

## OS MANIFESTOS DO SURREALISMO A PLENO SOL DO GRUPO SURREALISTA DE BRUXELAS: UNHA RESPOSTA Á NECESIDADE DE DESVINCULACIÓN DA ORTODOXIA PARISIENSE

*Les manifestes du surréalisme en plein soleil du groupe  
surréaliste de Bruxelles: une réponse à la volonté de  
détachement de l'orthodoxie parisienne*

Tamara ANDRÉS PADÍN  
Universidade de Santiago de Compostela  
tamarandres@hotmail.com

Recibido: 31 de julio de 2015; Aceptado: 1 de septiembre de 2015;

Publicado: diciembre de 2015

BIBLID [0210-7287 (2015) 5; 305-324]

Ref. Bibl. TAMARA ANDRÉS PADÍN. OS MANIFESTOS DO SURREALISMO A PLENO SOL DO GRUPO SURREALISTA DE BRUXELAS: UNHA RESPOSTA Á NECESIDADE DE DESVINCULACIÓN DA ORTODOXIA PARISIENSE. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 5 (2015), 305-324

RESUMO: La dossier «Le Surréalisme en plein soleil», incluído no volume *Écrits complets*, no que André Blavier recompilou os textos do pintor belga René Magritte, figuran tres manifestos a través dos cales o grupo surrealista de Bruxelas manifestou a súa vontade de separación respecto ao círculo surrealista de París, liderado por André Breton. Para distinguirse dos surrealistas parisienses, o grupo de Bruxelas concedeuse unha nova etiqueta que definía a súa proposta estética e a súa propia filosofía: o amentalismo. Este artigo defínese como unha introdución ao dossier «Le Surréalisme en plein soleil» e ás diferenzas existentes entre os dous

grupos mencionados, así como tamén se presenta como antesala á tradución dos manifestos bruxelese cara ao galego, idioma ao que se traducen por vez primeira.

*Palabras chave:* René Magritte; Grupo surrealista de Bruxelas; Amentalismo; Manifestos do surrealismo a pleno sol.

**RÉSUMÉ:** Dans le dossier «Le Surréalisme en plein soleil», issu du livre *Écrits complets*, qui rassemble les textes du peintre belge René Magritte, figurent trois manifestes. Ces déclarations écrites ont servi au groupe surréaliste de Bruxelles à manifester sa volonté de séparation vis-à-vis du groupe surréaliste de Paris, dirigé par André Breton. Afin de se distinguer des surréalistes parisiens, le groupe bruxellois s'est attribué une nouvelle étiquette qui définissait sa proposition esthétique tout comme sa philosophie : l'amentalisme. Cet article a été conçu comme une introduction au dossier «Le Surréalisme en plein soleil» et aux différences qui distinguaient les deux groupes susmentionnés. Il se présente également comme l'antichambre à la traduction des manifestes bruxellois en galicien, langue dans laquelle ils ont été traduits pour la première fois.

*Mots clé:* René Magritte; Groupe surréaliste de Bruxelles; Amentalisme; Manifestes du Surréalisme en plein soleil.

Máis alá do seu labor como artistas plásticos, moitos pintores surrealistas tamén dedicaron parte do seu tempo a producir textos literarios. Entre eles podemos destacar, por exemplo, a Dalí, quen foi un dos que máis explotou esa faceta de escritor. Mentres que os textos do artista catalán coñeceron unha gran difusión, os escritos doutros pintores do movemento surrealista nunca chegaron a ser tan coñecidos, como sucede cos do belga René Magritte. De feito, Magritte nunca chegou a ver reunidos os seus textos. Foi André Blavier –poeta, crítico literario belga que formou parte do grupo Oulipo e especialista en Magritte– quen publicou no ano 1979, na editorial Flammarion, *Écrits complets* (Magritte 1979), unha edición na que recompilou e anotou os textos de Magritte e na que tamén incluíu transcricións de entrevistas, conferencias e discursos pronunciados polo artista.

Entre os textos que conforman o volume *Écrits complets* atopamos un dossier titulado «Le Surréalisme en plein soleil» no que se inclúen tres manifestos nos que o grupo surrealista de Bruxelas manifesta a súa vontade de separación con respecto ao grupo surrealista ortodoxo de París. Eses documentos atópanse traducidos ao español dentro de *Escritos*, volume publicado no ano 2003 pola editorial española Síntesis (Magritte 2003) no que se inclúe unha selección dos textos de Magritte traducidos ao español. En galego, non obstante, só existe un breve estudo sobre eses escritos

de Magritte (VV. AA. 1993). Ademais, non existe tradución dos manifestos incluídos no dossier mencionado cara a esa lingua, razón pola que neste traballo se inclúe a tradución ao galego dos cinco escritos que configuran o dossier mencionado. Os tres manifestos están precedidos de dous textos que serviron para a súa preparación e que tamén foron obxecto de tradución debido a que os complementan e poden axudar na súa comprensión.

#### A DESVINCULACIÓN DO GRUPO SURREALISTA DE BRUXELAS

A fundación oficial do surrealismo produciuse en 1924, ano no que Breton redacta o primeiro *Manifeste du Surréalisme*, no que se publica o primeiro número de *La Révolution surréaliste* e no que se crea o Bureau de recherches surréalistes. O nacemento desa vangarda tivo lugar en París, mais pronto xurdiron en cidades periféricas grupos surrealistas que máis tarde ou máis cedo manifestaron a súa vontade de separación respecto aos dogmas da sede central.

Bélxica foi o primeiro estado que se adheriu a esa corrente: Paul Nougé, bioquímico e co-fundador do Partido Comunista belga, entra en contacto con André Breton na década dos vinte e, durante os anos seguintes, en Bruxelas reúnense arredor del unha serie de creadores subversivos. Paul Nougé, Camille Goemans e Marcel Lecomte formaron o triángulo a partir do cal se foi ampliando o grupo de Bruxelas. Eses tres escritores rexeitaron durante moito tempo a etiqueta «surrealista», mais remataron aceptándoa, en palabras de Paul Nougé, «pour les commodités de la conversation» (Cannonne 2006, 9).

En abril de 1925, en *Réflexions à voix basse*, Nougé xa se amosa en contra da escritura automática, medio preconizado polo primeiro manifesto surrealista, un acto que xa supón un distanciamento do grupo bruxelés respecto ao de París<sup>1</sup>. A este respecto, Marcel Mariën sinalará posteriormente, nas súas *Apologies de Magritte*, libro publicado en 1994, que defender a mística do inconsciente, tal e como facían os surrealistas ortodoxos, era

1. No primeiro *Manifeste du Surréalisme*, André Breton definía o surrealismo do seguinte xeito: «Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale» (BRETON 1998, 328). Desta definición dedúcese que todas as obras surrealistas debían partir do principio do automatismo. Porén, as obras dos membros do grupo de Bruxelas non son froito da irreflexión.

equiparable a reducir os actos do ser humano a un determinismo mecánico segundo o cal a actividade humana carecería de toda liberdade. Este artista opinaba que trasladar ao eido da pintura o principio do automatismo do inconsciente equivalía a restarlle ao pintor a súa liberdade de invención, xa que o método preconizado por Breton partía da hipótese de que existía un modelo interior: a función do artista limitábase a captalo dentro del e reproducilo.

Os bruxelese, pola súa banda, prefiren concentrarse no estudo da linguaxe, considerado por eles unha trampa; pretenden dominalo e poder empregalo dun xeito diferente ao usual. A unión entre o escrito e o pictórico conforma a base do seu surrealismo, e a través das súas creacións convidan o espectador ou lector a poñer en dúbida a súa percepción da linguaxe e do mundo. Magritte mantívose máis alerta que calquera dos seus contemporáneos fronte ás palabras e ao seu status ambiguo (a súa conciencia lingüística é evidente tanto nos seus escritos como na súa pintura).

De todo o exposto podemos deducir que as propostas artísticas do grupo de París e de Bruxelas sustentábanse sobre piares diferentes, razón pola que os membros do segundo rexeitaron o centralismo artístico da capital francesa e o intelectualismo parisiense, decidiron romper con Breton e cos seus ditados estéticos e, entre agosto de 1946 e setembro de 1947, publicaron uns manifestos redactados principalmente por Magritte nos que presentaban a súa teoría estética particular, periférica, heterodoxa, co obxectivo de oficializala.

#### MAGRITTE COMO PARADIGMA DA HETERODOXIA BRUXELESÁ

Motivado pola necesidade de pasar polo filtro da centralidade, René Magritte reside en París entre os anos 1927 e 1930, concretamente en Perreux-sur-Marne, un municipio periférico. Na capital francesa asiste ás reunións do grupo de Breton e participa nalgúns das súas actividades. Prodúcese nesta etapa, ademais, a primeira manifestación pública da súa pertenza ao surrealismo ao participar nunha exposición surrealista colectiva organizada na galería Goemans. Con todo, os parisienses, ante a obra do belga, amosan un sentimento de incompreensión xeral que traduce as diferenzas de consideración estética entre bruxelese e parisiense. En 1930, Magritte rompe a amizade con Breton e regresa a Bruxelas. A partir de entón, a relación entre ambos os dous artistas caracterizarase por unha serie de altibaxos e, finalmente, as diferenzas relativas á política da estética surrealista desembocarán na excomuñón do artista belga por parte do Sumo Pontífice surrealista, quen condenará o primeiro manifesto do surrealismo a pleno sol.

Magritte nunca se amosou partidario do xogo do cadáver exquisito, das asociacións sistemáticas orixinadas no delirio ou da paranoia ou do automatismo tan apreciado polos «verdadeiros surrealistas»; todos eles rexeitamentos que compartía co resto dos surrealistas bruxelese a excepción de Paul Delvaux. Magritte opoñíase ás teses freudianas posto que non concibía o mundo dos sonhos como chave e rexeitaba todo aquilo que, por orde de André Breton, adoitaba converterse en dogma. A través das súas obras, o pintor pretendía evocar o misterio, e consideraba que resultaba imposible alcanzar ese sentimento desde a inconsciencia ou desde o sono. En termos xerais, a pintura de Magritte desmárcase da propiamente surrealista por ser froito dunha elaborada reflexión; nos seus cadros, o consciente predomina sobre o inconsciente. Ademais, segundo o propio pintor, o imaxinario, a orixinalidade, a fantasía, o sonho, o automatismo e a espontaneidade son elementos «qui ne doivent en aucun cas intervenir dans la création d'une œuvre d'art» (Magritte 1979, 604).

Estas razóns, entre outras, impulsarían a Magritte a redactar no ano 1946 unha carta, cuxo destinatario sería o seu benquerido amigo Paul Nougé, na que o pintor xa se refire claramente a unha ruptura coa sede ortodoxa da vangarda surrealista e fai referencia á posibilidade de procurar unha nova etiqueta que defina o grupo de Bruxelas:

El surrealismo ha sido siempre Breton, y nosotros no hemos hecho nunca nada para hacer justamente que se piense ante todo en nosotros cuando el público emplea esta palabra (en la Conferencia de Charleroi no fue pronunciada ni una sola vez).

Cuando Breton da una conferencia en Bruselas, le dejamos hacer sin intervenir, etc. Quizá sea tarde para volver a tomar enteramente por nuestra cuenta este venerable vocablo, y tal vez fuese necesario fatigarse mucho para que el público cambiase en su mente el sentido de esta palabra. ¿Sería más fácil emplear una nueva y dedicar nuestra energía a otra cosa? ¿Exigen las ideas nuevas un nuevo vocabulario y, para evitar la confusión, un nombre nuevo? Yo, por mi parte, he enterrado el surrealismo, mi surrealismo desde hace algún tiempo, y con más motivo el de Breton (Torczyner 1978, 68-69).

## O SURREALISMO A PLENO SOL

A obra de Magritte forma na súa maior parte un todo inalterable. A súa pintura baséase no principio de que os obxectos deben ser pintados soamente cos seus detalles aparentes e, combinándoos entre eles segundo similitudes insólitas, chégase a lograr unha imaxe sorprendente. Porén,

existen dúas excepcións deste principio na traxectoria deste artista, ambas de curta duración e próximas no tempo: o período Renoir (1943-1947) e o período Vache (1947-1948).

O primeiro, que é o que aquí nos interesa subliñar, xorde como froito da crenza de Magritte segundo a cal cumpría celebrar o sol, a plenitude e a alegría para opoñerse á opresión psicolóxica da ocupación alemá do seu país.

Ce désarroi, cette panique que le surréalisme voulait susciter pour que tout soit remis en question, des crétins nazis les ont obtenu beaucoup mieux que nous [...] Cela et le besoin de changement qu'il n'est pas nécessaire de tenir pour «le progrès» me semblent justifier cette «irruption» d'une nouvelle atmosphère dans mes tableaux et le désir de la connaître réellement dans la vie. Contre le pessimisme général, j'oppose la recherche de la joie, du plaisir [...] Il ne s'agit pas d'abandonner la science des objets et des sentiments que le surréalisme a fait naître, mais de l'employer à d'autres fins que jadis, ou alors on s'ennuyera ferme dans les musées surréalistes aussi bien que dans les autres (Magritte 1979, 200).

Os seus cadros anteriores a este período expresaban angustia, e as cores escuras coas que estaban pintados traducían o falso optimismo de preguerra. Agora, durante catro anos, nas obras do pintor atopamos ramos de flores, soles, sirenas, mulleres ou paisaxes floridas; todos eles temas lixeiros e que evocan o pracer e o optimismo. O propio Magritte, nunha das moitas cartas que enviou, datada do oito de marzo de 1955, explicou que este período, denominado por el «Le Surréalisme en plein soleil», consistira en reunir dúas cousas que se opoñían:

1. Ce sentiment de légèreté, d'ivresse, de bonheur, qui dépend d'une certaine disposition et d'une atmosphère que certains impressionnistes ou plutôt que l'impressionnisme en général a su rendre présente dans la peinture. Sans l'impressionnisme on ne connaîtrait pas je crois ce sentiment des choses réelles qui perçoit des couleurs, des nuances, et qui est débarrassé de tout souvenir classique [...]
2. Le sentiment de l'existence mystérieuse des choses (qui ne doit pas dépendre des souvenirs classiques ou littéraires) qui n'est ressenti qu'avec une certaine clairvoyance (Magritte 1979, 227-228).

#### OS MANIFESTOS DO SURREALISMO A PLENO SOL

Segundo Carlos Mangone e Jorge Warley, o manifesto, no marco das vangardas históricas, descríbese como un escrito no que se explicita unha

doutrina ou propósito de carácter xeral ou específico. Ademais, comeza a circular desde unha situación marxinal respecto á arte oficial co obxectivo de oficializar unha nova estética ou antoloxía literaria e cultural. As vangardas artísticas empregaron os escritos teóricos para dar a coñecer mellor o feito artístico (Mangone e Warley 1994, 9-10).

Magritte non se quedou atrás, senón que, como mencionamos *ut supra*, tamén expuxo a súa particular teoría do surrealismo a pleno sol en varios manifestos, concretamente tres, que están acompañados de dous escritos preparatorios. Para a súa redacción contou coa axuda de membros do grupo de Bruxelas. A través deses escritos, que foron redactados principalmente por Magritte –de feito, tiveron como punto de partida moitas ideas propias deste pintor– e que supuxeron unha ferramenta de loita contra o poder surrealista ortodoxo, o grupo de Bruxelas definiuse e identificouse como un novo grupo que defendía e afirmaba a súa posición dentro do campo artístico.

Os textos preparatorios titúlanse «La querelle du soleil» e «Manifeste de l'extramentaliste (notes)». O primeiro encabezaba o borrador dun panfleto que Magritte tiña en mente para dar continuación a un manifesto de Jacques Wergifosse. Nunha carta enviada a este poeta en agosto de 1946, Magritte coméntalle que quizais se retomase a idea dun manifesto colectivo, mais que aínda non era o momento («Peut-être qu'au bout d'un certain temps on reviendra a cette idée d'un manifeste collectif –pour le moment, ça ne va pas» [Magritte 1979, 198]). Observemos, pois, que a idea dun manifesto colectivo xa está agromando. O nome deste escrito fai referencia á «querela» provocada pola decisión de Magritte de empregar a técnica impresionista na súa pintura. Ademais, á espera da aparición dun manifesto colectivo, Magritte empregou este texto para explicar o que supoñía para el o surrealismo a pleno sol e as vantaxes que para el se deducían do emprego da técnica impresionista no eido pictórico. Ao igual que os impresionistas, Magritte defende a captación da variabilidade da luz: cómpre reproducir o fugaz, o instantáneo. Nos seus cadros solares, o tema cédelle o protagonismo á luz e á cor e, a través dos seus cadros, o pintor non pretende amosar un sentimento fixo.

O segundo escrito foi enviado por Magritte a Marcel Mariën. O texto estaba formado por unhas notas que ían acompañadas dunha carta na que Magritte afirmaba «Il faudrait peut-être employer l'étiquette extramentalisme pour opérer a l'avenir sans l'équivoque que notre actuel nom de surréaliste produit dans l'esprit du public et dans le nôtre?!?!» (Magritte 1979, 207). Ese mesmo ano, Magritte envíalle outra carta a Wergifosse na que afirmaba que o extramentalismo sucede ao surrealismo. Mais, nunha misiva enviada a Nougé en setembro de 1946, Magritte comenta que o primeiro manifesto

aparecerá baixo a etiqueta «extramentalismo» á espera de que se lle atope un nome mais acaído (Magritte 1979, 206).

Os manifestos, pola súa banda, levaban por título, en orde cronolóxica, «Le Surréalisme en plein soleil. Manifeste n.º 1 (L'Expérience continue)», «Le Surréalisme en plein soleil. Manifeste n.º 2 (Le Lever du soleil)» e «Manifeste de l'amentalisme». O primeiro foi asinado por Joë Bousquet (poeta francés) e por varios surrealistas do círculo bruxelés (Marcel Mariën, Jacques Michel, Paul Nougé, Louis Scutenaire, Jacques Wergifosse e o propio Magritte). Magritte e Wergifosse foron seguramente os principais redactores deste escrito, que está considerado o manifesto por antonomasia do grupo surrealista de Bruxelas e marcou no seu día a ruptura definitiva co grupo homólogo de París. Nel, os bruxelese aférranse ao optimismo como reacción a un estado anímico nacido na guerra. O subtítulo do texto, «L'Expérience continue», foi escollido para subliñar a oposición dos surrealistas de Bruxelas ao automatismo, xa que ese era o título dunha obra de Paul Nougé na que o autor comunicaba o seu rexeitamento á escritura automática. Este escrito, ademais, provocou a excomuñón de Magritte por parte de André Breton.

O segundo manifesto foi firmado por René Magritte e Jacques Wergifosse, e o manuscrito orixinal foi redactado por Magritte e Jacques Michel. Neste texto deféndese a necesidade de perseguir o encanto, reitérase a inutilidade do automatismo como medio poético e rexéitase a aplicación da psicanálise á pintura surrealista. En resumo, nel os bruxelese reiteran as diferenzas que os separan do centro ortodoxo e avogan por un distanciamento dos dous grupos.

No terceiro manifesto, Magritte presenta a etiqueta que englobará definitivamente os membros do que se considerara ata entón o grupo surrealista de Bruxelas, o «amentalismo». Máis aló dun termo baixo o que se presentaba unha proposta estética diferente respecto á dos surrealistas parisienses, o amentalismo definíase como unha sorte de filosofía a través da cal os bruxelese se dispoñían a «veiller à ce qui subsiste encore de notre instinct de plaisir et de le cultiver comme il convient» (Magritte 1979, 222). Os belgas, que non cren no poder do inconsciente, afirman que todo acontece no universo mental, é dicir, no terreo da consciencia, que está iluminada polo pracer, que é o sol que o grupo de Bruxelas escolleu como guía pola seguinte razón: «Nous avons choisi le plaisir par réaction contre des années d'ennuyeuses terreurs et les résultats de ce choix sont de nature a nous ancrer dans notre désir de jouissance» (Magritte 1979, 223).

Magritte consideraba que el e mais os seus compañeiros, que afirmaban non dispoñer do tempo nin do gusto para xogar á arte surrealista, co propósito de evitar o equívoco e procurar un termo que os distinguise dos

surrealistas parisienses, presentan neste manifesto definitivo a súa propia definición.

A modo de conclusión, afirmaremos que o status periférico do grupo de Bruxelas, despois de moitas disidencias coa sede central do surrealismo, conduciu á redacción de tres manifestos que se poden definir coma o froito dun desexo de desvinculación da sede central parisiense. O grupo de Bruxelas desmarcábase dese xeito das imposicións do centro para reivindicar a validez dunha proposta artística periférica que partía dunhas bases diferentes daquelas que caracterizaban o surrealismo parisiense. Os bruxelese mesmo chegaron a procurar unha nova etiqueta que os desligase completamente do surrealismo ortodoxo. Nun primeiro momento propuxeron o termo «extramentalismo», mais este acabou cedéndolle o paso a outro considerado mais acaído por René Magritte, o «amentalismo». Foi Magritte, de feito, quen encarnou o liderado deste desexo, pois el desenvolveu, tanto no terreo práctico coma no teórico, a teoría do surrealismo a pleno sol.

Malia que ao grupo de Bruxelas, a pesar de todo o exposto, se lle continúe concedendo a etiqueta «surrealista», cómpre cuestionarse, como resposta ás diferenzas que desligan os grupos de París e de Bruxelas, a posibilidade de outorgarlle a este último o cualificativo «amentalista», autodenominación proposta no último manifesto do grupo bruxelés e que o desvincularía definitivamente do grupo de París.

\*\*\*

## TRADUCIÓN AO GALEGO DOS MANIFESTOS DO SURREALISMO A PLENO SOL

### 1. *A querela do sol*

A querela iníciase mal posto que se asocia xeralmente á defensa da propia pel. O obxectivo segue a ser o mesmo desde as disputas escolásticas, nas que os apaixonados corrían o risco de seren queimados vivos por posuír certas ideas ou sentimentos: trátase, tanto para uns como para outros, de facer triunfar xeitos de pensar opostos. En resumo, opóñense os que queren conservar unha tradición antiga ou recente e os que avogan por un cambio. Ambos teñen a impresión de defender a súa existencia ou, polo menos, aquilo que lle confire certa cor. Coa axuda da obstinación e dun complexo de inferioridade, os adversarios aférranse ás súas posicións e non ceden nin un chisco de terreo, aínda que o cansazo lles faga perder de vista a pertinencia das causas que defenden e os invite a descansar.

En 1946 estallou unha querela relativa á vontade que se opón ao rexeitamento de utilizar nos cadros surrealistas a técnica impresionista, axeitada para representar doadamente a luz do sol. Dito rexeitamento alega a torpeza manifesta do emprego póstumo desta técnica impresionista (como se os pintores de 1900 gardasen un secreto que endexamais será revelado), así como a perda, mediante o uso desta técnica, de certa atmosfera pictórica, caracterizada simultaneamente polo equívoco da imaxe (cabeza viva que semella de cera ou á inversa) e pola precisión desa imaxe (trátase claramente dunha cabeza e non dun pé), que, grazas a un *trompe-l'œil* aproximativo, proporía obxectos ás miradas (obxectos sen luz accidental, obxectos-ideas de obxectos). Dito rexeitamento tamén defende unha pintura na que o maior dos equívocos obtense grazas a unha representación escura dun grafismo sinxelo mais ou menos deformado dos obxectos ou mediante un xogo de liñas que, ao igual que as gretas dun muro, suxire de xeito impreciso a imaxe dun obxecto. O que máis se cuestiona destas pinturas é o pracer que producen, independentemente dos temas, o pracer inherente a eses xeitos de pintar, dado que os temas son os mesmos na pintura na que intervén a luz do sol. O pracer é da mesma calidade, xa que esas formas de pintar baséanse no equívoco: na imprecisión das figuras oníricas ou dos erros visuais nocturnos, no delicioso sentimento de malestar que emerxe cando descoñecemos se unha figura está viva ou é de cera, no gusto polas vagas crueldades que producen sacudidas e nas ameazas platónicas que provocan un tremor agradable e certo encanto totalmente coñecido e esgotado. O pracer que se obtén da vontade de substituír estas atmosferas pictóricas fraudulentas –no eido das imaxes precisas en termos formais, a maior precisión, maior *trompe-l'œil*, maior fraude e mellor error visual– por unha atmosfera «impresionista», é dicir, non polo *trompe-l'œil* ou polo seu antónimo, a imaxe figurativa, senón polo equivalente das cores da visión, que non alcanza nin pretende alcanzar «o obxecto», deliberadamente subxectiva, accidental e que non dá lugar a equívoco, reviste complexidade: é natural coma os praceres físicos e tamén refinado, xa que para saborealo hai que admitir que a nosa vista se detén entre o obxecto observado e nós, o que non resulta nada doado e, ademais, cómpre rexeitar as imaxes estereotipadas dos obxectos coas que a indiferenza ou a pereza espiritual se contentan.

Non convén representar os obxectos segundo o nivel mental do home da rúa, xa que as imaxes en *trompe-l'œil* corren o perigo de provocar unha admiración tan grande pola «mestría do artista» que consegue dar a «ilusión de real» que ese sentimento chega a invadir a conciencia do espectador medio e ás veces, incrédulo, se reflexiona un pouco, crerá que só se pode representar o mar coa cor da auga e non quererá «deixarse enganar» polo artista que lle faga crer que pintou unha mariña con pintura ao óleo. A

maioría do tempo son «ideas» coma estas as que «perturban» o home da rúa, pouco familiarizado coa pintura. No plano moral, esta actitude subxectiva non concibe a cuestión do real exterior como algo cognoscible, mais quere actuar sobre ela. Trátase do recoñecemento honesto de que este problema non existe para nós e, dese xeito, outórgalle á noción de «exterior» un contido afectivo máis trágico que a calquera outra concepción máis ou menos formulada do «real exterior».

Oporse a considerar o problema do real exterior mediante a conciencia é algo trágico, dado que este rexeitamento nos fai ser conscientes dos nosos límites e nos illa, polo que se agranda a nosa percepción do descoñecido.

Esta atmosfera impresionista pode representar tanto unha noite como unha paisaxe soleada, pero sempre se tratará dunha noite e dunha luz físicas, é dicir, dunha impresión física sometida a variación dunha noite ou dunha luz, e non dunha percepción fixa e abstracta da noite ou da luz.

As noites e as luces que coñecemos poden mudar e non deben ser substituídas por un sentimento fixo e fraudulento da noite ou da luz, xa que ese sentimento, cando alcanza certa intensidade, considérase un coñecemento excepcional da verdadeira noite ou da luz «en si mesmas» e crea un falso sentimento de perigo causado polo carácter insólito dunha «revelación». O verdadeiro perigo, se o perigo existe, é polo contrario totalmente descoñecido.

Se comparamos os argumentos dos adversarios distinguiremos dúas crenzas: por unha banda, a de que o mundo real exterior ao pensamento é un descoñecido «doméstico» que pode ser evocado mediante fórmulas antigas ou novas e, por outra, aquela segundo a que o descoñecido sempre resultará descoñecido, xa que a luz da conciencia non se identifica cunha fuxida do universo mental, senón como unha visión da nosa prisión mental que cómpre transformar.

Por un lado existe un mundo de falsos embaixadores dun falso descoñecido que ás veces gozan de crédito no universo mental e, por outro, un universo mental cercado polos seus límites «coñecidos», pero extensibles ao realmente descoñecido, que non parece máis temible que o universo mental iluminado de xeito violento e de onde desapareceu toda sombra.

O noso universo mental, que contén todo o que sabemos, sentimos ou dubidamos do universo real no que vivimos, pode ser encantador, feliz, trágico, cómico, etc. Nós podemos transformalo e outorgarlle un encanto que lle confira máis valor á vida, que se volverá máis alegre grazas ao increíble esforzo que creará ese encanto.

Se encamiñamos a vida polo camiño do terror, esta perderase, xa que crear terror resulta moi doado. Esta facilidade é grande, xa que a pereza de alma invítanos a pensar que os pobres medios do terror crean o sentimento

da «verdade» e que este terror é o coñecemento do mundo «extramental». Deste xeito, escorregamos por unha pendente fácil que explica o universo dun xeito terrorista e mediocre.

A acción de crear encanto defínese como un medio enérxico de oporse a este costume mediocre e deprimente. Para que ese encanto goce de poder debe eliminar todo malentendido, calquera *trompe-l'œil* máis ou menos ordinario ou o equívoco das representacións non figurativas. No eido pictórico, os elementos dos que dispoñemos son a representación sentimental dos obxectos e o sentimento concibido como unha verdade subxectiva: os temas visuais (árbores, ceos, etc.), os imaxinarios (fadas, fantasmas, sereas, etc.), as luces físicas (soles, madrugadas, crepúsculos, noites, claroscuros) e a luz física. Para reproducir do mellor xeito esta última, cómpre empregar a técnica impresionista, diferente da luz académica e da luz abstracta. Se combinamos todos eses elementos dun xeito determinado, podemos iniciar a conquista do encanto que precisamos, que resulta divertida porque se corren riscos, e ademais riscos de toda índole. Porén, se seguimos a cómoda senda da «poesía inquietante», abandonámonos a un descanso descoñecido, considerado e aceptado como algo bo.

Conquistemos este encanto, que revelará a parte descoñecida de todo obxecto presentada no pracer non equívoco e que impide, en 1946, os malentendidos. Defendámolo de todo contacto indecente e situémolo fóra do alcance dos impostores.

•

Exemplo de cadro: *Le Paysage isolé*, de 1928, que amosa unha paisaxe indiferente, xa que entón cumpría insistir nesta indiferenza e no carácter provocador deste xeito de pintar para protexer a intención e a demostración da interpretación artística.

En 1946, a nova «paisaxe illada» a pleno sol (que se consideraría malo en 1928) é unha augada, e as cores vivas desta paisaxe brillante convidan a pensar na «noite» que a rodea e que non se ve.

En 1928, a severidade era o noso escolta.

## 2. Notas para o Manifesto do extramentalista

Convertemos a vida nunha cousa tan mediocre que incluso chegamos a afirmar frases como «imos ensinarlles a vivir». A vida sería máis apreciada no desgusto, na inquietude, na dor ou no terror. Consideramos «totalmente naturais» os esforzos colosais que non se deixan de realizar co propósito de converter o mundo nunha cámara de tortura. As persoas non protestan porque foron moldeadas para pensar así: cren que unha iluminación tráxica é conveniente para darlle relevo á vida e que entón entran en contacto

co misterio da existencia. Incluso pensan que grazas a esa iluminación se chega á obxectividade, que aumenta a medida que o terror se intensifica.

Esta concepción é consecuencia das filosofías –materialistas ou idealistas– que finxen que o mundo real é cognoscible e que a materia é da mesma esencia que o pensamento, dado que o pensamento perfecto xa non se distinguiría da materia que a explica, e polo tanto implicaría a súa negación. O home da rúa reacciona de xeito inconsciente en harmonía con esta concepción: cre que hai un misterio, que cómpre vivir sufrindo e que o propio sentido da vida consiste en entendela como un soño-pesadelo.

*Le Vierge, le Vivace et le Bel Aujourd'hui* ilumina, pola contra e de xeito exclusivo, a escena da consciencia e limita a nosa vida a esa escena. Esta iluminación violenta e optimista confírelle un relevo máis valioso aos obxectos que a iluminación trágica, pesimista.

*A Terra non é un val de bágoas* é unha frase extramentalista optimista que se opón ao pensamento filosófico que afirma que a nosa vida debe ser trágica co fin de prepararnos para cousas máis graves que deberían acontecer –como a morte, por exemplo– e acostumarnos ao sentimento de perigo para que, no momento no que apareza o perigo supremo, esteamos mellor preparados e a dor nos sorprenda menos.

### 3. O surrealismo a pleno sol. Manifesto n.º 1 –Outubro de 1946

#### A experiencia continúa

Determinado surrealismo pretende domesticar o descoñecido. Ao igual que as teorías filosóficas, soamente se preocupa por coñecer o mundo e esquécese de transformalo. O entusiasmo dos inicios foi substituído por un sistema de crenzas cristalizadas en «seres» e «forzas» misteriosos. Os devanditos surrealistas aprópanse do amor á arte, e algúns incluso se inspiran no «amor á patria», sen dúbida agardando converterse cedo a calquera relixión. Na actualidade, este surrealismo só é practicado por algúns moinantes, xente inxenua ou cansada ou comerciantes «á última». Os precursores aférranse á súa cómoda fama ou simplemente se resignaron a abandonar a loita. Porén, a experiencia continúa a pleno sol.

Todo acontece no noso universo mental. Por universo mental debe entenderse forzosa e absolutamente todo o que podemos percibir a través dos sentidos, dos sentimentos, da imaxinación, da razón, do soño ou de calquera outro medio. Nós somos os responsables deste universo, e esta evidencia permítenos xulgar as filosofías non dialécticas –idealistas ou materialistas– na súa xusta medida de xogo sen sentido, xa que os filósofos

intentan alcanzar o pensamento perfecto, que debe confundirse co obxecto ata o punto de negalo.

O sentimento que nos produce o feito de non poder fuxir do universo mental obríganos, polo contrario, a afirmar a existencia dun universo extramental, e entón a acción recíproca dun sobre outro vólvese máis evidente.

Nós non podemos percibir ningunha «sombra» nin ningunha «luz» do universo extramental. Ademais, como non podemos coñecer nada sobre el, non existe misterio. Tampouco percibimos sombras irredutibles, xa que unha visión atenta desvélanos que en toda sombra física ou espiritual hai luces e cores que a animan, o pensador desgraciado teme as tebras do infinito, outro escoita a música das esferas.

Se non estiveran dominados dun xeito tan mísero polos seus medios nun mundo tan miserable, os Carteiro Cheval, os Aduaneiros Rousseau, os feirantes, os nenos e os tolos que debuxan poderían realizar espectáculos marabillosos que non nos deixarían indiferentes. Son potencialidades que non hai que esquecer, xa que se opoñen á concepción cristiá que pretende converter o mundo nun val de bágoas e á de algúns artistas surrealistas actuais que escriben unha poesía enganosa e temen toda luz que sexa un pouco intensa.

Non debemos temer a luz do sol coa escusa de que case sempre serviu para iluminar un mundo miserento. As sereas, as portas, os fantasmas, os deuses, as árbores —é dicir, todos os obxectos da alma— volverán cunha nova aparencia encantadora á vida intensa das luces vivas no illamento do universo mental.

#### 4. *O surrealismo a pleno sol. Manifesto n.º 2 –Novembro de 1946*

O amencer

Mehemed Femhy: —Que é o surrealismo?  
André Breton: —Un vello cuberto de estaño antes da invención do garfo  
*Le Dialogue* en 1934

O surrealismo xa non debe ser unha ponte entre dúas guerras

André Breton, nunha conferencia pronunciada en 1942, afirmou que o surrealismo morrería unicamente se nacía un movemento máis emancipador. Dita emancipación produciuse no propio interior do movemento surrealista. A xuventude, que se xirara cara aos precursores, amosou demasiada pasividade cando finalizou a guerra: optou pola senda da tranquilidade que ofrecían vinte anos de surrealismo. Unha situación así é o resultado dunha cristalización intolerable. Por esa razón, algúns optamos por abandonar os camiños trillados das formas fixas do surrealismo.

•

Ao primeiro manifesto do surrealismo a pleno sol reprochóuselle o seu carácter antidialéctico, o que se debe, sen dúbida, á crenza de ter descubrido unha clara oposición entre «universo mental» e «universo extramental». Porén, desde os primeiros instantes da súa vida, o embrión humano entra en contacto con factores extramentais. A partir de entón, a acción recíproca dos factores extramentais e da súa alma conforma o universo mental dese embrión. O universo mental correspóndese, por tanto, coa conxunción dialéctica do extramental e da nosa alma. O home como universo mental está illado do extramental e da súa propia alma; de feito, está totalmente illado, e unha das consecuencias máis sorprendentes desta afirmación é que o home tan só percibe o seu corpo e a súa alma no seu universo mental.

•

A idea de illamento, que se empregaba unicamente para resaltar os obxectos e os individuos, estendeuse na actualidade a todo o universo. Hoxe en día, os obxectos e os individuos forman parte do universo illado, polo que agora as combinacións só teñen valor en función das súas consecuencias morais: serán boas ou malas segundo nos fagan a vida mais ou menos pracenteira respectivamente. Cómpre, por tanto, combater as cousas malas (terror, fastío e outros falsos misterios) e perseguir o encanto, que constrúe o reino do pracer.

•

Velaquí dúas consecuencias da intrusión na poesía da luz do sol, que algúns consideran superficial e completamente oposta a unha luz morta: cando iluminamos o máis intensamente posible o que podemos ver (o noso universo mental), experimentamos do xeito máis preciso posible o sentimento do que non podemos ver nin coñecer (o extramental): cómpre, por tanto, empregar cores e palabras soleadas.

•

Na moral do pracer rexenerouse a contradición entre o ben o mal. Semella bastante inútil procurar ese famoso «punto mental onde o alto e o baixo, o real e o imaxinario, etc., deixan de percibirse de xeito contraditorio». Porén, cómpre sinalar que no universo extramental, que non podemos coñecer e onde non podemos establecer comparacións, non se poden dar contradicións. Deste feito pode deducirse a inutilidade das procuras sobre o azar, cuxo obxectivo consistía en demostrar que, en certas ocasións, os fins da natureza non contradicían os do home. Por outra banda, estas investigacións que pretenden penetrar no extramental semellan, a día de hoxe, estar ligadas a unha vontade relixiosa.

•

Existe outro valor que semella gozar de menos importancia na actualidade: o automatismo. O emprego do automatismo con fines psicanalíticos segue a ser altamente útil, ao igual que o microscopio no eido da bioloxía. Non obstante, como medio poético volveuse inútil debido ao seu emprego cotiá e aos seus efectos especialmente indiferentes, desprovistos de todo encanto.

•

No pasado do surrealismo eramos moi aficionados ao denominado «humor negro». Non obstante, sería mellor empregar a denominación «humor-pracer», xa que o termo «humor negro» esperta en nós certo sentimento de terror xa anticuado. Mencionaremos como exemplo a Lewis Carroll, Raymond Roussel, Guillaume Apollinaire, Alphonse Allais, O. Henry, a F. Picabia nos seus bos momentos e os poemas de Isidore Ducasse.

Resulta de vital importancia sinalar que nun principio desexamos o sol para actuar dialecticamente contra o carácter triste do humor «negro», así como tamén para iluminar a escuridade dos falsos misterios e para romper cun pasado esgotado. A ruptura e a luz son necesarias para a concepción do universo mental. Este universo mental, que debe ser encantador, oponse ao estado de ánimo pesimista da posguerra.

•

Creemos que, despois de que se reducira o seu poder de provocación, as investigacións sobre o inconsciente quedan restrinxidas ao eido da psicoloxía. Solo nos poden interesar como medio de acción, xa que a verdade non nos importa.

•

O ceo azul xa non é negro:

Agasalláronnos un país construído na luz e repleto de obeliscos. Ao longo dos seus verdes camiños xa atopamos o sorriso de Sherezade, as brancas mans dos elfos e as brillantes cabeleiras das fadas. Neste país de marabillas, Alicia xoga cun coelliño. Méliès sorprendeunos nun cruce, coma se saíra da nada. O verdadeiro soño de Peter Ibbetson rodéanos por todas partes e ocúltalles aos nosos ollos pesadelos glaciais. Neste lugar o ceo ábrese ao sol, que é o camiño que nos conduce cara a un sentimento novo. A idade de ouro, que rexeitamos situar nun futuro abstracto, traeránola a partir de agora o encanto dentro dos propios límites da nosa vida.

Contemplade como se abren as portas que nos separaban dos claros onde reina o pracer.

### 5. *Manifesto do amentalismo*

As palabras escritas ou impresas non significan nada  
–excepto cando o seu obxectivo consiste  
en divertir o home.

Rex STOUT, *Les compagnons de la peur*

Pode que os medios de pracer sexan susceptibles dun gran perfeccionamento. Porén, a tarefa vólvese enorme se pensamos que máis de dous mil anos cunha concepción da vida orientada en sentido contrario non bastaron como experiencia desafortunada. O amentalismo propón unha nova experiencia, unha nova actividade que podería dar resultados menos incertos se empregamos unha simple medida de hixiene mental: desprenderse do costume filosófico baixo todas as súas formas.

Para os filósofos e as súas tristes vítimas, a vida está dominada por dúas crenzas: a primeira, en algo descoñecido denominado, segundo as preferencias, espírito ou materia; a segunda, nun incognoscible cuxa existencia é penosamente incerta e sobre o que se rexeita decidir, de xeito prudente, se é espírito, materia ou nada. Que esta sorte de opinións continúen sendo a orixe das preocupacións obsesivas da maioría das persoas demostra que as actividades humanas son incapaces de transformar a vida en algo plenamente pracenteiro. De feito, estas actividades non poden producir alegría porque están influenciadas por concepcións do que a vida é, cando deberían levarse a cabo en función do que a vida pode ser.

O mal filosófico provoca incluso que os homes dispostos a facer mudar as cousas, os revolucionarios, sintan a necesidade dunha teoría –o materialismo dialéctico– para estar seguros dos seus dereitos. Sen dúbida, dada a situación actual do mundo onde as «concepcións» cumpren unha función vital, o método do materialismo dialéctico preséntase como un instrumento idóneo para que teña éxito o experimento necesario de explotar de xeito organizado as riquezas do mundo, co fin de que todos gocen delas e de garantir alegrías imposibles e inconcibibles tendo en conta a situación mundial actual. Non obstante, este método non pode facernos gozar xa deses praceres futuros.

O materialismo dialéctico só podería comprenderse como unha verdade absoluta que cómpre conquistar se se confunde a finalidade cos medios. Sen esta confusión, o materialismo dialéctico conserva intacta a súa eficacia como medio de loita económico-política e permítenos levar a cabo actividades paralelas nun ámbito diferente no que non sexa aplicable. Pretender que estas actividades paralelas converxan xa equivale a crer que un círculo pode pechase antes de ser trazado por completo.

A finalidade do amentalismo consiste en velar polo que aínda queda do noso instinto de pracer e cultivalo como é debido. A primeira condición é mostrarse felizmente indiferente fronte ás inquietudes filosóficas, feito que nos semella doado se se teñen en conta algunhas consideracións prácticas:

*1. Todo acontece no noso universo mental.*

Por universo mental entendemos todo o que podemos percibir a través dos sentidos, dos sentimentos, da razón, da imaxinación, da intuición, dos instintos ou de calquera outro medio.

*2. Non podemos ter calquera cousa, excepto o universo mental.*

Por exemplo, o sentimento do teu universo mental é o único que podes ter deste texto que penetra palabra por palabra no teu universo mental de lector. O único sentimento que podemos ter deste texto nós, que o escribimos, é o do noso universo mental.

*3. A única noción que podemos ter sobre o a-mental é a da súa existencia.*

O universo mental, onde todo ocorre para nós, implica a existencia do a-mental, do que non podemos afirmar nada, salvo que existe. Todas as cualidades que poderíamos atribuírlle non serían aplicables a el, xa que esas cualidades serían as do noso universo mental, como a dureza, a luz, o exterior, o interior ou o movemento; cualidades que soamente se lle poden atribuír aos obxectos que conforman o noso universo mental.

Cando afirmamos que o amental existe non lle outorgamos un xeito determinado de existencia. Está claro que a manía filosófica iniciará unha querela a este propósito, o que demostrará, unha vez máis, o illamento dos universos mentais, neste caso, o dun filósofo profesional respecto ao noso.

A manía filosófica baixo todas as súas formas parte da crenza de que o a-mental pode converterse en mental mediante unha investigación realizada con rigor e paciencia, así como daquela segundo a cal algúns privilexiados recibirían mensaxes do a-mental e terían que respectar as súas indicacións, incluso as máis penosas.

Pero aquí vén o Sol para disipar todas as sombras da vida: o pracer que pon a intelixencia ao seu servizo. O noso universo mental está iluminado polo pracer que escollemos como sol para nos guiar. Optamos polo pracer como reacción contra anos de aburridos terrores, e os resultados desta elección invítannos a perseverar no noso desexo de gozo, un gozo que será xeral e maior para todos cando os derradeiros gases nocivos do «coñecemento» se evaporen de todos os universos mentais.

A nosa actividade xa non é o resultado dunha simple vontade subversiva, mais será válida en proporción ao seu carácter subversivo. A mistificación, cuxo mecanismo demasiado simple nos semella bastante complicado e bastante laborioso en comparación co efecto que pretende causar,

tampouco é un obxectivo capaz de estimularnos. Non obstante, non poderemos evitar que se nos atribúa un gusto marcado por ela, pero esa crítica terá certo valor para nós: o dun criterio, o dunha verificación dos resultados das experiencias vividas nun mundo hostil.

Cando optamos deliberadamente polo pracer como fin supremo da vida, xa experimentamos vinte anos de surrealismo, que nos seus comezos creaba obxectos conmovedores, suficientemente eficaces para deixar atrás a confusión estéril apreciada polos dadaístas. Como consecuencia dunha evolución reaccionaria, o surrealismo identifícase a día de hoxe coa práctica dunha maxia inútil, co culto a uns supostos misterios exóticos ou esotéricos e coa invención dun mito extraído do mesmo barril do que gotean as bebidas benditas. O lugar no que o pracer podería iluminarse empequeneceíase demasiado para que puidésemos deixarnos destruír ao xeito surrealista.

Os surrealistas actuais só poden imaxinar a súa actividade a favor ou en contra do Partido Comunista. Os surrealistas reaccionarios optan polo idealismo, mentres que os surrealistas revolucionarios decántanse polo materialismo. Nós cremos que estes problemas impediríanos levar a cabo a nosa actividade na súa especificidade. Seméllanos evidente que, por unha banda, a loita político-económica comprometida segundo os métodos do materialismo dialéctico e, pola outra, a nosa actividade e as nosas experiencias son necesarias, mais tamén paralelas, polo que resulta absurdo confundilas e desexar que desapareza a outra ou imporlle o método propio.

Non temos tempo nin ganas de xogar á arte surrealista<sup>2</sup> xa que debemos cumprir unha tarefa enorme: concibir obxectos encantadores que espertarán o que aínda subsiste do instinto de pracer en nós. Cómpre evitarmos equívocos e distinguirmos dos surrealistas. Para iso, escollemos o cualificativo «amentalista» que, na nosa opinión, permitirá recordar, cada vez que se pronuncie, que a era dos maníacos filosóficos agoniza.

Amentalista é aquel que prefire o pracer á intelixencia e aquel que só valora a intelixencia en función da súa utilidade para aumentar e producir pracer.

Amentalista é aquel que atopa na distinción entre o mental e o amental unha fonte de pracer, xa que supón para el un bálsamo que o libera dunha morea de pesos mortos.

2. Consideramos que a procura deste famoso «punto mental onde o alto e o baixo, etc.» pode equipararse co xogo dun avó chocho que intenta alimentar un cadáver. Chegar a ese punto tan desexado non é máis que un dos resultados menores do amentalismo, que prohibe atribuírle cualidades ao a-mental, aínda que estas sexan alto, baixo, real, irreal, etc.

Amentalista é aquel que considera que a noción de illamento do seu universo mental é un sol que ilumina e intensifica cada un dos seus praces, incluso os máis insignificantes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BRETON, André. *Œuvres complètes*. París: Gallimard, 1998.
- CANONNE, Xavier. *Le Surréalisme en Belgique: 1924-2000*. Bruxelas: Fonds Mercator, 2006.
- MAGRITTE, René. *Écrits Complètes / René Magritte. Édition établie et annotée par André Blavier*. París: Flammarion, 1979.
- MAGRITTE, René. *Escritos*. Madrid: Síntesis, 2003.
- MANGONE, Carlos e Jorge WARLEY. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- VV. AA. *Magritte x 3*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1993.
- TORCZYNER, Harry. *Magritte: signos e imágenes*. Barcelona: Blume, 1978.