

SIR ROLAND PENROSE: LA BELLEZA HA MUERTO, EL SURREALISMO VIVE

Sir Roland Penrose, crítico de arte, no necesita presentación. Su labor se recoge en todos los diccionarios surrealistas que en el mundo hay, y sobre la cabeza de su nombre hay ya una orla de respeto que él no ha podido evitar. Desde su conexión con el surrealismo, iniciada en París en 1922, no ha abandonado el carro de las vanguardias. En Inglaterra, su país, Penrose ha sido el pionero máximo de toda corriente artística revolucionaria. Desde sus puestos directivos en altos organismos artísticos ingleses —sobre todo desde la Tate Gallery, donde organizó una exposición antológica de Picasso en 1960— ha dado un impulso importante a las artes nuevas. Esa labor suya ha tenido un refrendo, que tuvieron también The Beatles por su obra en otra parcela del arte: Roland Penrose está en posesión del título de «sir». Ahora, este «sir» surrealista británico está en Tenerife, la isla que André Bréton, en el delirio, asimiló como parte de la geografía de su movimiento. Penrose figura entre los integrantes del Comité de Honor de la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle, que se celebra en Santa Cruz, comité en el que figuran además Joan Miró, Eduardo Westerdahl y Josep Lluís Sert. En Tenerife tiene lugar la entrevista. En las manos de Penrose, «Portrait of Picasso», uno de los libros que ha realizado sobre su amigo Pablo y uno de los que ha dedicado a artistas españoles. Picasso, Joan Miró y Antoni Tàpies son los que merecen la atención preferente de Penrose. Ese interés tan concentrado por la pintura hispana tiene esta raíz: «Me parece que la pintura española es menos frívola que otras pinturas, porque en ella hay siempre una relación dialéctica entre la vida y la muerte. Esa relación dialéctica, que puede rastreadse en una gran parte de los pintores de aquí, se da sobre todo en estos tres. Los tres, por otra parte, son surrealistas, aunque uno de ellos, Miró, diga que es un trascendentalista».

—¿Y es un trascendentalista Miró?

—Bueno, sí. El toma una realidad y la trabaja a un nivel distinto al que está situada esa realidad. El actúa como una especie de brujo, de hechicero. Un símbolo con el que él trabaja mucho es la escalera, lo que quizá indique el cambio de nivel de conciencia que Miró experimenta con respecto a

las cosas reales, que resultan luego transformadas e inscritas en otro mundo.

—¿Tàpies?

—Tàpies ha estudiado mucho la filosofía oriental, y acaso por eso ha vuelto a los signos más primitivos. Entre ellos, la cruz, que como signo es muy anterior al cristianismo, que fue el que se lo apropió. Usando la cruz, con dos rayas, Tàpies separa cuatro espacios, que pueden ser los cuatro puntos cardinales, y que al tiempo le ofrecen a él la posibilidad de destruir la propia idea de espacio en el cuadro. En todo caso, Tàpies le ha dado a los signos una significación nueva. Un cuadro suyo, por otro lado, jamás está cortado, porque

lo que se enmarca parece venir de otra realidad que siempre es posible advertir.

El libro que Penrose ha escrito sobre Tàpies está a punto de aparecer en Nueva York; la edición inglesa de su estudio crítico sobre Joan Miró saldrá dentro de nada en España (en Londres se publicó en 1970), y hay tres libros suyos sobre Picasso: «Portrait of Picasso», «Picasso, his life and work» y «The eye of Picasso», este último publicado por la UNESCO. Penrose tiene, además de otros, un libro de poemas, publicado en 1939: «The road is wider than long» («La carretera es más ancha que larga»). Aparte de esa labor literaria y crítica, Penrose ha llevado a cabo

en Inglaterra, como decimos, una gran labor difusora del arte. Así, organizó en Londres la segunda exposición surrealista internacional —la primera se celebró en 1935, en Tenerife precisamente— y la ya citada exposición antológica de Picasso en la Tate Gallery en 1960.

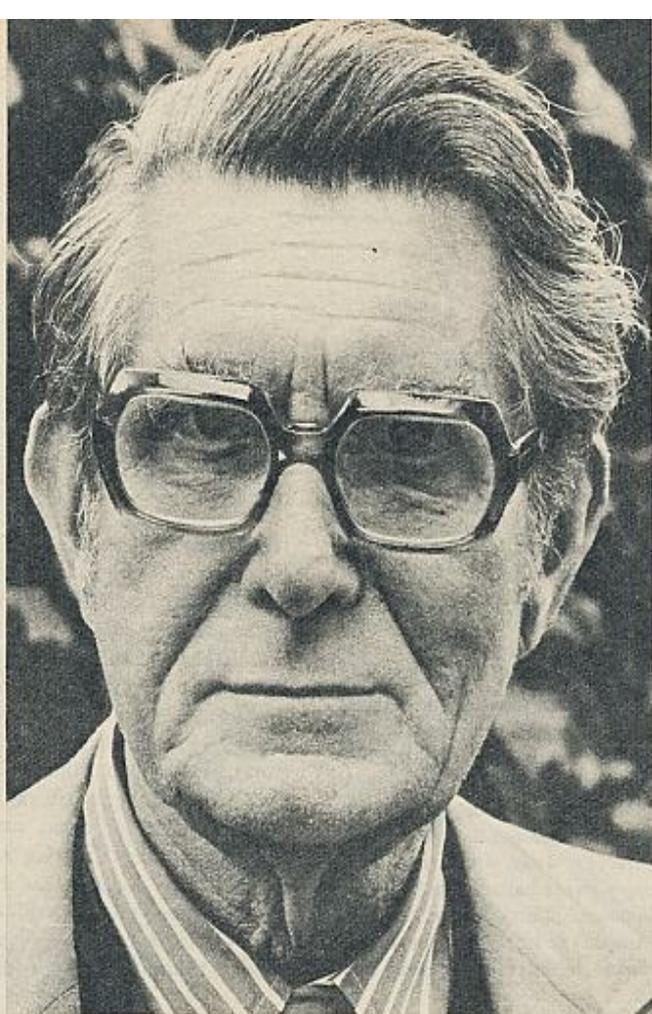
Todo el arte

—¿Cómo llegó usted al surrealismo, Penrose?

—Yo llegué tarde al surrealismo porque no sabía francés. Casado con una francesa, busqué piso en París y aprendí el idioma. Lo aprendí, desde mil novecientos veintidós, gracias a los surrealistas justamente. Max Ernst fue quien nos alquiló el piso: un estudio desordenado en el que vi nada más entrar un gran lienzo blanco, sobre el que alguien había escrito encima de una franja azul: «Este es el color de mis sueños». Yo le atribuí el cuadro a Ernst, pero al cabo de un tiempo pude saber que era de Joan Miró. En aquel instante del alquiler comenzó mi amistad con Max Ernst, y de ella surgió también mi conexión con el

Roland Penrose, con Pablo Picasso.





Juan Cruz Ruiz

surrealismo. Ernst hacía en ese tiempo sus famosos «frottages», técnica con la que realizó un libro impresionante: «Historia natural». Yo entonces era pintor, y Max, como con todo el mundo, fue muy generoso conmigo.

—Eluard, Bréton, Max Ernst... Había pintores, poetas, críticos. Usted era pintor antes de conocer a los surrealistas. ¿Por qué escogió precisamente la crítica del movimiento para integrarse en él?

—Los surrealistas han entendido siempre el arte como una totalidad. Los poetas penetraban, por su lenguaje, por su estética, por su simbología, en el mundo de la plástica, y al revés. Era una corriente en la que nada se estanca: todo se entremezclaba, porque los surrealistas, más que comprometidos con la pintura, con la escritura o con la política, estaban comprometidos con una actitud vital. En cuanto a mi caso personal, yo venía del puritanismo. A partir de esa procedencia, la entrada en el mundo surrealista suponía una tentación impresionante. Había aspectos dentro de la búsqueda total del movimiento que me resultaban fascinantes. Entre ellos, la búsqueda del inconsciente. Ahora, no, pero entonces resultaba revolucionario descubrir a Freud. A mí me dio por estudiar a fondo el movimiento, por participar más de su teoría que de su práctica. Pero, en cualquier caso, uno no era un crítico del surrealismo: uno era un crítico surrealista.

—¿Por qué el surrealismo, como

grupo relacionado con las artes, ante todo, tuvo una mayor vigencia que otros grupos surgidos por épocas paralelas?

—El encuentro del inconsciente, su aplicación en el terreno de la literatura y de las artes plásticas, la conexión intensa entre los componentes del grupo... todo eso le dio cohesión y vigencia histórica al movimiento surrealista. En Inglaterra, el movimiento se desarrolló con parecida fuerza, porque se dieron iguales circunstancias. Componían el grupo inglés, entre otros, Henry Moore, Herbert Read, David Gascoín, Dylan Thomas. Y si ahora las bases del surrealismo se mantienen en todo el mundo, debe ser porque sus postulados elementales responden, siguen respondiendo psicológicamente a lo que hoy preocupa. Incluso en lo que concierne a la política. Bien es verdad que ahora la oposición de los surrealistas es muy confusa, muy atrabiliaria, pero en aquel tiempo tenía la oposición política de los surrealistas una funcionalidad notoria con respecto a la época que se vivía. Y esa vitalidad todavía es posible, porque sigue siendo verdad una cosa esencial: el surrealismo fue y es capaz de llenar un hueco evidente que se había quedado abierto entre los espacios de la realidad y del sueño. Ahora, gracias al surrealismo, la distancia entre esos dos espacios se ha acortado. El surrealismo fue más lejos que Lear, que Carroll, y situó la realidad en el mismo marco que el sueño. La puso en cuestión, la des-

tronó. Por eso, porque sigo creyendo en esas cosas, opino que el punto de vista surrealista es el único que puedo tener en cuenta para ejercer mi actividad crítica. Pero ahora, esa labor ha de ser aislada. Ya no hay grupos. El surrealismo como grupo compacto fue destruido por la guerra.

—¿Y por qué más?

—Todo fue consecuencia del mazazo de la guerra. Hay, sin embargo, dos críticas, casi formales, que pueden aplicarse al movimiento y que son bases de su caída como grupo: por un lado, la exagerada autoridad de André Bréton como pontífice máximo del surrealismo, y por otro, la vertiente superficial que tuvo el movimiento, y que lo convirtió en parte en un fenómeno circense. Un exponente de ese segundo apartado es precisamente un español: Salvador Dalí, que era un gran pintor en los primeros tiempos, hasta que la mediocridad lo recuperó para sí, aprovechando esa manía suya de estar epatando al burgués durante toda la vida...



—¿Las escuelas nuevas, las que han seguido al surrealismo en sus postulados, no lo han acabado de matar?

—Me parece que, efectivamente, las escuelas nuevas son pobres. No ofrecen esa unión de psicología y arte que el surrealismo tenía. Son como pobres de lo que el surrealismo fue realmente: un estado de la mente.

—Han robado, acaso, demasiado de los surrealistas...

—No, no. En arte no hay robo. Precisamente yo creo que el lado bueno de esas escuelas, si lo tienen, es el lado surrealista. Se puede rastrear: la búsqueda del automatismo psíquico se advierte en los abstractos; algunas obsesiones de Marcel Duchamp se cotejan en los seguidores del «op»... Pero las escuelas nuevas son pobres porque les falta una visión global del arte, la visión global que le daba sentido al surrealismo. Están demasiado limitadas: recogen las técnicas, pero no han sido capaces de calar en aquello de lo que partían esas

técnicas, sin lo cual no hubieran significado nada en el arte moderno.

Picasso: un realista español

Picasso ha sido una obsesión principal de Penrose. Fue su amigo personal desde que lo conoció, a través de Eluard, en una de las reuniones surrealistas de Mougins a las que Picasso asistió.

—Ahí accedí a la persona. Al arte de Picasso llegué gracias a que yo había sido un pintor surrealista quizá. Acaso por eso, la comprensión de su arte, de los módulos que seguía, me resultaba menos difícil. A mí no me extrañó, por tanto, que Pablo me dijera en una ocasión que él era un realista, porque yo ya sabía que se había creado una nueva dimensión de la realidad, que ya la realidad no era lo que habíamos entendido hasta hacía algunos años. Picasso, en efecto, era un realista, y un realista español. Decir lo que yo pienso de Picasso en un espacio acotado es imposible. Lo que sí puedo decir es lo que se notaba cuando uno estaba con él: uno se sentía seguro de estar junto a un genio. No junto a un genio de la pintura únicamente, sino junto a un ser absolutamente genial. Podría ser brutal por un lado y por otro ser la persona más amable del mundo, porque tenía que ser egolista para poder desarrollar todo el trabajo que se le iba acumulando. A simple vista, y para quienes no lo conocían, lo que más impresionaba era su presencia física, que hacía volver la cabeza a los extrañados transeúntes. Irradiaba fuerza. Su sentido del humor era fabuloso, así como su sentido de la metamorfosis. De las cosas más pequeñas era capaz de hacer grandes obras de arte. Era una consecuencia de su gran profundidad.

—¿Cuál era la obsesión principal del Picasso que usted conoció?

—El trabajo.

—A nivel humano, me refiero.

—Las mujeres, sin duda. Y los niños. Claro, eso se ve en sus obras perfectamente. El trabajo y la vida, para Picasso, eran indisolubles. Todo lo tomaba con pasión. Si un día no hubiera podido trabajar, se hubiera muerto. El día antes de morir estaba pintando. En aquel sentido, en el sentido de recoger todas las cosas con pasión, era un auténtico surrealista. Lo primero que captaba de cualquier objeto era su carácter maravilloso. Con él se refrendó una postura clara de los surrealistas frente a la belleza: si hace cien años el concepto de belleza no ofrecía ningún lugar a equívocos, a partir de los surrealistas y de Picasso, el concepto ha empezado a tener un significado completamente ambiguo, y en gran medida, contrario al que tradicionalmente tenía. ■ Fotos: CARLOS A. SCHWARTZ.