

## Impacto amortiguado

JAMES FENTON

Surrealist Love Poems  
compilado por Mary Ann Caws.

University of Chicago Press,  
120 pp.

Surrealism: desire unbound  
Exposición en el Museo Metropolitano de Arte, del 6 de febrero al 12 de mayo de 2002.  
Catálogo de la exposición compilado por Jennifer Mundy. Princeton University Press, 349 pp.

La Révolution Surréaliste  
Exposición en el Centro Pompidou, París,  
del 6 de marzo al 24 de junio de 2002.

Catálogo de la exposición de Werner Spies. París: Centre Pompidou,  
440 pp.

¿Qué se interpone hoy entre nosotros y el disfrute sin reservas del surrealismo? Porque sin duda alguna vez fue más disfrutable que ahora: causaba más impacto, era más absorbente, menos amortiguado. El que un arte pueda ser víctima de su propio éxito es una posibilidad conocida; sin embargo, no nos alejamos de toda la pintura que ha recibido la maldición de una inmensa popularidad. Nadie ha profanado aún a Rembrandt. Botticelli, visto en conjunto, se vuelve punzante y desconocido. El impresionismo, como tema de investigación, resulta sumamente fructífero: "devuelve nuestras llamadas" y accede a nuestras diversas peticiones. Le pedimos que sea realismo. Se vuelve realismo: documenta una sociedad. Por otro lado, le pedimos que anuncie el momento en el que el artista conscientemente aplica su pintura en el lienzo de modo que realce el plano pictórico bidimensional. "Muy bien", nos responde, anunciará ese momento. Le pedimos que profetice la abstracción y, efectivamente, los Almiarés de Monet, vistos con el lado equivocado hacia arriba, desataron los pensamientos de Kandinsky. En general, tomado como movimiento, es de lo más gentil.

Sin embargo, en el núcleo del impresionismo hay artistas que, con su estilo soberbio, no devuelven con tanta sumisión nuestras llamadas, que no son cooptados tan fácilmente para algún esquema conceptual grandioso. Basta mencionar los nombres de Degas y Manet pues, en ambos casos, tan grande es nuestra fe en su excelencia que cuando nos topamos con alguna de sus obras que de entrada parece desconcertante e insatisfactoria, sabemos —o, sin duda alguna, deberíamos saberlo a estas alturas— que no debemos buscar la etiqueta de "fracaso". Si cierta pintura o (las más de las veces) un esbozo a primera vista parece un fracaso, debería interesarnos saber qué búsqueda condujo al artista a este aparente impasse.

¿Por qué se detuvo? ¿Fue algo que vio o algo que no vio? ¿Y cómo ese fracaso puede ser un fracaso si nos impone tanto respeto?

El surrealismo se parece a su contemporáneo aproximado, el expresionismo, en lo siguiente: dio a una multitud de artistas (pintores, poetas, fotógrafos, etc.) la oportunidad de formar parte de algo mayor que ellos mismos. Repartió gafetes que eran portados con gusto. También despojó de sus tendencias a los renegados que identificó, pues era ruidosamente faccioso, politizado en el peor de los sentidos. De todos los movimientos debió ser el más libre (era antiburgués, abordaba un subconsciente ingobernable), pero tuvo fases instrumentales voluntarias. En esos momentos, quería ser bueno para la sociedad. Debió haberse empeñado en querer ser malo para la sociedad.

El surrealismo en la poesía tuvo una influencia amplia y perdurable, que se extendió a la cultura popular y fue bienvenida como una especie de locura con permiso. No obstante, siempre había merodeado algo parecido en ciertos páramos de lo vernáculo. Tal vez la gente empezó a menear la cabeza en señal de rechazo, pero no lo hizo mucho tiempo, cuando los Beatles cantaron "I am the Walrus" ("Yo soy la morsa"): Yellow matter custard/  
Climbing up the Eiffel Tower/  
Parliamentary priestess/Singing Hare Krishna/  
Man you should have seen him/  
Kicking Edgar Allan Poe. [Flan de materia amarilla/  
Que se trepa en la Torre Eiffel/  
Sacerdotisa parlamentaria/  
Que canta Hare Krishna/  
Hermano, debías haberlo visto/  
Pateando a Edgar Allan Poe.] etcétera. El surrealismo en sí no inventó los versos disparatados, y la primera línea de esta letra está tomada de una conocida rima infantil (compuesta exclusivamente para dar asco): Yellow matter custard./  
Green snot pie./  
All mixed together/  
With a dead dog's eye./  
Spread it on thin./  
Spread it on thick./  
And wash it all down/  
With a cup of cold sick. [Flan de materia amarilla./  
Pay de mocos verdes/  
Todo mezclado/  
Con el ojo de un perro muerto./  
Embarra una capa delgada/  
Embarra una capa gruesa./  
Y luego límpialo todo/  
Con una taza de vómito frío.]

Elevar el flan de materia amarilla de este contexto y hacerlo trepar en la Torre Eiffel era un gesto de John Lennon dirigido a París y el surrealismo. No cuesta imaginar que Dalí también tuviera cierta influencia a este respecto, como la tuvo en la popularización de la idea de que lo irreprochablemente sólido, visto con cierta luz, podría ser suave (o viceversa). Sin embargo, una vez más, la letra, al mismo tiempo, se inspira en la cultura popular y contribuye a ésta, que en aquella época abundaba en bromas donde figuraban una serie de flanes paradójicos: el flan estereofónico, el flan infestado de tiburones y así sucesivamente.

Ahora bien, si dejamos de lado ese surrealismo popular y este último vernáculo y nos concentramos en la cosa misma, ¿qué encontramos?: She stoops at the stream's edge She sings/  
She runs She shouts up to the sky/  
Her dress opens on paradise/  
Her charm is infinite/  
She flutters hoop-wood over little waves/  
Slowly she passes her white hand over her pure forehead/  
Between her feet the weasels flee/  
In her hat sits heaven's blue. [Se detiene a la orilla de los arroyos Canta/  
Corre Lanza un largo grito hacia el cielo/  
Su vestido se abre en el paraíso/  
Su encanto es infinito/  
Agita un aro sobre las pequeñas olas/  
Lentamente, pasa su mano blanca por su frente pura/  
Entre sus pies huyen las comadreas/  
En su sombrero se sienta el azul del cielo.]

Éste es "Los acercamientos del amor y del beso" de Louis Aragon traducido por Mary Ann Caws y elegido por ella para iniciar una pequeña antología de poesía amorosa. ¿Y dónde quedaría el poema, donde quedaría su surrealismo, de no ser por las comadreas en fuga?

Y qué decir de "Amor" de René Char, que dice completo: To be/ The first to come. [Ser/ El primero en llegar.]

O de estas líneas de "El clima de la caza o cómo se hace poesía" del mismo autor: The archaic dead horses/ in the shape of a bathtub/ pass by and fade out. Only the/ manure speaks to reassure us. [Los arcaicos caballos muertos/ con forma de bañera/ pasan y se desvanecen. Sólo nos habla/ el estiércol para reconfortarnos.]

Lo anterior, sea lo que sea, está expresado con torpeza. ¿Estará, como innumerables pasajes más, mal traducido? No lo creo. La mayoría de los poemas del volumen están traducidos por la propia Caws. Pero, por ejemplo, el fragmento de "Noche en claro" de Octavio Paz (en versión de otro traductor) se refiere a la ciudad, cuyo rostro es el del amor de quien habla y cuyas piernas son las de una mujer. "Tus axilas son noche pero tus pechos día", dice Paz, y "tu risa el sol entrando en los suburbios" y "tu vientre la respiración del mar la pulsación del día". Y así podríamos seguir y seguir, si tenemos suficiente tolerancia para el lugar común, en este caso, el tropo de que la ciudad es una mujer de fascinación infinita.

Si vemos el "Diálogo de 1934" entre Marcelle Ferry y André Breton, reimpresso en el catálogo de la actual exposición presentada en Nueva York Surrealism: desire unbound, en el que las preguntas y las respuestas supuestamente están apareadas al azar, encontraremos una interesante demostración de los puntos fuertes y débiles del método surrealista. El principio es bastante banal:

b: ¿Qué es la belleza?

m: Es un grito etéreo.

b: ¿Qué es el misterio?

m: Es el viento orgulloso que sopla en un suburbio.

Pero el tercer apareamiento empieza a cobrar vida y a recordarnos el mundo de Giacometti y Max Ernst en sus inicios:

m: ¿Qué es la soledad?

b: Es la reina sentada en la base del trono.

Más adelante, nos ofrece una nota de autenticidad, la definición hermética:

m: ¿Qué son los celos?

b: Es un clarín en una mesa puesta.

Y creo que las siguientes líneas poseen un auténtico valor poético:

m: ¿Qué es libertinaje?

b: Es el lugar en un prado donde la hierba de pronto se vuelve más densa. Se alcanza a ver desde muy lejos.

Pero todo esto encierra un truco, que consiste en aparear cierto género de pregunta con el género correspondiente de respuesta, de modo que, si bien el elemento de lo aleatorio realmente puede estar presente, el dado que se está arrojando para cada par sólo decide una

cuestión de colocación de elementos totalmente genéricos. El clarín en la mesa puesta, por ejemplo, lo mismo podría representar la soledad, o el misterio, o incluso la belleza. La poética surrealista me recuerda un hermoso juego antiguo que me regalaron alguna vez, en el que se decía que una baraja, colocada lado a lado, podía generar una asombrosa cantidad de paisajes distintos. Aparentemente, esta afirmación era cierta, porque el horizonte a la izquierda de cada carta siempre coincidía con el horizonte a la derecha de otra carta, y el color del cielo era una constante todo el tiempo. De modo que cada nuevo paisaje generado era muy parecido al anterior y uno se cansaba muy pronto de estas combinaciones de elementos.

m: ¿Qué es decir adiós para no volverse a ver?

b: Es un mercado de esclavos que se extiende hasta donde alcanza la mirada.

Sí, esta pregunta va bien con esta respuesta, pero los celos también son un mercado de esclavos que se extiende hasta donde alcanza la mirada, y lo mismo se aplica al libertinaje.

¿Qué diríamos de la conversación que presenta Jennifer Mundy en su ensayo para el catálogo Surrealism: desire unbound, que viene de Researches into sexuality (a partir de 1928), si los nombres de los participantes no fueran tan prestigiosos?

max ernst: ¿Eres monógamo? Es decir, ¿crees que hay una mujer que es tu destino, y excluye a todas las demás?

andré breton: Naturalmente.

max ernst, georges sadoul, marcel noll: Sí, sin duda alguna.

pierre unik: Sí (titubeante).

raymond queneau: No, jamás (se acalora). Ninguna mujer podría satisfacerme o hacerme monógamo. ¡Y me importa un carajo!

andré breton: Protesto por esa última palabra.

max ernst: Yo también.

Con toda seguridad, incluso en Bloomsbury se podían sostener mejores conversaciones durante el té (más adelante en el catálogo, Dawn Ades nos insinúa que el tono de estos intercambios estaba sentado por el deseo de recibir la aprobación del Partido Comunista).

Nos enteramos de que los surrealistas eran monógamos en una medida saludable, que en términos generales preferían relacionar el deseo sexual con el amor, que Breton criticaba severamente un declarado donjuanismo de Éluard:

paul éluard: El deseo me da tanta satisfacción mental como la satisfacción de ese deseo.

andré breton: ¡Y entonces! ¿Para qué satisfacer ese deseo?

paul éluard: Para renovarlo.

andré breton: ¿Con una persona tras otra?

paul éluard: O con la misma persona, es igual...

andré breton: Esa idea tiende a elevar la idea del amor sobre el ser que uno ama o quiere amar, es decir, a volverlos un medio. Amo a las mujeres demasiado y creo que soy demasiado propenso a amar a una mujer para no objetar tal actitud.

Así que podían ser jactanciosos y, al mismo tiempo, sanos y banales. Uno se empieza a preguntar dónde cabía el fetichismo.

Ni la sexualidad ni el subconsciente fueron el descubrimiento de los surrealistas, tampoco lo fue su descubrimiento como tema para el arte. En nuestro asombro, no les preguntamos cómo fue que supieron lo que supieron, de la manera en que preguntamos a escritores prolépticos como Ibsen y Strindberg, de la manera en que preguntamos a Maeterlinck cuánto sabía, cuánto pretendía o quería decir por medio de su sorprendente invención del niño embustero en *Peleas y Melisanda* –el hijo "innoble", como lo llamó su creador, que provoca en su padre unos terribles celos sexuales con sus obvias mentiras. No son escritores o autores "fuera de su periodo", a la manera del autor de *Wozzeck*. Los llaman revolucionarios pero, utilizando el término con todo respeto, es mucho mejor considerarlos popularizadores. No fueron creadores extraordinarios en sí –de la forma en que lo fue Kafka–, pero tenían una gran capacidad de detección de lo extraordinario. De Kafka podemos decir –como lo dije antes de Degas y Manet– que lo que a él pudo haberle parecido un fracaso inspira nuestro interés y respeto duraderos. ¿Pero de cuántos pintores surrealistas podemos decir lo mismo?

Los fracasos de los surrealistas se deben a que son "bestias que se repiten a sí mismas". O que se repiten entre sí. Pero ésta era la naturaleza del movimiento, exactamente como sucedió con el expresionismo. El movimiento arrastraba a sus hermanos más débiles. Les entregaba los gafetes y les otorgaba un prestigio por asociación que perdura hasta la fecha, aunque suponemos que al final debe haber algún tipo de separación de la paja y el grano. Un descarado repetidor profesional como Paul Delvaux, dos de cuyos lienzos tuvieron cabida en Nueva York, fue completamente desdeñado en la exposición de París.

En cambio, Picasso, con un papel menor en la exposición de Nueva York, tiene más de cuarenta piezas en París, muchas de ellas procedentes del Museo Picasso de esa misma ciudad, incluida una serie de ocho collages de arena esparcida, en la mayoría de los cuales la acción ocurre en el hueco que se forma al reverso del lienzo y el marco. Como si el reverso se hubiera considerado un espacio secreto, del que extrañas criaturas de arena tratan de emerger y, tal vez, escapar. Otras obras de Picasso en París incluyen una intrigante escultura de yeso, *Mujer con follaje* (1934), una figura hierática con ciertas reminiscencias de Ernst, que lleva un ramo formado por hojas impresas y un collage; *Composición con mariposa*, hecha con cordel, una hoja seca y una mariposa de verdad (una mariposa de la col, sin duda una pesadilla para el departamento de conservación). Tres bellos estudios a pluma y aguada representan el combate, un tema familiar en Picasso, en el que aparecen una mujer, un caballo y el Minotauro. También se concede a Miró una representación mucho más amplia en París que en la exposición de Nueva York, con tres docenas de obras de los veinte y los treinta, en su mayoría lienzos y collages, pero también una reconstrucción de un maniquí (que forma parte de un grupo realizado por varios artistas) concebido para una exposición internacional en París en 1938.

Sin embargo, aunque Picasso y Miró son los artistas más importantes en ambas exposiciones, no son surrealistas típicos. Los surrealistas típicos son los creadores de las imágenes que nos recuerdan el movimiento: Dalí, Ernst, y Magritte en la pintura, Ernst y el joven Giacometti en la escultura y, en el terreno de las artes gráficas, Ernst por sus heliogramas y sus grabados collages. Indudablemente, la muestra de París ofrece una encomiable exposición de Ernst en sí misma, con mucho más de cien piezas.

Dalí, Ernst, Magritte, de los tres, Magritte es el ejemplo más claro de un arte que funciona bien en la reproducción (porque, al igual que la mayoría del arte comercial, se beneficia de un proceso de ligera reducción) y uno se siente tentado a decir que fue un gran diseñador de carteles. ¿Sería un insulto grave? Su manejo de la pintura, que parece plantear algunos problemas para el laboratorio fotográfico, es deliberadamente simplista y es la imagen, más que su ejecución, lo que cuenta para todo. Y es un gran don esta habilidad para producir imágenes asombrosas, populares y perdurables. Dalí, cuya pintura, en cambio, suele insinuar en las reproducciones que el original es mucho más grande de lo que resulta ser, era un pintor serio, con grandes dotes técnicas, cuyo arte lo lleva hacia una fealdad de la que quisiéramos alejarnos –no una fealdad de la imagen, sino una armonización espantosa de la paleta, una extrusión de superficies, un acabado glaseado. Qué alivio se siente, después de estas pinturas de Dalí y, en sus obras mayores, de Ernst, cuando pasamos a algo más burdo, más pequeño, algo sin ese acabado petulante.

Ese ojo para el objeto extraordinario, tan característico de la estética compartida de pintores, coleccionistas y fotógrafos del periodo, queda bien ilustrado en las exposiciones de Nueva York y París. En París, vemos una serie de objetos que solían ocupar una pared del estudio de André Breton, entre ellos, fetiches, implementos ceremoniales tallados de los mares del sur, cerámica precolombina, bancos, remos, escudos, muestras minerales y una bóveda de cristal con colibríes disecados, así como pinturas de sus contemporáneos. En otra parte de la exposición, se presenta una interesante colección de botellas raras antiguas (en forma de violín, etc.) y una crucifixión dentro de una botella originaria de América del Sur, que nos recuerda aquella que tanto fascinaba a Elizabeth Bishop. Botella china (1933) de Joseph Cornell va bien en este contexto. La fotografía de Man Ray de la exposición de objetos surrealistas en la Galería Charles Ratton en 1936 nos muestra cómo se veía el escaparate que contenía el estante de botellas, junto con arte precolombino, una construcción de plano combado y otros ready-mades y objetos encontrados.

Estas colecciones de objetos disparatados nos recuerdan la estética de la yuxtaposición, que a menudo se remonta del surrealismo a uno de esos extraordinarios autores que nos llegan "fuera de su periodo" (murió en 1870): Lautréamont. La famosa frase que atrajo a algunos surrealistas aparece al final de un párrafo que celebra la belleza de un ficticio muchacho inglés de 16 años a punto de caer en la tentación de tener una cita con un admirador masculino, quien lo echará en un costal y lo entregará a un carnicero para que lo sacrifique como un perro sarnoso (logra escapar, pero el regocijo del autor es espeluznante).

Es bello como la retractilidad de las garras de las aves rapaces; o también como la incertidumbre de los movimientos musculares en las heridas de las partes suaves de la región cervical posterior; o, más bien, como esa ratonera perpetua, siempre vuelta a tender por el animal capturado, que puede atrapar roedores por sí sola indefinidamente y funcionar

incluso oculta bajo la paja; y, sobre todo, como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas.

La belleza de la joven víctima es como estas cosas, no sólo la máquina de coser y el paraguas en su conjunción, sino también la ratonera perpetua, las garras del ave de rapiña y el movimiento de las heridas del cerviz. Para los surrealistas era difícil aspirar siempre a este grado de maldad inventiva.

En París también se presenta una gran selección de "cadáveres exquisitos", los dibujos colectivos que se hacen doblando un pedazo de papel y circulándolo por el grupo, de modo que en principio cada jugador añade una nueva sección a un dibujo cuya naturaleza ignora (aunque en la práctica queda bastante claro que los mejores resultados se obtenían cuando los participantes en el juego sabían el tipo de cosa en el que estaban pensando los otros artistas: los elementos de la mezcla aleatoria son genéricos, como lo son en la poesía). En general, la exposición de París es más sólida en el aspecto de la documentación y esto obedece en parte a que es en mayor medida un panorama general consciente. La exposición de Nueva York, iniciada en la Galería Tate de Londres, se concentra en su tema del deseo, el amor, lo erótico. Lo sano, con sólo un toque de lesbianismo y un margen perturbador (pero recurrente) para el sadismo: eso es lo erótico surrealista que se ofrece en Nueva York. En París, vi a la venta un libro para niños de poesía surrealista ricamente ilustrado y pensé que era una prueba de que la bestia había sido bien domada