimosin en su “Splendor Solis” ilustra una de sus iluminaciones con numerosas aves revoloteando sobre un árbol, entre éstas un cuervo de cabeza blanca como símbolo de la purificación. El “Theatrum Chemicum” nos dice: *Planta este árbol en el lapis para que las aves celestes vengan y se reproduzcan en sus ramas, de manera que de ahí surja la sabiduría...* Stolcius en uno de los emblemas del “Viridarium Chymicum” inscribe: *Una hermosa selva fue encontrada en la India, donde dos aves estaban atadas. Una es blanca como la nieve (Mercurio), la otra roja (Sulfurio), mordiendo mutuamente hasta que ambas fallecen. Después de haberse devorado se convierten primero en una paloma (albedo) y después en un fénix (rubedo).* El valor alegórico de las aves en la alquimia ha sido subrayado, valor que se transforma en sustancia poética cuando pasa a formar parte de la visión surrealista. En los collages de Max Ernst

surgen personajes con cabeza de aves. Marc Chagall, cuya afición por esas creaturas se encuentra presente en numerosos de sus cuadros, pintó uno en particular “Le Jongleur” (1943) donde su cabeza es sustituida por la de un gallo. La serie de “Figuras Míticas” que Leonora Carrington pintara en 1954, muestran esas mismas mutaciones entre animales fantásticos y seres humanos. Miró habita sus pinturas con aves de toda suerte, poniendo de relieve la presencia del gallo. Lo mismo podría decirse de la pintura de Miguel Angel Huerta, que ha logrado crear una simbiosis entre la figura humana y animales míticos surgidos de su imaginación. Jorge Camacho cuya pasión por los pájaros ha sido reconocida, exhibió en 1997 una serie de dibujos y fotos bajo el título de “Ornithology” acompañados de poemas de Francois René Simon. Las aves emigraron a su pintura como buscando un espacio habitable. Recientemente Antonio Núñez González ha creado un bestiario proveniente de una tradición anclada en la Edad Media y en sus creencias esotéricas.

LA NATURALEZA COMO ESCENARIO SURREALISTA | Breton percibió en las artes y los mitos de la Oceanía, *una reconciliación del hombre con la naturaleza y consigo mismo* (22). En su homenaje a Archille Gorky (23), Breton se refiere a este pintor como *el único pintor surrealista que se mantiene en contacto directo con la naturaleza, colocándose ante ella para pintar con la finalidad de requerir sensaciones capaces de actuar como trampolines hacia la profundización de ciertos estados de ánimo...* La versión surrealista de la naturaleza con sus constantes permutaciones, proviene de su concepto de la imagen poética, concepto afín a la mirada romántica, que sintiera frente a la naturaleza, una fuerza motriz a la vez filosófica y mágica. Las especulaciones provenientes de la escuela romántica alemana de llamada “Naturphilosophie” giraban en torno a la idea de que la naturaleza poseía una energía vital o “Anima Mundi”, idea que mantenía puntos de contactos con el panteísmo espinosista y a su vez con teósofos como Franz Von Baader quien ejerciera profunda influencia en esos pensadores y poetas. Novalis en su novela “Los Discípulos de Sais” se refería a la naturaleza como: *Una gran escritura cifrada que se encuentra escondida en todo, en las*

alas de los pájaros, en la cáscara de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en las formas de las rocas, en las aguas heladas, en el interior y exterior de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, en las claridades del cielo.(24) Los cuadros de Gaspar David Friederich, de Rudolph Otto Runge, de Arnold Bocklin o de William Turner pueden considerarse como exponentes visuales de esa tendencia, así como los paisajes de Max Ernst, o las enigmáticas vastedades de Ives Tanguy. Los paisajes oníricos de Enrique de Santiago y los mentales de Jorge Kleiman corresponden a esa visión, conciliando la tradición romántica con la exaltación surrealista de los misterios que esconden.

Pero con anterioridad a la influencia romántica, tanto en la pintura medieval como después en la renacentista, se sumaron la pasión incitada por las maravillas que llegaban de los distintos puntos del globo, acabados de descubrir y de fabular. Los grabados de la edición española del siglo XVI titulado *Libro de las Maravillas del mundo llamado Selva Deleytosa* debido al autor del siglo XIV Mandeville, son una buena prueba de ello. En la época románica como la celta, los animales fabulosos ocuparon un sitio preferencial en sus iluminaciones. La enciclopedia compilada por Rhabanus Mauro en el año 844, incluía una sección: *De bestiis*, donde se discernían toda suerte de criaturas híbridas. De acuerdo con Francesco Mezzalira de quien tomamos algunos datos (25), Federico II de Swabia (1194-1250) se dedicó a la observación del mundo animal y de las aves en particular, dejando una obra "*De arte venandi cum avibus*, que constituyó un texto esencial durante toda la Edad Media. Hugo de San Víctor escribió por su parte en el siglo XII *De bestiis et aliis rebus* donde las aves ocupaban un sitio de preferencia. Lo mismo ocurrió en ese siglo con la obra de San Alberto el Magno *De animalibus*. Hacia fines del siglo XIV circularon manuscritos profusamente ilustrados, de la obra de Plinio el Viejo, *Naturalis historia*, los cuales influyeron en los bestiarios renacentistas. El Renacimiento recogió el legado de una mirada proclive a descubrir en la naturaleza y en el mundo animal, una fuente de maravillas, reflejándose bajo un realismo que escondía un mensaje hermético.

Con la irrupción de las regiones allende a los mares, se incorporaron nuevos descubrimientos interpretados fantásticamente en su mayoría, que a la postre dieron lugar a los llamados “gabinetes de curiosidades” que proliferaron en el siglo XVI y XVII. La *Historiae Animalum* (1551-1558) de Konrad Gesner, provee una visión monumental de la zoología fantástica de los finales del Renacimiento. Las aves del paraíso, los armadillos, los perezosos, panteras, camaleones, avestruces, dodos etc. representaron los nuevos portentos de los cuales se nutrió la imaginación europea. La pintura de esa época (como anteriormente las ilustraciones de los evangeliarios medievales), se llenó de aves, mariposas, cuadrúpedos, insectos, peces etc. que reflejaron una imaginación que anticipaba la surrealista. La naturaleza ofrece un marco donde más allá del deleite que produce su belleza, esconde otra interpretación:

La visión de una naturaleza orgánica viene del neoplatonismo, a través de Giordano Bruno, Boheme... la visión de la creatividad de la imaginación y de la poesía como profecía, posee un origen similar. Una concepción simbólica e incluso mítica de la poesía, es frecuente por ejemplo, en el barroco con su arte emblemático, su visión de la naturaleza como jeroglífico que el hombre, y especialmente el poeta debe descifrar (26).

La idea surrealista de la naturaleza se encuentra identificada con ese punto de vista. El amor sublime que Breton canta en el *L'Amour Fou* y en *Arcane 17*, tiene como trasfondo la naturaleza salvaje de un volcán: el “Tiede”, y de un acantilado donde anidan las aves: “La Rocher Percé”. Esos espacios se transfiguran en escenarios “sagrados”, o como los llamaba José Martí en “lugares sacerdotales de la naturaleza”, donde se le canta al amor. Para el romanticismo y el surrealismo, esos espacios podrían representar el lugar de las hierofanías de los primitivos. Los románticos sintieron frente a tierras remotas (Chateaubriand) o paisajes como los que interpretara Gaspar David Friederich, una especie de destello místico. En todos esos casos el repertorio de signos que la naturaleza ofrece, origina un lenguaje que se comunica secretamente con quienes la habitan, ya

sean seres humanos o animales. Aunque el panteísmo romántico no pasó a formar parte del pensamiento surrealista, los sentimientos que éstos expresaron (y en especial Breton) ante los fenómenos naturales, no dejan duda que bordearon esa tendencia.

El vasto panorama de la naturaleza contiene en su seno una filosofía que contradice las leyes razonables de la mecánica clásica, según nos dice Julio Palacios citado por Juan Eduardo Cirlot (27) *pues están constituidas por corpúsculos no razonables*. De este modo de acuerdo con Cirlot: *Bajo la estructura del mundo fenoménico de la experiencia habitual, aparece otro universo dotado de unas leyes cuya función y estructura es distinta, y que coincide con las aspiraciones y juicios, aparentemente desprovistos de toda razón, del surrealismo*. La renovación del entendimiento, y la vuelta de la mirada al “estado salvaje”, se encuentran promovidas, en última instancia, por esas fuerzas ocultas que rigen la estructura de la materia, así como la afectividad del hombre primitivo con la misma. Si éste desconoce sus componentes, posee en cambio, un conocimiento intuitivo, que pone en sintonía con sus misterios. Prosiguiendo por esa línea de pensamiento leemos en el libro de Marcel Raymond “De Baudelaire al Surrealismo” (28) que:

De todas las filosofías, el pensamiento esotérico, transmitido y enriquecido por una tradición multiseccular, parece ser en efecto aquella cuyo acuerdo con el surrealismo presenta menos dificultades. El presentimiento de otro universo, superreal, que absorbería quizá en sí lo interno y lo externo, lo subjetivo y lo objetivo, y cuyos mensajes podrían tal vez recibirse “muriendo a lo sensible”, haciendo el vacío en uno mismo para aspirar, atrapar, imágenes nacidas fuera del espacio y del tiempo y marcadas con un signo profético, ese presentimiento, esa creencia. Parecen ser la consecuencia más normal de la negativa inicial de los surrealistas y de su misticismo latente.

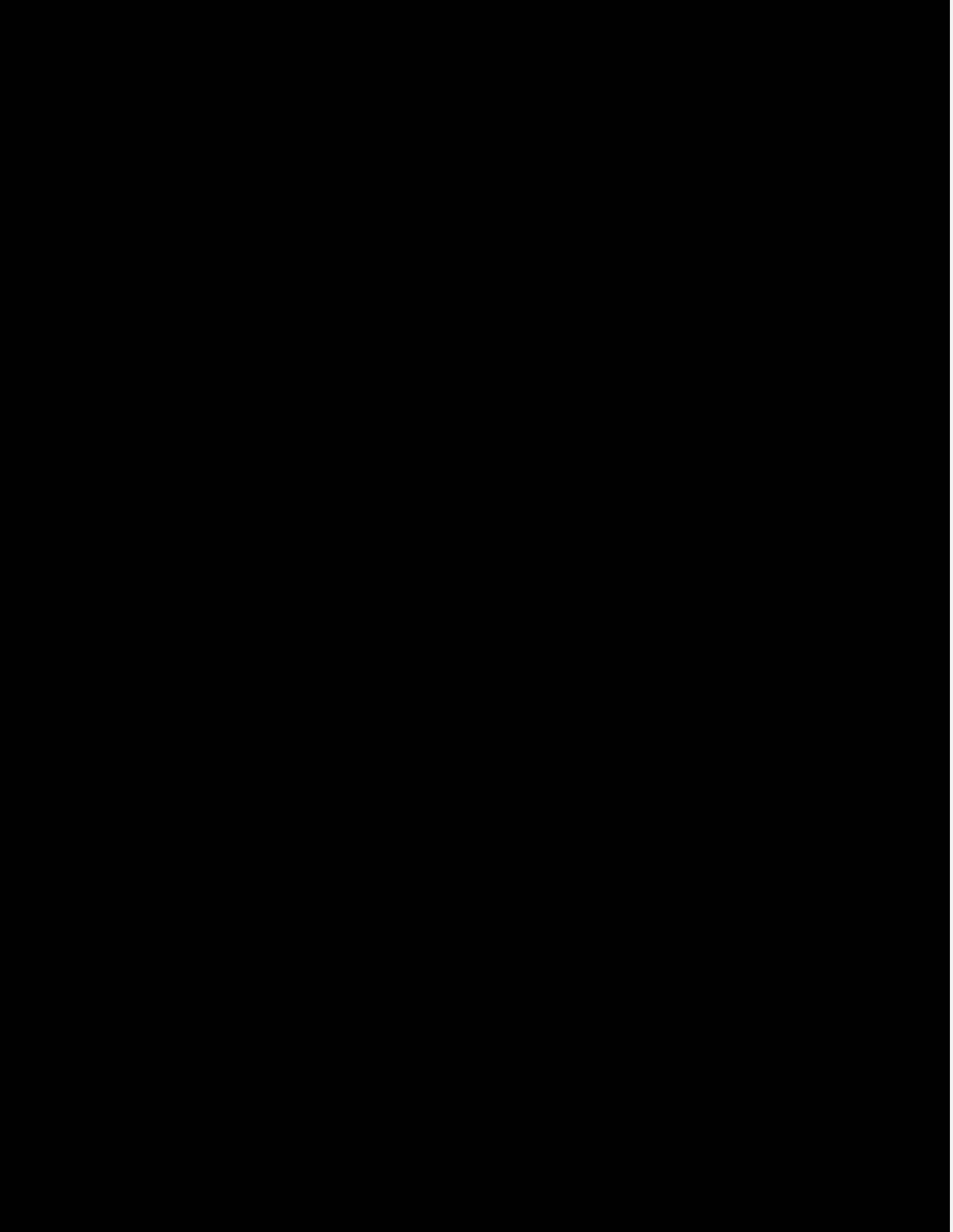
CONCLUSIONES | *El bestiario surrealista sobre todas las demás especies, acuerda la preeminencia a los tipos fuera de serie, de aspecto aberrante... como el ornitorrinco, la mantis religiosa o el oso*

hormiguero (29). Esas bestias hacen su aparición en los collages y los “cadáveres exquisitos” como ya hemos mencionado. Desde los collages de Max Ernst hasta los de Ludwig Zeller y Aldo Alcota o los dibujos de Antonio Beneyto, Enrique de Santiago, Oby Saban, Antonio Nuñez y César Olhagaray más cercanos a los “cadáveres exquisitos”, el bestiario surrealista transformó los elementos de la zoología natural en una zoología imaginaria. En tiempos recientes un diseñador italiano, Luigi Serafini, concibió un extraño libro titulado “Codex Serafiniano”, donde se recrea una fauna quimérica junto con otros elementos botánicos, sociológicos y lingüísticos, entresacados de una imaginación rica en alusiones utópicas. Podríamos también incluir el bestiario de los pintores del grupo CoBrA no ajenos al surrealismo, como los de Karel Appel, Constant, Corneille, o Asger John. En el caso de Max Ernst sus collages, sobre todos los de *Une Semaine de Bonté*, responden al simbolismo alquímico como lo ha demostrado M. E. Warlick en su excelente libro *Max Ernst and Alchemy* (30). Los surrealistas lograron adaptar mediante diversos procedimientos creados por ellos, imágenes entresacadas del amplio repertorio de la cultura moderna, al suyo propio asentado en lo maravilloso. Que las bestias ocupen un sitio preferencial dentro de ese repertorio, brinda la garantía de un sentido de *sucesión* con todos esos mundos y otro de *iniciación*, que aún la imaginación surrealista sigue enriqueciendo.

NOTAS

- 1.- El profuso bestiario de los “Cantos de Maldoror” ha sido estudiado por Gastón Bachelard en su libro “Lautréamont” (Librairie José Corti, Paris, 1939).
- 2.- “Cometa Surrealista” en “La Llave de los Campos” Libros Hiperión, Madrid/Pamplona. S/F. Traducción de Ramón Cuesta y de Ramón García Fernández.
- 3.- Editions Jean-Jacques Pauvert, Paris 1961.
- 4.- “La Breche” # 5. Octubre 1963.
- 5.- Id.

- 6.- "Historia de las Creencias y las ideas Religiosas" Traducción J. Valiente Mallá. Editorial Cristiana, Madrid, 19878.
- 7.- Ver "La Mentalité Primitive", Librairie Félix Alcan, Paris, 1933.
- 8.- "Le Surrealisme et la Peinture" Nouvelle Edition, Gallimard, París 1965.
- 10.- Ibid.
- 11.- Antoine Faivre, "Acces to Western Esoterisme", State University of New York Press, 1994.
- 12.- Aloys Zotl, Le Surrealisme et le Peinture. Ibid.
- 13.- Bernard Roger & Jorge Camacho: "La Cathedrale de Séville et le Bestiare Hermétique", Fondation Pol Francois Lambert, Huelva, 2001.
- 14.- Fondation Pol Francois Lambert, Huelva, 1998
- 15.- "Oceanía: en "La Llave de los Campos". Libros Hiperión, Peralt Ediciones, Madrid. Traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández.
- 16.- "Matta" en "Le Surrealisme et la Peinture" ibid.
- 17.- Ibid.
- 18.- Credit Comunal. Catálogo de la exposición "Alchimie" realizada en Bruselas 1984.
- 19.- "Las Peras al Olmo" Libros Enlace, Seix Barral, Barcelona 1971.
- 20.- Existe la creencia en lo que popularmente se llama "los pájaros de mal agüero". En la Malasia si un pájaro penetra inadvertidamente en una casa, una vez atrapado se le embarra con aceite y tras recitar unas fórmulas mágicas, se le echa a volar para que se lleve la mala suerte que trajo consigo. En Grecia ocurre hace algo similar con las golondrinas.
- 21.- "L'Esprit des Betes: Le monde des oiseux, ornithologie passionelle". Elibron Classics, 2006.
- 22.- "Oceanía" ibid.
- 23.- Citado en Juan Eduardo Cirlot: "Introducción al Surrealismo" La Revista de Occidente, Madrid, 1951.
- 24.- En el "Surrealisme et la Peinture" ibid.
- 25.- Alfredo de Paz: "La Revolución Romántica" Editorial Tecnos, Madrid, 1984.
- 26.- Op. Citada página 326.
- 27.- "Fondo de Cultura Económica", México 1983.
- 28.- "La Llave de los Campos" ibid.
- 29 "University of Texas Press", Austin, Texas, 2001.



SOBRE EL AUTOR

SOBRE EL AUTOR



Carlos M. Luis (Cuba, 1932-2013) fue sin duda el estudioso del surrealismo más notable en Hispanoamérica. Mientras aún vivía en Cuba, se unió al grupo en torno a la revista *Orígenes*, fundada por José Lezama Lima. Luego de residir en Miami, dirigió allí el Museo Cubano de Arte y Cultura. *Horizontes del Surrealismo* reúne todos sus ensayos dedicados al surrealismo, recorriendo entornos plásticos y poéticos, e investigando los momentos más

destacados de este importante movimiento del último siglo, tanto en Europa como en América. El libro se abre con una entrevista al autor, donde intenta iluminar todos los ámbitos de su investigación.

De acuerdo con el brasileño Floriano Martins, responsable por la edición de este libro esencial: *Mi conocimiento de Carlos M. Luis fue una de las piedras mágicas en mi acercamiento al Surrealismo. La densidad de nuestra amistad quedó definida desde el primer intercambio de correspondencia. Nunca nos conocimos personalmente, pero ciertamente teníamos un grado de afinidad muy alto. Me corresponde ahora publicar su libro más importante, Horizontes del surrealismo (2019), que Carlos me había pedido que leyera y reseñara, cuando lo tomó la muerte. Son fundamentales sus ensayos sobre diversas perspectivas del surrealismo, así como su memoria y mirada crítica entre bastidores del grupo Orígenes, en Cuba, donde estuvo un tiempo, antes de salir de Cuba. Su poesía, de profundo sentido del humor, a veces incluso corrosivo, está llena de una relación única con la prosa poética y el teatro.*

ÍNDICE

FLORIANO MARTINS | Carlos M. Luis y la trascendencia de los cánones

Introducción: Horizontes del Surrealismo
André Breton y la Utopía Surrealista
El Surrealismo y lo Maravilloso
Eros, Violencia y Surrealismo
Ives Tanguy y sus dólmenes surrealistas
El surrealista que vino del Renacimiento
Jorge Camacho entre pájaros y kachinas
Ludwig Zeller
Matta en la América
Las Máscaras en el Surrealismo
Los cadáveres exquisitos
Prismas de Wifredo Lam
Víctor Brauner, el Mago
Max Ernst: Surrealismo, Alquimia y Collage
Los Surrealistas en la América – Parte 1
Los Surrealistas en la América – Parte 2
Los Surrealistas en la América – Parte 3
José Lezama Lima y el Surrealismo
Analogía, Hermetismo y Ludus Surrealista
Antonin Artaud entre cacas y gritos
Benjamin Péret o el mundo al revés
El Surrealismo y los límites del lenguaje
Bestiario, Naturaleza y Hermetismo Surrealista



Horizontes del Surrealismo de Carlos M. Luis se terminó de ensamblar en su versión digital en julio de 2024. En su composición se utilizaron los tipos: Minion Pro, JMH Typewriter y Times New Roman: 10, 12, 14, 18.





**COLECCIÓN LIBROS IMPOSIBLES
2024**