

**JOSE M.^a MORENO GALVAN**

Hoy se incorpora a nuestro cuadro de colaboradores una nueva firma: la de José María Moreno Galván. No hace falta que glosemos su ejecutoria como crítico de arte; por lo fecunda y extensa, a la vez que por el riguroso criterio histórico y realista que la preside, su labor goza de un sólido crédito, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Lo mismo como autor de obras de gran aliento —cabe recordar su «Introducción a la pintura española actual»—, que como ensayista que sigue día a día el desarrollo del movimiento artístico en el periódico o la revista especializada, José María Moreno Galván ha demostrado siempre penetración, independencia, profundo dominio del contexto cultural social en que se produce el hecho estético analizado y originalidad en su planteamiento, con una brillantez que lo singulariza dentro del panorama de la crítica contemporánea. Por todo ello queremos hacer constar nuestra satisfacción al anunciar el ingreso en nuestro cuadro de colaboradores de José María Moreno Galván.



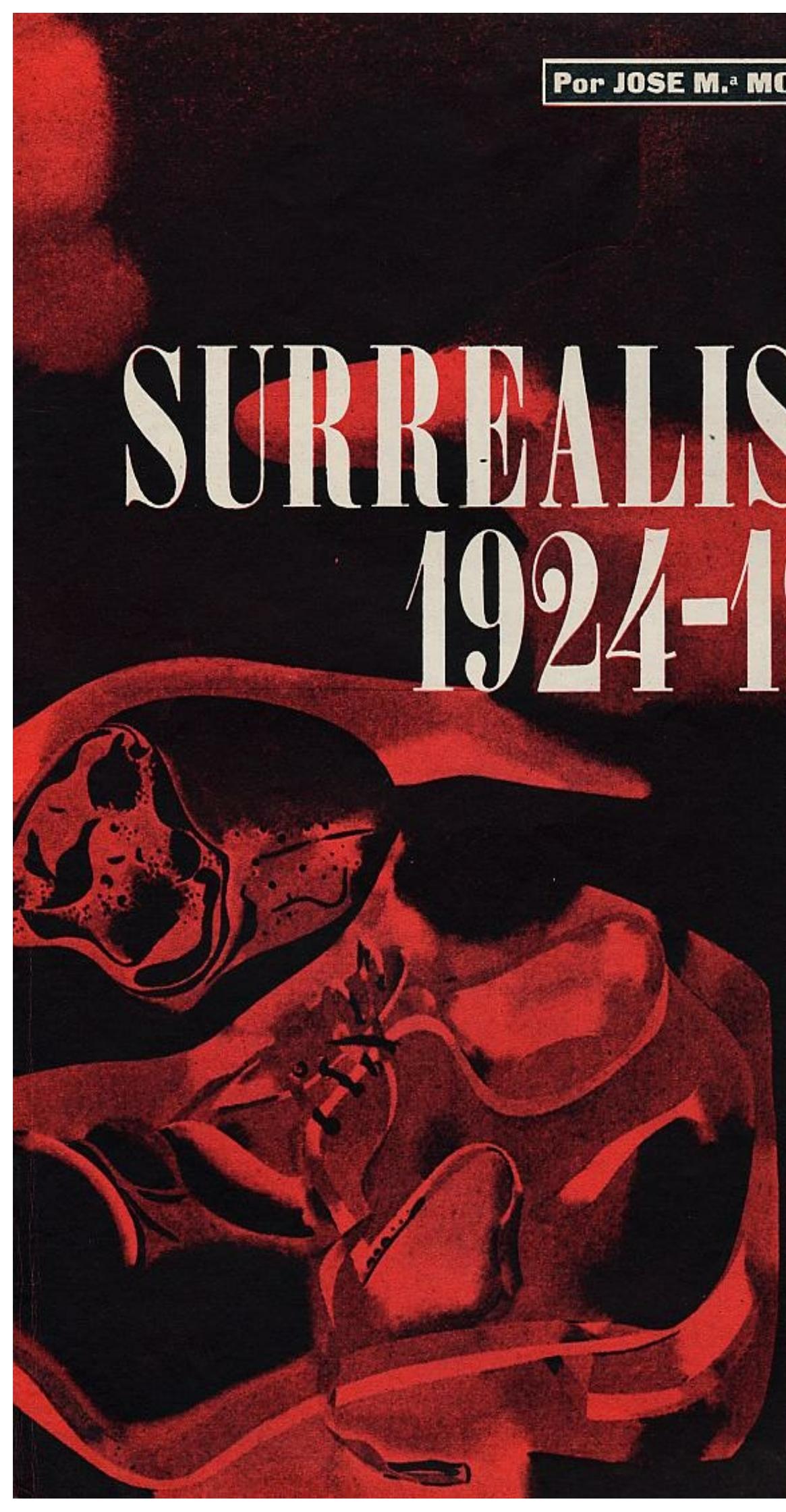
Por JOSE M.^a MORENO GALVAN

EL SURREALISMO. 1924-1964

1

DESDE HACE
CUARENTA AÑOS
EL MOVIMIENTO
SURREALISTA
HA SIDO LA
LEVADURA
DE CASI TODAS
LAS EXPRESIONES
ARTISTICAS
DE EUROPA

JOAN MIRO: «Naturaleza
muerta del zapato viejo»,
cuadro al óleo del año 1937.





A. MASSON. «El laberinto», óleo de 1938, sugerencia temática del «Minotauro», en cuya revista se publicó.

CUARENTA años. Imagino a André Breton, en su café parisino, fumando su interminable pipa, poseído ya —vencido ya— por la nostalgia y la melancolía, dos potencias condenables por el tribunal del surrealismo. El mismo Louis Aragon, tan lejos ahora de la arrogancia juvenil de aquellos años, no ha podido evitar la dulce apelación a los recuerdos:

*"A pesar de todo lo que llegó a separarnos,
Oh amigos de entonces, sólo os veo a vosotros,
Y en mi memoria recorrida por un estremeci-
[miento
Conserováis siempre la mirada de antaño."*

¿Pero es que ha muerto el surrealismo? Quienes hablan de él, quienes lo recuerdan, quienes escriben la historia de lo que fue, tampoco pueden evitar la literatura de las evocaciones y casi todos concuerdan en afirmar que aquello «ya es historia». ¿Pero ha muerto verdaderamente el surrealismo?

Como esos productos que son solubles en el agua —como la sal—, el surrealismo ha muerto porque se ha diluido en el arte, porque ha dejado de ser *tendencia* para convertirse en *potencia*. Desde 1924 el surrealismo es la levadura de casi todas las expresiones artísticas de Europa. No importa que quienes dejan impregnar a su obra por aquel «espíritu» ignoren en realidad la procedencia de ese virus fermentativo que le añade a la presencia tangible de lo que realizan la sombra adivinada de una segunda presencia adicional. Dondequiera que, en el arte contemporáneo, se produce el «encuentro fortuito» de dos elementos que se dirían irreconciliables —donde las máquinas de escribir se ponen de acuerdo con las mariposas—; allí donde los elementos trascienden su realidad «objetiva» para afirmar un subjetivismo «super-real» —donde las pistolas se vuelven caritativas y los muñecos se humanizan sin dejar de ser muñecos—, está inoculado el surrealismo. Y si bien es cierto que eso —el misterio que circula por las cosas y que algunas veces se superpone a su presencia— nunca había dejado de ser percibido por el arte, es, sin embargo, el surrealismo el movimiento que se hace cargo *sistemáticamente* del misterio y el que —paradójicamente— objetiva a la subjetividad. Antes del surrealismo, la realidad subjetiva era una intuición; después del surrealismo es un programa. El surrealismo significa, pues, históricamente, el momento en que la noción de subjetividad se convierte en «principio». Se diría que la historia del arte —por lo menos la contemporánea— necesitó esa corporeización de la poesía y el misterio para poderlos reducir a su obediencia. Y así como la sal existe antes de su cristalización y después de su dilución, así también existe un «pre» y un «post» surrealismo, pero la sustancia materializada de una y otra parece que fue necesaria para la idea de su exacta medida. Se podría objetar que, después de todo, una vez pasado el vendaval surrealista, el arte ha vuelto a su actitud de siempre con respecto a la poesía y el misterio; incorpora un cierto clima poético cuando la poesía pasa por su cercanía. Pero no, porque si bien puede haber artistas inconscientes, el arte, la tendencia, nunca es inocente; siempre está ligada por hilos secretos con el presente y con el pasado próximo.

El sueño de la razón... burguesa produce monstruos

Me gusta usar, modificándola, esa frase que Goya estampó, no al azar, en uno de sus más conocidos grabados: «El sueño de la razón pro-

duce monstruos». Es que en el tiempo de Goya, la razón burguesa ya empezaba a tener conciencia de su crisis.

El surrealismo es un hecho histórico en otro sentido: se produjo en un momento determinado de la historia contemporánea del arte y sintetizó de manera significativa una forma de ser generacional, un desasosiego temporal, una sensibilidad de época y hasta una temperatura social. O sea, que si la poesía y el misterio los poseyó siempre el arte como ingredientes constitutivos, la poetización de lo misterioso o, a la inversa, la indagación del misterio de la poesía no se produjo sistemáticamente hasta el surrealismo. Lo que importa, al referirse al surrealismo, es encontrar la correspondencia entre un imperativo de época y esa manera de producirse el arte. Es decir, lo que importa es interrogarse por qué, en un momento determinado de la historia de Europa, la poesía diluida que circulaba por toda la sangre de su arte necesitó de una cristalización para mostrarse en estado concentrado; responder de manera concreta a la pregunta sobre las exigencias específicas que tenía ese tiempo —sustancialmente, el tiempo entre las dos grandes guerras mundiales— para que, al manifestarse de forma significativa en el arte, tuviera que hacerlo precisamente de una manera «surrealista».

He hablado de poesía y de misterio. Cualquiera que no tuviese noticias del surrealismo podría llegar a pensar que se trató de un movimiento de celestes profundidades angélicas. Pero he hablado también «del subconsciente» y por esas otras profundidades puede vérselo ya la oreja a Saturno. En realidad, y como es bien sabido, el surrealismo fue un movimiento destructor de los prestigios históricos y de los arquetipos artísticos, iconoclasta, subversivo, insultante, blasfematorio y con una agudísima conciencia de incivildad. Lo que probablemente explicaría mejor al surrealismo es la manera cómo llegó a producirse ese extraño contubernio entre la poesía y la blasfemia, entre el misterio y la subversión. Aquí no se pretende hacerle su apología, ni mucho menos su crítica. Se trata de ver a todo el movimiento como un *producto*. En realidad, todo arte es el producto de una situación rigurosamente histórica; su manifestación visible, siempre sintética y siempre significativa. No se trata de aprobar ni de rechazar esa especie de ideal de la sinrazón que el surrealismo parecía prescribir. Lo irracional, lo morboso histórico, también tiene su voz y pide que se la descifre. Al hacerlo, lo que descubrimos no es sólo una pretensión del surrealismo, sino una situación de época que en el surrealismo se concreta. Por eso, frente a esa «locura» como frente a tantas otras «locuras» de la historia del arte contemporáneo, no vale responder con la sonrisa superior de quien ya tiene noticia de otros tantos gestos gratuitos del arte. No hay gestos gratuitos del arte porque el arte no *tiene* gestos; el arte *es* el gesto por excelencia de una situación que ya no es sólo la de los hombres que lo realizan, sino de la vida que en él se sintetiza. Nada pasa en el arte que no haya pasado previamente por la vida, y la clave de una situación histórica puede ser encontrada mediante el desciframiento del gesto del arte.

Desde la iniciación misma de lo que llamamos «arte contemporáneo», desde el posimpresionismo, se advierte ya la tendencia hacia un progresivo predominio de la subjetividad prerrazonable frente a la vieja pretensión de un estricto objetivismo. Lo que se llamó «expresionismo» no es, en el fondo, más que una apelación a los poderes de la intuición frente a los del razonamiento. No se puede decir que ésa fuese una tendencia exclusiva de las artes plásticas; en la literatura, sobre todo en la del norte de Europa, predominaba una ascensión del mundo de los espectros en el bosque de los instintos; Freud ha-

bía proyectado una luz inusitada sobre los oscuros dominios del subconsciente y del inconsciente; Bergson había reivindicado el poderío de la intuición... Y todo eso ocurría en un mundo que, en todos sus aspectos, ofrecía las características de la insatisfacción. Como se sabía, la gran cultura burguesa estaba sintiendo en su carne los síntomas de su propio malestar: la contradicción entre la libertad y la igualdad, la fricción entre el capitalismo y el proletariado y, sobre todo, la sombra de la guerra como la de los fenómenos inevitables... La cultura burguesa, que había comenzado poniendo en duda su seguridad, continuó por el camino de la crítica de sus propios presupuestos: la crítica de la libertad, porque convierte en inevitable la «caída en la igualdad»; la crítica de la igualdad, porque indiscrimina a las «minorías» de las masas; la crítica de la razón, porque las razones históricas se vuelven intolerables. El ascenso de la irracionalidad y el intuicionismo en la literatura y en el pensamiento, en el fondo puede ser considerado como el reflejo en el arte que la sociedad burguesa ejercía en la vida contra sus contrarios correspondientes. Y todo esto culminó con la guerra de 1914-1918. La «intelligenzia» europea, en su versión más «vanguardista», ya hacía tiempo que había comenzado a poner en tela de juicio la utilización de las grandes palabras y las grandes frases: el honor, la patria, el legado de nuestros antepasados, el mundo occidental. Todo eso había producido muchas víctimas, había llevado a demasiados hombres a la muerte. Y, sos-

EL SURREALISMO 1924-1964

pechosamente, había rendido inmejorables beneficios económicos a quienes esgrimían sus banderas sagradas para producir más cañones, avituallar a los ejércitos o vender mercancías sin competencia. Nunca como en ese primer gran momento bélico de la Europa del siglo XX había visto la inteligencia europea tan perfectamente encarnadas las contradicciones de su propia sociedad. Y como toda contradicción que *se encarna* —que llegará al punto máximo de fricción en sus contrarios— es «el absurdo», la noción de absurdo circulaba por todo el aire de la inteligencia de Europa. La facción más extrema de esa inteligencia, «la vanguardia», intuyó la necesidad de «realizar» el absurdo como única medida para superarlo.

La prole inmediata del surrealismo: el dadaísmo

En 1916, y en un café de Zurich —el *café Voltaire*—, nació el movimiento «Dadá». Lo fundaron el rumano Tristan Tzara, el alsaciano Hans Arp, el judío rumano Marcel Janco y los alemanes R. Huelsenbeck y Hugo Ball, y desde el primer momento se consideró actividad **SIGUE**



GIORGIO DE CHIRICO:
«La ciudad». Lo que en Italia se consideró «metafísica», unos años más tarde fue surrealismo.



TRISTAN TZARA, gran maestro y fundador del dadaísmo, en el café Voltaire de Zurich, en el año 1916.



ANDRE BRETON, el autor de los manifiestos, en la edad dorada del surrealismo, después de «Nadja».



PABLO PICASSO, sin intervenir en las elaboraciones teóricas, fue considerado «el primer surrealista».

«paradadaísta» las peculiares realizaciones neoyorkinas del francés americanizado Marcel Duchamp y del casi español, casi francés, casi cubano, Francis Picabia. Eran —al menos el grupo de Zurich— apátridas, desertores, tráfugas acogidos a la neutralidad suiza; gente que había eludido la guerra, mucho más que por miedo a sus consecuencias, porque no quisieron sentirse cómplices ni de sus sagradas causas ni de sus inicuos resultados.

A partir de «Dadá», la oscura noción de absurdo se convirtió en «principio» y, para siempre, cuando el arte contemporáneo pasa por la cercanía del absurdo, pasa, por definición, por la cercanía del dadaísmo. Pero «Dadá» era, además, el antecedente inmediato del surrealismo. No sólo porque muchos de los que fueron miembros del primero fueron después los fundadores del segundo, sino porque los ideales embrionarios del dadaísmo se convirtieron luego en ideales organizados con el surrealismo.

«Dadá» fue el espíritu de la destrucción en su estado puro. Se trataba de menospreciar, de insultar, de degradar a todos los arquetipos, todos los prestigios, todos los dones, todas las tradiciones del mundo occidental: la patria, la familia, las jerarquías, la belleza, el heroísmo, el arte... Pero en realidad, a pesar de todas las críticas posibles, un mundo tan viejo como el nuestro tiene tan perfectamente organizada a su cultura que cualquiera de sus manifestaciones está ligada a todas las demás por una ley de infinitas adyacencias. El perfil del «David» de Miguel Ángel no está comprometido solamente con un sentido de la belleza, sino con un sentido de la forma, de las ideas, de la jerarquía, del heroísmo, de la divinidad... de tal manera que escarnecer a esa estatua no significa solamente insultar a una obra de arte, sino a una cadena larguísima de representaciones mutuamente asumidas. Cuando Marcel Duchamp le puso un bigote a la «Monna Lisa» realizó esa blasfemia de la cultura. Pero en los dadaístas sistemáticos no se trataba sólo de blasfemar, sino de abolir, decretando la creación del arte de manera que el gesto creador ya no pudiese en juego, como antes, a todo el mecanicismo de la cultura. Hasta el dadaísmo, un manillar de bicicleta, una rueda dentada, una jofaina enmohecida, no podían ser con-

sideradas obras de arte. Con el dadaísmo, todo eso fue ascendido a la condición de «arte» y, consecuentemente, todo el arte descendió de manera automática a la condición de simple actividad cotidiana. Los dadaístas comprendieron —intuitivamente, pues el pensamiento sistemático estaba desterrado de su actividad— que el ataque al arte significaba, por definición, un ataque a toda la cultura que en él se encarnaba y se representaba; que un ataque a la cultura significaba no solamente un ataque al arte, sino a la sociedad que se identifica con su estructura y, en fin, que insultando a la sociedad insultaban automáticamente a su cultura y a su arte. Nunca tuvieron más coherencia tantos insultos llenos de incoherencia. Cada acto dadaísta —cada proclamación, cada manifiesto, cada conferencia— fue un insulto deliberado y una descarada provocación. Cuando Boticelli pintaba «La Primavera», su actividad de pintor ponía en juego un mecanismo complejísimo que lo ligaba a Platón, a Santo Tomás y a los constructores de catedrales, por muy antagónicas que cada una de estas actividades del espíritu pudieran ser entre sí. Cuando Picabia —ya conscientemente dadaísta—, en un momento de histeria «creadora», elevaba una palangana y la declaraba «bella», rompía automáticamente con todo el pasado de su cultura. Rompía con ese pasado, no solamente porque declarase bello a lo que, en el mejor de los casos, lo sería discutiblemente, sino porque el resorte automático de su «creación» había roto con todas las viejas reverencias creacionales; porque abolía todos los arquetipos, porque anulaba el sagrado magisterio que hacía de cada artista «un artista» y, por la misma ley de su automatismo, autorizaba a cualquier indocumentado a ser artista y a producir, por espontáneos decretos personales, «obras de arte». Lo que los dadaístas llamaron «asesinar el arte» no puede ser entendido más que así: si el arte había dejado de ser una posesión iniciática, por eso mismo había dejado de ser «el arte».

Ahora bien, ese asesinato del arte, mediante un mecanismo que no había renunciado a ser «artístico», ¿había dejado de ser «una creación»? No se decreta con absoluta gratuidad la investidura artística para cualquier objeto o para cualquier producto de la propia actividad. Hace falta previamente que quien así procede vea tran-

sitar por el objeto elegido o por su propio producto una corriente poética, es decir, la sombra de una realidad que se esconde tras la luz de su propia visibilidad, una presencia que se oculta detrás de la apariencia. Puede ocurrir que el manillar de una bicicleta sugiera remotas cornamentas, que una tela plegada nos hable en secreto de una secreta desnudez, que una máscara nos remita al desmascaramiento de una situación. La «creación» —es decir, la adivinación de esas realidades escondidas y su proclamación correspondiente— se parece mucho a la fundación de la sacralidad por el totemismo en las intuiciones primarias. De manera que la renuncia a todos los caudales de la cultura se hace siempre a favor del encuentro con una elementalidad primordial; se diluye del pasado iluminado por la historia para asumir un pasado oscurecido por el instinto mítico, por la intrahistoria y hasta por el terror del tercer día de la Creación; se rechaza al humanismo para adoptar el estado creacional del primer día de la «hominización». De ahí que, por una serie de conductos que los mismos dadaístas ignoraban, tanto ellos como sus antecesores inmediatos en la «revolución contemporánea» del arte se sintieran tan profundamente identificados con todas las expresiones de los pueblos primitivos —pueblos sin historia—, por el «arte de los niños» —arte de los hombres sin historia— y por el de los «artistas naif o dominicales» —arte de hombres que no incorporan al caudal de su conocimiento el de todos los conocimientos acumulados de la historia del arte.

El nacimiento del surrealismo

La misma actitud nihilizadora del dadaísmo le tenía asegurada, desde su partida de nacimiento, su prematura partida de defunción. Y en efecto, hacia 1922, cuando ya la mayor parte de los dadaístas de Zurich vivían en París en contacto con sus secaces franceses, empiezan a materializarse en forma crítica sus internas contradicciones y a objetivarse de manera descarada sus externas desavenencias. Se trataba, en realidad, de una crisis de crecimiento. Los surrealistas, sus herederos, justificarían el paso del da-



PAUL ELUARD, uno de los más grandes poetas de la Francia contemporánea y prominente surrealista.

daísmo al surrealismo como el tránsito desde la negatividad hasta la afirmación. El dadaísmo —venían a decir— es un movimiento de la negación, y el surrealismo consiste en convertir a la negación en acto creador. Y, en efecto, hay una diferencia metodológica entre uno y otro movimiento, que podría justificar aparentemente a las palabras anteriores: el dadaísmo parte de la actitud subversiva contra la cultura que la burguesía consagra, para pasar, como por una vía inevitable, por el intuicionismo de la poesía secreta de las cosas y desembocar nuevamente en la denigración de la cultura; el surrealismo se genera directamente en la intuición poética, pasa por el menosprecio de la cultura burguesa y desemboca finalmente en el intuicionismo poético.

El «Primer manifiesto surrealista» se publicó en el año 1924. Concretamente, el día 1.º de diciembre y en el primer número de la revista *Revolución Surrealista*, dirigida por Pierre Naville y Benjamin Peret. El autor del manifiesto, André Breton, es no solamente uno de los más grandes poetas de la Francia contemporánea, sino de manera indiscutida el máximo ideólogo de la tendencia. ¿Cuántos hombres pasaron por esa disciplina? ¿Cuál es su nómina? Había que tener en cuenta los períodos, las adhesiones, las exclusiones, que se produjeron a lo largo de su historia. Por el surrealismo pasaron, entre otros nombres menores, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Jacques Baron, Robert Desnos, Max Ernst, Pierre Unik, Joan Miró, Roger Vitrac, Pablo Picasso, Man Ray, Máximo Alexandre, Antonin Artaud, Giorgio de Chirico, Hans Arp, Pierre Naville, Benjamin Peret..., más tarde, Luis Buñuel, René Char, George Hugnet, Salvador Dalí, Yves Tanguy, René Magritte. . . y, aún más tarde, después del segundo manifiesto, Oscar Domínguez, Roberto Matta, Wifredo Lam, etc.

La coherencia —si así podemos llamarla— de ese movimiento con respecto al dadaísmo se manifiesta en que, contrariamente a la iconoclastia total que había presidido toda la acción de los hombres de Zurich, los surrealistas comenzaron por reivindicar como suyas —como actitudes premonitorias de su descubrimiento— a todas las intuiciones de la «superrealidad» —de la realidad invisible escondida tras la presencia visible



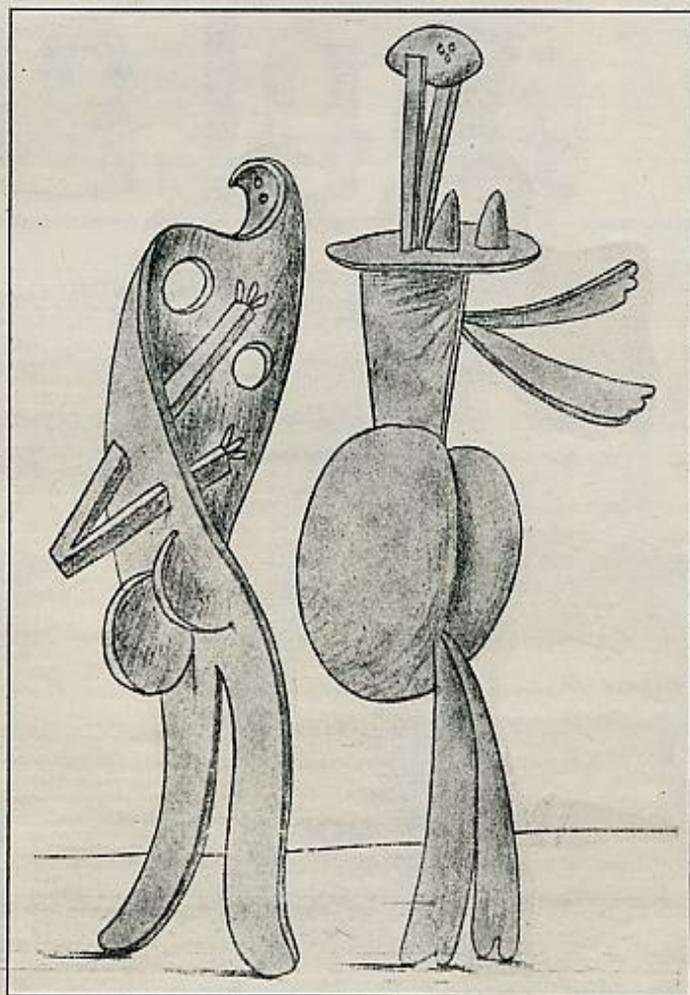
SALVADOR DALÍ, antes de ser considerado «Avida Dollars», cuando era la gran promesa surrealista.

de las cosas— que había insinuado la literatura contemporánea a partir del romanticismo: lo que Baudelaire, exaltando a Hugo, denominaba «sugerir el misterio de la vida». En esa reivindicación entraban, lógicamente, Baudelaire, Rimbaud y, sobre todos, Guillaume Apollinaire y Lautréamont, el primero de los cuales, para perfeccionar con mayor profundidad la idea de la poesía

EL SURREALISMO 1924-1964

que Gerald de Nerval denominaba «super-naturalismo», inventó la palabra «surrealismo», nombre que fue definitivamente aceptado por los surrealistas sistemáticos. Pero precisamente lo que los surrealistas —y sobre todo Breton, mantenedor del movimiento— entendieron como «coherencia» fue la fidelidad a un dogma. Desde un punto de vista administrativo se pertenecía o no al surrealismo como se pertenecía o no a un partido político. Ser «surrealista» implicaba una previa adhesión y una previa admisión y, como lógica secuela de ello, se prodigaban las expulsiones y las excomuniones, cuando se entendía que cualquiera de los miembros no había seguido las normas de la «pureza surrealista». El surrealismo vivió así en el seno de una permanente contradicción, no ya sólo porque era contradictorio por su misma esencia, sino porque codificaba en ortodoxia lo que por principio tenía que alimentarse de todas las posibles heterodoxias.

Hacia 1924 las teorías freudianas habían sido suficientemente difundidas en Francia. Huelga decir con cuánto júbilo habían sido acogidas por los surrealistas. Para ellos significaban algo así como la confirmación científica de lo que, en sus tiempos presurrealistas, habían intuido con sólo el vínculo de la poesía. La arbi- **SIGUE**



PICASSO: Dibujo. La sugestión representativa con elementos insólitos es en Picasso «surrealismo».



... y esta cuchilla de afeitar SCHICK de acero inoxidable, dio a cada uno de ellos un afeitado increíblemente suave! Esto es gracias a que combina el filo durable del acero inoxidable SCHICK, con el permanente confort de la increíble suavidad del acero tratado con Kronal

¡La cuchilla que le permitirá afeitarse quince veces sin cambiarla!

Schick Stainless Steel

(También hay cuchillas de acero inoxidable SCHICK para máquinas inyector)

Esta cuchilla,
una sola,
afeitó a 15 peluqueros!



ALFA



MOD. 53

¡Señora!

Le aconsejo que este precioso modelo, sea su nueva máquina de coser. Todos los días le ayudará a resolver múltiples trabajos domésticos y le hará feliz, dándole nuevas posibilidades en la vida de su hogar; y no olvide que...

UNA ALFA SE COMPRA EN EL MOMENTO Y SE PAGA EN COMODOS PLAZOS

TRICOTOSAS
ALFA

Foto. por Máquinas de Coser ALFA, S.A.



Solicite una demostración en cualquier establecimiento ALFA

MAQUINAS DE COSER ALFA S. A. - EIBAR

R-40

NOMBRE Y APELLIDO _____

DIRECCION _____

POBLACION Y PROVINCIA _____

SOLICITA GRATIS FOLLETO EN COLORES DE MAQUINAS DE COSER
(PAGHESE LO QUE NO ENTRENAN) DE TRICOTAS

triedad de todas las alocadas expresiones espontáneas quedaban plenamente justificadas, pues, como diría Breton, lo arbitrario «a la luz del análisis, ha tendido violentamente a negarse como arbitrario». El freudismo situó a la actividad surrealista en el campo del inconsciente y del subconsciente, concediéndole una carta de legitimidad a la «escritura automática» y a la expresión de los sueños. Nace así, con una potencia que se desconocía en los tiempos de «Dadá», la positivación de los sueños, esa arbitrariedad cotidiana de nuestra propia naturaleza. La exaltación de la «realidad superior» del sueño contra la «realidad inferior» del estado de vigilia conduciría a los surrealistas —sobre todo en aquellos primeros tiempos— a la tentativa de vivir la vida vigilante como un permanente estado de sueño, con su misma lógica de lo arbitrario, o bien tratando de conducir por los cauces de lo arbitrario a la lógica de la vida. Evidentemente, el hombre de la calle no estaba dispuesto a soportar esa inversión de sus propios supuestos que querían imponerle los que, en definitiva, no eran más que una exigua minoría. Y de ahí el choque entre el surrealismo y la vida cotidiana, choque que no era sólo el resultado de una inadecuación, sino, sobre todo, de una permanente provocación.

En lo que se refiere, pues, a su confrontación con el alma burguesa, los dadaístas y los surrealistas habían llegado a los mismos resultados. Los dadaístas, partiendo de la negatividad violenta de la civilización y de sus necesarias convenciones, insultaban al honrado burgués con los objetos de su poesía incivil; los surrealistas, partiendo de la búsqueda de la poesía integral —la poesía no interferida por la conciencia o, como alguna vez la llamaron, «la inmaculada concepción»—, practicaban la lógica del absurdo y, por ese mismo hecho, atacaban la convención en que se fundaba la convivencia burguesa: «El surrealismo será la función de nuestra voluntad de desconcertarlo todo».

Sin embargo, habría que explicar con mayor precisión la posible coherencia de esa identificación entre la poesía secreta de las cosas, de una parte, y el insulto sistemático a la sociedad civil —que lógicamente era la sociedad burguesa—, de otra. No basta decir que, aparte de todas las provocaciones surrealistas, el burgués medio se siente insultado por todo aquello que no comprende. En realidad, nunca, hasta ese momento, el menosprecio del artista por el «filisteo» y el resentimiento de éste hacia el artista habían llegado a niveles tan altos. Lo que pasaba es que, igual que le ocurría a los dadaístas —sin que los surrealistas hubiesen llegado a precisar mucho los hilos sutiles que ponían en comunicación eléctrica al polo positivo de lo que exaltaban con el polo negativo de lo que menospreciaban—, su concepción de la realidad poética no era, no podía serlo, neutral. La realidad por la que se pronunciaban decretaba la abolición automática de la realidad en la que se instalaba confortablemente la civilización burguesa. Y, como antes, esa tentativa de anulación provocaba una serie de atentados en cadena que ponían en entredicho no sólo a la cultura burguesa, sino a los cimientos mismos de la cultura occidental. Ya Paul Eluard había dicho que «el lirismo es el desenvolvimiento de la protesta», pero la afirmación es demasiado genérica como para poder justificar las circunstancias concretas en que la protesta surrealista se desenvolvía. Las cosas se aclaran algo más cuando se tiene en cuenta que esa afirmación

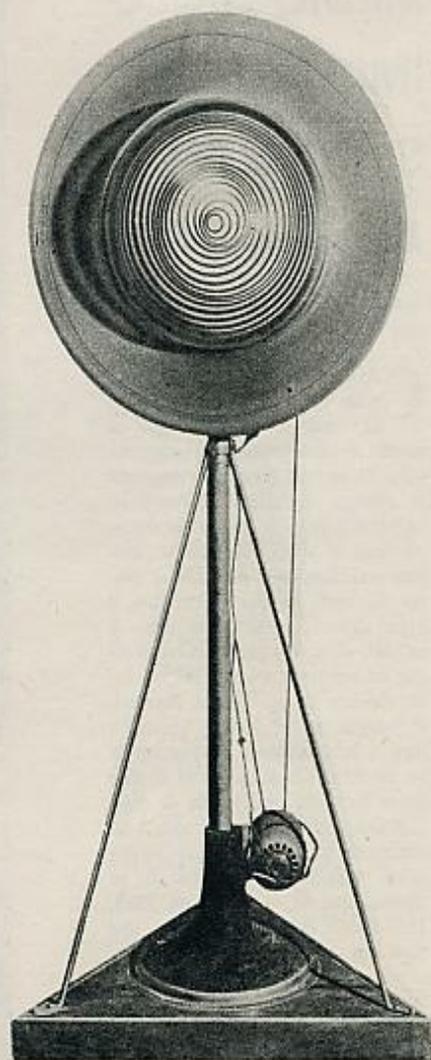
es la de un surrealista y, además, eminentemente surrealista.

Lo cierto es que, sin contar la tradición dadaísta, de la que el surrealismo era legítimo heredero, desde los prolegómenos del manifiesto se advierte ya en todas sus acciones el carácter no sólo denigratorio, sino francamente subversivo de su implícita ideología. Antes del manifiesto tuvo lugar el «Proceso Barrés», todavía «acto dadaísta», pero en cuya puesta en escena coincidieron los dadaístas con los futuros fundadores del surrealismo. Maurice Barrés era en esa época, como sabemos, una «gloria de Francia», el prestigio más consagrado de la gran literatura francesa, que aliaba a un último resplandor del romanticismo el canto elegiaco de las pasadas grandezas, adobado todo con un implícito reaccionarismo. En el «proceso» se acusaba a Barrés de «crimen contra la seguridad del espíritu» y, por ejemplo, Tristan Tzara, que actuaba de «testigo», comenzó su intervención diciendo: «El señor presidente convendrá conmigo en que nosotros no somos más que una partida de sinvergüenzas y que, por lo tanto, las diferencias mínimas entre un gran sinvergüenza y un pequeño sinvergüenza carecen de importancia».

Pero quizá donde el carácter subversivo del surrealismo se manifestó en lo que podía tener de verdaderamente comprometedor, fue en el manifiesto a que moralmente se vieron obligados a publicar, con motivo de la guerra de Marruecos, en 1925. Había sido precedido por un documento público titulado «Los intelectuales al lado de la Patria», en el que la inteligencia más convencional y más complaciente con las exigencias del poder había transigido con suscribir una bendición por la acción bélica contra Abd El Krim. El documento-respuesta de los surrealistas se tituló «La revolución primero y siempre», y, naturalmente, no sólo se pronunciaba contra las presuntas razones de la intervención francesa, sino que lo hacía a favor de la subversión rifeña, atacando de paso a la patria francesa, al patriotismo francés y a toda la cultura que los capitalizaban: «Curas, médicos, profesores, literatos, poetas, filósofos, periodistas, jueces, abogados, policías, académicos y todos los demás... a todos ustedes, firmantes de ese papel imbécil —«Los intelectuales al lado de la Patria»—, los denunciaremos y los confundiremos en toda oportunidad. Perros amaestrados para medrar con la patria, a quienes sólo anima el pensamiento de roer ese hueso», decía entre otras cosas. Pero lo verdaderamente nuevo que ese documento aportaba era el comienzo de un diálogo y una colaboración entre el surrealismo y el comunismo, dos ideologías que antes de esa ocasión se habían mostrado irreconciliables. Los comunistas, naturalmente, se habían pronunciado contra la intervención francesa y por las razones de los rifeños, sobre todo en su órgano «Clarté». Y fue en «Clarté», precisamente, donde se publicó el manifiesto que firmaron conjuntamente comunistas y surrealistas. Tan cordial fue el diálogo que, por mucho tiempo, la cuestión fundamental del surrealismo fue la consideración interna sobre el grado de su adhesión a la revolución marxista. Y si al final de ese período de contactos se produjo —con toda lógica, como veremos— la ruptura entre el movimiento materialista y el movimiento «del espíritu», algunos de sus miembros más importantes, como Louis Aragon y como Paul Eluard, quedarían ya alineados definitivamente en las filas del comunismo.

JOSE MARIA MORENO GALVAN

EL SURREALISMO 1924-1964



MARCEL DUCHAMP: «Máquina óptica». Los «ready mades» de Duchamp fueron anticipados surrealistas.

EN EL PROXIMO NUMERO

2

ENTRE LA REBELDIA
Y LA REVOLUCION