

Cinco lecciones sobre el surrealismo

Intervinieron Estrella de Diego, Juan Manuel Bonet y Francisco Calvo Serraller

Coincidiendo con la retrospectiva que dedicada al pintor belga Paul Delvaux organizó la Fundación Juan March, la primavera pasada tuvo lugar, entre el 17 de marzo y el 2 de abril, un ciclo de conferencias con el título de *Cinco lecciones sobre el surrealismo*, en el que intervinieron la profesora de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid Estrella de Diego (martes 17 de marzo: *Bruselas-París: Las ciudades de los surrealistas*); el director del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y crítico de arte Juan Manuel Bonet (martes 24 de marzo: *André Breton: Su mirada sobre el arte moderno*, de la que se resume la primera parte; y jueves 26 de marzo: *Cadaqués, Vallecas, Tenerife: El surrealismo en sus paisajes españoles*); y el catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y crítico de arte Francisco Calvo Serraller (martes 31 de marzo: *Pintar dormidos: El surrealismo en los años 20*; y jueves 2 de abril: *Pintar despiertos: El surrealismo en los años 30*). Las conferencias se acompañaron de diapositivas.

Estrella de Diego

Bruselas-París: las ciudades de los surrealistas

«Morirse es como un pueblo», comentaba a mitad de los años 60 el gran escritor belga Louis Scutenaire, del grupo surrealista de Bruselas. Y es que incluso en 1960 el surrealismo más puro, el más contundente, el que requiere inteligencia y no sólo azar, el belga, seguía vivo. Tan vivo como el primer día. Camuflado y tremendo. Incisivo siempre. Curiosos estos surrealistas belgas.

Curiosos siempre con su aspecto burgués, aquel con el cual insistían en retratarse a mediados de los 30: Scutenaire, Magritte, Nougé... As-



pecto de gente de fiar frente a los dicharacheros parisinos, siempre en verbenas, capitaneados por Breton. Surrealistas belgas atrincherados tras sus oficinas de bien —médicos, abogados, dentistas—, gentes serias. Eclipsados surrealistas belgas, borrados

casi por la excelente autopropaganda del surrealismo francés, construcción bretoniana orquestada con inusitada contundencia, cuya importancia enorme en los años 20 y 30, la de los belgas, siguió floreciendo hasta mediados de los 70, convertido el surrealismo en un producto dife-

rente, aunque guardando parte de su esencia primera, mucho más radical que la francesa en la órbita de Breton.

Cosas banales que nos dan sorpresas y hasta sustos sin aparentarlo, jugando siempre al mantenimiento de un mundo estable, sin sobresaltos. Porque de pronto llueven burgueses en Bruselas. *El terapeuta*, titula Magritte «esta lluvia» de 1937. Burgueses que se pasean por las ciudades muertas, esas que tanto gustaron a los belgas, las que cantó Khnopff desde su simbolismo exasperado. Burgueses bizarros a los que nada, nunca altera. Tal y como los pinta Delvaux, incongruentes y fuera de contexto, paseando por las ruinas clásicas, por las ciudades soñadas, como quien pasearía frente al mítico Metropole de la capital de Bélgica. Porque llueven siempre burgueses en esa ciudad plana y *comme il faut*, aburrida, dicen los que nunca llegaron a conocerla. Ciudad que los franceses soñaron que vivía prendida de los sueños parisinos.

Otro sueño inútil de la Modernidad. El de los franceses, claro. Mientras el surrealismo parisino se debatía frente a su pasado glorioso, los belgas se reunían en pequeños cafés y escalaban muros para transgredir, o para pasar el rato, que en el fondo es lo mismo. Otra forma de verbena, supongo. De verbena a la belga. Ya ven con qué poco resulta posible ser radicales. Y es que Bruselas está llena de sorpresas. En 1924 —fecha oficial del inicio del surrealismo— aparece *La Révolution Surréaliste* en París. Apenas una semana antes los belgas habían lanzado *Correspondance*, una de las más excitantes revistas del momento. Como en ella se hablaba de los surrealistas franceses, Breton, por alusiones, no tardaba en trasladarse a Bruselas para adscribir a los recién nacidos a su grupo. Era agosto, un agosto plomizo de 1925. Quién sabe si esa tarde también llovieron burgueses en Bruselas. Los belgas, gen-

te siempre correcta, saludaron amables a Breton, aunque declinaron su tutela expresando el deseo de preservar la libertad. A Breton aquello no le gustó nada. Sin embargo, lo peor quedaba aún por venir.

El grupo, capitaneado por Nougé, rechazaba el automatismo psíquico y substituía la arbitrariedad y el azar por el análisis. Así el *objet trouvé* —el objeto encontrado— de los franceses acaba siendo con los belgas un *objet bouleversant*, algo que ha habido que idear, construir, como muestran algunas de las obras más lúcidas de Magritte y la increíble serie de fotos que Paul Nougé realiza en 1929-30, a *Subversión de las imágenes*, verdaderos poemas visuales donde se atapan objetos ausentes. Morirse es un pañuelo porque acabamos por encontrarnos todos, siempre, en ese trozo pequeño, atestado, que es la muerte, donde terminamos por darnos de bruce incluso con aquellos que esperábamos no volver a ver nunca. Un espacio reducido, pequeño, en el cual asesino y asesinado se mezclan, se confunden, se desdoblán, atrapados entre las sombras, sombras sobre todo como luces desordenadas, aquellas que Edgar Allan Poe, quien tanto fascinaría a Baudelaire —a su vez siempre en la mente de aquellos que amaron París— describiera en *Los crimenes de la Calle Morgue*.

Tensiones paradójicas

Y frente a las excitaciones de Poe, las del espíritu, las ciudades modernas imponen las excitaciones del sistema nervioso y el agotamiento de los tejidos, tensiones paradójicas —a irritación bajo la inmutabilidad, el caos bajo el control, la multitud bajo el individuo— que pinta Kirchner en *Postdamer Platz* de 1914, donde a velocidad es estatismo; el cruce, regulación de caminos; los habitantes, sombras que deambulan por unas calles sumidas en un regusto fantasmal

que, sin embargo, poco tienen que ver con las calles oscuras que describieran los cuentos de terror, las de las antiguas ciudades. Y los belgas, años antes, en ese fin de siglo, se rebelan contra París, tratando de someter Bruselas a las pautas, llevándola de vuelta al mundo de la calma.

Pero Bruselas, tan llena de pasajes, casi es París, y el simbolista Khnopff centra la mirada en Brujas, despoja a Brujas de las formas y construye un espacio que prelude a De Chirico, Magritte o Delvaux, una ciudad inconclusa, la ciudad que aparece en los sueños, desvelando sólo lo relevante —o todo lo contrario, quién sabe—. Los pasajes, lugares cerrados, espacios públicos, con algo de privados también, por qué no, lugares intermedios donde uno pasa y pasa siempre por el mismo lado, una y otra vez, insistentemente, mirando y siendo mirado. Lugares a salvo del misterio y la muerte. Lugares, al fin, sin esquinas que doblar y sorprenderse. ¿Dónde esconderse entonces? ¿Cómo resguardarse? Hay que salir a las calles, atravesar muros —como propone Man Ray—, hay que perderse por las calles. Sólo allí, entre la multitud, estaremos realmente solos, como comentaba Baudelaire. Allí, entre las tinieblas de la populosa ciudad, encontraremos lo que andamos buscando: perdernos. Lo apunta Benjamin, en sus comentarios sobre el poeta francés, quien recoge una maravillosa imagen de Poe cuando habla de las ciudades en el XIX: un hombre es más sospechoso cuanto más difícil resulta encontrarle.

Pero ¿cómo perderse en las ciudades modernas si allí se sustituyen las operaciones complejas por maniobras abruptas? El acto lento de observar a la bella viuda desde la lejanía, como se describe en *Las flores del mal*, el rito de perseguirla con los ojos, con el deseo, mirar sin ser visto, sabiendo que esa imagen jamás regresará a nuestras vidas, es sustituido por un cruce rápido de miradas en

una plaza concurrida, las modernas calles de Berlín o París de los años 10. Sólo el sueño bretoniano de *Nadja* preserva la imagen de una mujer misteriosa y escurridiza con la que se tropieza en un París peculiar y *démodé*, para revivir los encuentros en las ciudades. En las ciudades modernas los encuentros son improbables pues, al ser tan visibles sentados en un café, ya nadie nos busca.

La ciudad se asoma hacia adentro. Lo de fuera invade lo de dentro. Estructura paradójica y doble: estructura interior y exterior, de los pasajes parisinos. Lo de fuera nos mira desde fuera, la multitud de la ciudad mira hacia dentro, hacia ese lugar seguro, que creímos seguro: nuestra casa. Se asoman los testigos desde ese lugar iluminado a la muerte no como pañuelo, sino como muerte violenta, asesinato, que excita la imaginación, que excita sobre todo la perspicacia del detective, de aquel que entre la multitud deberá desentrañar el jerglífico último: ¿quién podrá ser culpable? Magritte lo pinta en un cuadro ambiguo, donde varios personajes desdoblados como en la obra de Tabard, como en la historia de Jack el Destripador, acaban por ser el asesino potencial y múltiple. Cada uno de ellos usó un arma para derribar a ese cuerpo sin vida. Y la ciudad, convertida en montaña, los paseantes de la ciudad se asoman al delito de esos burgueses que bajo su bombín esconden el más terrible secreto en ese cuarto moderno donde suena, quizás, un disco de jazz importado.

Luces desordenadas, tinieblas, populosa ciudad, excitaciones espirituales de Poe. ¿Qué distinta de las ciudades modernas —las que describiera Apollinaire en *Alcoholes*—, tan diferentes de las ciudades desiertas que soñaron los surrealistas! Una ciudad donde, por un momento, aparece una mujer y cambia nuestras vidas, un lugar en el cual, por un momento, llegamos aún a sentir el vértigo de ser encontrados por nuestro asesino.

Juan Manuel Bonet

André Breton: su mirada sobre el arte moderno

Hablar de Breton es hablar de una de las grandes figuras de nuestra cultura contemporánea. Pocas veces se ha dado la unión que se dio en Breton entre la importancia de su aportación en el ámbito de las letras y la acción que llevó a cabo paralelamente en el ámbito de las artes plásticas. Breton, desde el principio mismo de su trayectoria como creador y activista, se encargó él mismo de subrayar que todo pertenecía a un mismo proyecto.

Breton a los 17 años es un estudiante de medicina que ha caído bajo el influjo del simbolismo, ese gran movimiento cultural que nace en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX y que va a tener un influjo enorme sobre todas las artes y las formas de la creación durante el fin de siglo. Breton en 1913 accede al simbolismo que es algo que ya está superado por los acontecimientos, pero todavía conserva su prestigio; y Breton, que todavía no ha oído hablar de Apollinaire y de otros, está buscando a sus padres espirituales del lado de los que Rubén Darío llamaba «los raros». Breton se fascina por la palabra quintaesenciada de Mallarmé, y también por el mundo quintaesenciado y decadente de Huysmans. Todo esto le llevará a la pintura de Gustave Moreau. «El descubrimiento de Moreau —dice Breton— a los 16 años condicionó por siempre mi modo de amar.» También en esa época empieza a frecuentar algunos supervivientes del simbolismo, sobre todo a Paul Valéry. Todo esto nos lleva ya hacia el siglo XX. Breton admira en todos estos escritores y en algunos pintores esa voluntad de ir a la esencia del arte y de construirse a par-



tir de esa búsqueda de una esencia una suerte de mundo aparte y muy fuertemente dominado por lo interior. Breton, cuando funde el surrealismo, se acordará de muchos aspectos del simbolismo y también reforzará su creencia en la visión interior y en esa esencialidad con una genealogía romántica.

Sobre ese substrato simbolista Breton tendrá la revelación de la modernidad a través de otro poeta, Guillaume Apollinaire. Éste, como Baudelaire y como Breton, después, será capaz de darse cuenta de que hay que tender unos puentes entre las distintas artes, que no es posible que la poesía vaya por un lado, la música por otro, la pintura por otro, que es necesario aprender que cada una de las artes debe contagiarse de las demás. El mismo Apollinaire es consciente de que quiere ponerse a la escucha de los pintores. Para Breton es absolutamente fundamental ese encuentro con la modernidad apolliniana. De la mano de Apollinaire va a venir la poesía de Pierre Réverdy, ese poeta de imágenes mucho más construidas que las de Apollinaire; y también de esa mano va a llegar a Erik Satie, el único músico sobre el cual escribió un texto, que revela la admiración que tenía por este músico este poeta que nunca pasó, en música, de interesarse por el jazz o por melodías populares de los años veinte.

A través, pues, de Apollinaire aborda todos esos distintos ámbitos de la creación, pero, sobre todo, aborda el de la pintura. Hay una entrevista con Breton —muy importante—, que es de los años cincuenta, en la cual nos habla de las cosas que le interesaron en los años

diez: enumera obras de Matisse, Debraïn, De Chirico, Picasso, Picabia... Esta enumeración de «amores» modernos de Breton de los años diez me parece definitoria de cuál fue su primer mundo pictórico. Ahí está el alma misma de la modernidad. También en esa época están muy presentes las artes primitivas: por un lado, el «aduanero» Rousseau, y por el otro, los fetiches africanos y oceánicos. Apollinaire le entrega todo este legado de la primera modernidad; la palabra misma de «surrealismo», que Breton empleará a partir del año 1924 la había inventado ya Apollinaire en el año 1917 para aplicarla a ciertos espectáculos de aquel momento. Además del substrato simbolista y de ese bagaje apollineriano, está también una primera ruptura dentro de la vanguardia, que hasta ese momento había funcionado como una piña; había habido pocas ocasiones de manifestar disidencias dentro de la vanguardia. Breton no va a tener nunca una visión conciliadora de las cosas, va a gustarle mucho la pelea y, en cierto momento, empezará a acercarse a figuras de carácter nihilista, que le fascinan porque, entre otras cosas, no les preocupa el arte por el arte, sino una acción, un modo de vivir. Y en ese sentido él siempre insistió sobre la importancia que para su visión de las cosas tuvo su encuentro con Jacques Vaché, que era un creador un poco fuera de géneros, ni pintor, ni escritor propiamente dicho, sino que era un «dandy» de Nantes, al que conoce Breton cuando estaba destinado en esa ciudad atlántica francesa por razones militares. Este «dandy», que está en contra del arte y los artistas, le influye poderosamente porque le fascina esa capacidad que tiene para ir en contra de todo lo que tiene alrededor. Ése es un rasgo, por parte de Vaché, «para-dadaísta». Después del simbolismo y del mundo cubista en torno a Apollinaire, esta capacidad de rechazo radical de las cosas es una de las bases de la formación de Breton. A través de Vaché radicalizará su visión del simbolismo para fijarse en simbolistas como Alfred

Jarry, el autor de *Ubú rey*, y descubre sobre todo a los dos, digamos, poetas malditos de la literatura francesa del siglo XIX, que son el conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud.

El surrealismo en sus paisajes españoles

Después de haber visto lo fructífero que fue el diálogo de Breton con las artes plásticas, quisiera referirme al surrealismo español, deteniéndome en tres ámbitos bastante determinados, que son, me parece, donde el maridaje entre el surrealismo y España dio frutos más intensos y más interesantes, y podemos decir que inesperados. Porque relacionar Cadaqués, Vallecas y Tenerife, tres paisajes españoles, con el surrealismo no deja de ser una operación arriesgada: pues estamos hablando de un movimiento como el surrealismo que probablemente haya sido el movimiento cultural de este siglo que menos se ha preocupado por el enraizamiento, de estar al margen de las fronteras.

En España el surrealismo estuvo muy presente desde el inicio, entre otras cosas porque ya, desde el inicio, hubo tres artistas, tres creadores, que nacidos y formados aquí se incorporaron a la galaxia que gravita en torno a Breton. Son Joan Miró, Luis Buñuel y Salvador Dalí. Pero en España el surrealismo no entra tanto de la mano de estos tres creadores, sino que entra más por el lado de la literatura. En España, en los años veinte, existía un grado de conocimiento e información de lo que se hacía en el resto del mundo extraordinario. Es en una revista periférica, como *Alfar*, de La Coruña, donde aparece por vez primera información sobre el surrealismo. La vanguardia española de los años veinte se divide en muchas sub-capillas, pero básicamente recorre un camino que va desde el postmodernismo hasta la vanguardia plena. A lo largo y ancho de la península hay multitud de núcleos de poetas y pintores, gentes muy diversas, que se han

decantado por un lenguaje surrealista.

Uno de esos núcleos es Cadaqués, y esa localidad de pescadores de la Costa Brava la asociamos de inmediato con Salvador Dalí, aunque ya había una tendencia a que pintores y escritores se establecieran allí desde comienzos del siglo. Cabe hablar de Eugenio d'Ors, de Picasso o de Derain. Es por esos años cuando un Dalí adolescente empezará a frecuentar Cadaqués y ya, en la década siguiente, en los años veinte, será punto de reunión de Dalí y algunos de sus amigos: Lorca y Buñuel, sus dos amigos del núcleo madrileño de La Residencia de Estudiantes. Son años en los que Dalí está pintando un Cadaqués que tiene mucho que ver con el pintado por Derain en la década anterior; es un Dalí suscrito a las principales revistas modernas y relacionado con De Chirico y Morandi, los seguidores italianos de Derain. Dalí pinta un Cadaqués de casas blancas, de balcones abiertos sobre un mar clásico, un Cadaqués muy nítido. Sin embargo, muy pronto ese Dalí va a compatibilizar ese arte tan equilibrado con un arte muchísimo más de destrucción y de puesta en cuestión de los cánones. Muy pronto, Dalí está pintando obras descoyuntadas, de influencia cubista, y se filtra, por lo tanto, en ese paisaje de quietud, la máxima inquietud.

En la Barcelona de los treinta llegó a haber una agrupación como la habrá muy parecida, del mismo nombre, en Madrid —en Vallecas, digamos— y en Tenerife: «Amigos del Arte Nuevo». Vemos así cómo los surrealistas en ese paisaje convulso de la España de los treinta no son surrealistas como los de París que se encierran en un proyecto, digamos, sectario, sino que, por el contrario, la mayor parte de ellos van de la mano de otros vanguardistas, de otros modernos, con un espíritu nuevo en un sentido muy amplio. Esto ocurre en Barcelona, y también en Madrid, donde confluyen arquitectos, pintores, escritores, escultores en un mismo sentido de modernidad. Vallecas va a ser símbolo de una vanguardia de raíz sur-

realista que se quiere enraizar en el paisaje castellano. Frente al enraizamiento personal de Dalí en su paisaje natal, en Vallecas hay algo mucho más programático. Y para entender esto hay que remontarse a los años veinte, a lo que yo llamaría en la literatura y en la pintura madrileña de esa década «la tentación del arrabal». El arrabal es un tema muy literario y muy fotográfico. En el caso madrileño hay un irse a las verbenas, que pinta Maruja Mallo, Maroto, Carlos Sáenz de Tejada; el poeta Mauricio Bacarisse canta el Madrid de las Rondas; hay una fascinación de los ultraístas por el Viaducto. En pintura quien más trabajó en esa línea fue el uruguayo Rafael Barradas, que frecuentaba un café, el Gran Café Social de Oriente, y allí pinta retratos de tipos. A ese café acuden como contertulios los ultraístas, Dalí y Lorca, y también un panadero toledano, aficionado al arte y que empezaba a hacer una obra artística, llamado Alberto Sánchez, y que hoy conocemos como Alberto a secas, y al que Barradas anima a ser artista. Coincidiendo con la marcha de Barradas a Barcelona, es cuando Alberto, junto a Benjamín Palencia, hacen la excursión al paisaje de Vallecas. En la obra de los dos hay un cruce entre aportación surrealista y paisajismo o sentimiento de paisaje. Igual que Palencia en sus cuadros combina su conocimiento de Klee o de Miró o del surrealismo con su sentimiento de la tierra, Alberto, en sus esculturas, combina su conocimiento de la escultura moderna, Archipenko o Arp con su sentimiento de la tierra.

Y de Vallecas a Tenerife. En este paisaje ya se había dado un arte simbolista, un lugar donde en los años veinte había habido tentativas vanguardistas y donde en los treinta hubo un núcleo de modernos o de vanguardistas en un sentido amplio que se interesaron no sólo por el surrealismo, sino también por el surrealismo. En concreto, la persona que simboliza la voluntad de renovación y de vanguardia en Tenerife es Eduardo Westerdhal. Éste, junto con

otros escritores, críticos, arquitectos y pintores canarios, funda en 1932 la revista *Gaceta de Arte*, una revista que acaba siendo muy próxima al surrealismo pero que empieza por otros derroteros. Westerthal se interesaba en realidad probablemente más por la arquitectura racionalista que por el surrealismo. Pedro García Cabrera o Domingo López Torres eran militantes socialistas, muy preocupados por la cuestión del arte social; sin embargo, López Torres será de los más receptivos al surrealismo a partir de un cierto momento. Emeterio Gutiérrez Albelo será un poeta que, después de haber practicado un arte casi surrealista antes de la guerra, en la posguerra hará poesía de carácter totalmente distinto, mucho más tradicional.

La figura más importante en el ámbito de las letras es Agustín Espinosa, que había escrito en los años veinte un libro importante sobre Lanzarote, un libro creacionista o ultraísta sobre esa is-

la, mágicamente recreada por su palabra; una persona fascinada por el trabajo de pintores jóvenes canarios que intentan hacer una metafísica de lo insular y, en fin, un escritor que en el año 35 publica *Crimen*, probablemente el libro más importante del surrealismo español, muy influenciado por Lautréamont y el romanticismo alemán. Agustín Espinosa y Eduardo Westerthal son, pues, las figuras claves de ese proceso, pero no hay que olvidar al pintor más importante que ha dado Canarias antes de Manolo Millares, que es Óscar Domínguez. Domínguez, surrealista de París, surrealista de carné, es una persona que se enraíza en su paisaje natal. En su poesía hay playas negras y vientos canarios y en su pintura hay temas de su tierra. De la conjunción de los poetas canarios y de Oscar Domínguez desde París surge en 1935 la Exposición Surrealista de Tenerife y la visita para esa exposición de Breton y sus amigos.

Francisco Calvo Serraller

Pintar dormidos. El surrealismo en los años veinte

Pretendo hacer una síntesis de lo que fueron las principales orientaciones del arte surrealista, un arte de difícil definición porque sus pretensiones fueron enormes y realmente en un momento muy apasionante del desarrollo histórico de la vanguardia, un momento de crisis general —no sólo del arte—. El título de estas conferencias puede ser un tanto chocante: no conozco a nadie evidentemente que pueda pintar dormido. Pero además de mi gusto por la paradoja no está de más recordar ese fenómeno sobrenatural o milagroso que consignan los tratados morales del siglo XVI, y que era lo que se llamaba «el



milagro de los ángeles pintores». Se llegaron a consignar, en esa época, seiscientos y pico casos de lo que se llamaba entonces «imágenes no manufactas», no hechas por mano de hombre, sino por los ángeles. El caso siempre era el mismo: a un pintor que estaba haciendo una imagen piadosa le venía un sopor, se dormía, había dejado su imagen puramente esbozada y al despertarse se encontraba, sorprendido, con que el cuadro estaba terminado.

¿Qué relación puede tener esto con los surrealistas? Hay una relación contextual que creo es importante tener en cuenta. El siglo XVI está marcado por

una profunda crisis política, económica y espiritual, cosa que también ocurre en la época en la que surge el surrealismo, tras el trauma terrible de la primera guerra mundial. El surrealismo surge como una derivación de un movimiento terrible, en cuanto a su capacidad de negación, de su nihilismo, que es el dadaísmo, que se produce durante el ecuador de la primera guerra mundial en zonas neutrales, evidentemente, y por parte de jóvenes que están huyendo de la guerra y que se refugian en Suiza, en España, en Estados Unidos. Estos jóvenes crean un sistema que, a diferencia de lo que habían sido las primeras vanguardias del siglo, no tiene otro objetivo, ni más ni menos, que terminar con el arte. De hecho, el protagonista fundamental que tiene algo también como de teólogo de la Contrarreforma, por su fanatismo y por su sentido político, y que es André Breton, se educa en esa mentalidad. Breton que, como médico, había sobrevivido a los horrores de la guerra, es consciente de que hay un mundo nuevo y que hay que construir una alternativa diferente. Y es curioso que Breton utilice una de las definiciones de un personaje de una generación anterior, de finales de siglo, Maurice Barrés, para explicar cómo la ruptura con lo anterior tiene que ser radical, como hacían estos nihilistas, pero con una contradicción. Para Barrés, había que pasar de la duda a la negación, «sin perder en ello todo el valor moral». En esta paradoja y en esta contradicción se mueve el surrealismo.

En los primeros escritos teóricos de Breton, éste no sólo afirma su carácter moralista —una vocación que va a mantener hasta el final— sino que explica, además, la construcción del surrealismo que es un movimiento, como su fundador, moralista; y señala cuáles van a ser sus enemigos: la lógica y la razón (esto es también paradójico: cómo se va a revolver contra la lógica y la razón un movimiento intelectual). En Breton, en realidad, siempre hay un intento de positivar estos elementos disgregadores; de hecho, utiliza el dadaís-

mo para mostrar su insatisfacción con lo que ocurre pero, al mismo tiempo, transforma la negación dadaísta en una afirmación. Hay que tener en cuenta también que las dos posturas dominantes, después de acabar la primera guerra, dentro de la vanguardia eran la dadaísta, la más ruidosa, y lo que genéricamente se llamó «el retomo al orden», que era como la vuelta a la gran casa de la tradición clásica de aquellos exaltados vanguardistas, sobre todo los cubistas, que habían disuelto el esquema de representación occidental en la pintura y que de repente volvían a la figuración.

Breton no se conforma con ninguno de los grandes movimientos dominantes y nos advierte que él quiere otra cosa. Qué cosa sea ésa es realmente lo que cuesta trabajo definir, porque Breton y los surrealistas se defienden de su definición. Para poder sustanciar cómo ese vigoroso e imaginativo y autoritario y moralista joven André Breton y sus secuaces llegan no solamente a definir el surrealismo, en general, sino específicamente cómo se debe interpretar desde un punto de vista de las artes plásticas hay que esperar al año 1924 que es cuando se funda el movimiento como tal y aparece el primer manifiesto. Breton habla de la exaltación de la infancia, el sueño y la locura, que concuerda perfectamente con su ataque a la lógica y a la razón, no como un irracionalista sino como un ataque a la razón, como un sistema en el cual no solamente el hombre funciona de forma natural, sino que hay una construcción histórica de la razón, que tiene un carácter mutilador, represivo. Lo que reprime la razón es toda esa libertad contenida en el hombre, que es la libertad de lo maravilloso, y que se manifiesta en momentos en los cuales la razón no puede controlar tan estrictamente al hombre que es cuando no es adulto, es niño y la razón no le ha puesto todavía la camisa de fuerza; es cuando el hombre duerme y entonces deja libremente vagar sus deseos reprimidos durante el día; o cuando el hombre pierde la razón

y se deja llevar por sus pulsiones, manías, fobias. Breton, pues, quiere positivar su negación y recuperar aquellas cosas que, en estados provisionales, patológicos o inactivos del hombre, se manifiestan en el inconsciente.

Los años treinta

En los años treinta vamos a encontrar un panorama bien distinto, sin el frenesí de la década anterior y sin el desarrollo económico que siempre se suele dar tras una guerra. Este cambio de situación va a afectar también a los surrealistas en un doble sentido: en primer lugar, por la propia madurez del movimiento que ha pasado cinco años experimentando fórmulas, buscando un acomodo, una precisión, para distinguir lo que eran sus criterios estéticos y plásticos; y en segundo lugar, por el cambio del contexto histórico, con la pérdida del liderazgo de Europa, dado que tras la primera guerra el papel de Estados Unidos es crucial. En 1929 se produce el «crack» de todo el sistema bursátil occidental, empezando por la caída de la Bolsa de Nueva York, con las implicaciones políticas y sociales que esto conlleva. Esta situación lleva a los surrealistas a una primera escisión violenta, en función de la toma de postura política. En los años veinte, en los primeros años surrealistas, su órgano de expresión fue la revista *La revolución surrealista*. Tras la escisión del año 29 que divide a los más conspicuos representantes del surrealismo —los partidarios de Breton y los enemigos de Breton: éstos rechazan su deseo de que los surrealistas se adscribieran al Partido Comunista—, Breton crea una revista que va a ser el órgano de sus partidarios y que significativamente va a titularse *El surrealismo al servicio de la revolución*. Todos toman partido en un sentido y en otro; éste es un fenómeno no sólo de los surrealistas sino de toda Europa. La vanguardia artística y la política se unifican y la energía no se pone, en un sentido romántico, a favor del

arte, sino el arte puesto como instrumento de la revolución, como indica el título de esta revista. Esa crisis interna se salda, pues, con la orientación politizada de una concepción artística muy sesgada en favor de esas urgencias de enfrentamiento: por un lado, el fascismo y, por el otro lado, el comunismo. Pero hay también una crisis y una redefinición de las posturas desde el punto de vista estrictamente plástico. En esta segunda etapa se aclaran bastante las ideas y se aclaran en la misma dirección, como tiene que ser, como es lógico: surrealistas o no, la gente no puede dar la espalda al contexto histórico en el cual estamos inscritos. Los años treinta, pues, van a ser la época de los realismos, no solamente académico o político de los regímenes totalitarios. Hay una orientación realista de las vanguardias que necesitan algo que se ve claramente en los años treinta: hay que hacer una política de masas, porque las masas verdaderamente constituyen el eje vertebral para lo que es el asalto al poder o el cambio, la regeneración de la sociedad. A las masas hay que darles contenido, imágenes. El surrealismo, a su manera, también hace esa reinterpretación realista de su evolución. En el segundo manifiesto surrealista de Breton éste señala que el creador debe someter la inspiración a su voluntad: esto no se podía hacer con la escritura automática, de la primera época surrealista: entonces de lo que se trataba era de que no hubiera ningún freno a la inspiración, al inconsciente. De repente Breton alude a que hay que controlar el inconsciente. De ahí que el nombre que se da al surrealismo de los años treinta sea el llamado período razonante; razonante porque la razón, tan desacreditada en la década anterior, empieza a tener sentido en términos de lo que se denomina «el reverso de lo real»; la realidad es represiva pero tiene dos caras y, por lo tanto, hay que tener una postura quizá no tan mecánica. Con esta proclama surge una nueva generación, encabezada por Dalí y Magritte, que son los que protagonizan los años treinta. □