

COBALTO

Arte Antiguo y Moderno

SURREALISMO

CUADERNO ESPECIAL • EDICIONES COBALTO • BARCELONA 1948

EDICIONES COBALTO

Avda. de José Antonio, 685, pral. 1." - Teléfono 55637 - BARCELONA

Fundadores : JOSE MARIA JUNOY y RAFAEL SANTOS TORROELLA

Director:

RAFAEL SANTOS TORROELLA

Los primeros ejemplares de los CUADERNOS DE COBALTO, han sido suscritos por :


Don José María Padró. — Exema. Sra. Marquesa de Argentera. — Don Francisco A. Ripoll Fortuño. — Don Juan March Ordinas. — Don Luis Pérez Sala y Capdevila. — Don Rosendo Riera Sala. — Don José Sala Ordiz. — Don José Feliu Prats. — Don Fernando Riviere de Caralt.

Exemo. Sr. Vizconde de Güell. — Exemo. Sr. Marqués de Olérdola. — Exemo. Sr. Barón de Viver. — Don Luis Figueras Dotti. — Don Miguel Mateu. — Don Santiago Espona. — Don Manuel Junoy. — Exemo. Sr. Conde de Sert. — Don José Valls y Taberner. — Don Alberto Fontana. — Don José Porta. — Don Luis Plan-diura. — Don Fernando Benet. — Don José Garí. — Don Mario Bartra. — Dr. Puig Sureda. — "Colección Lázaro". — Don Juan Sedó Peris-Mencheta. — Don Daniel Mangrané. — Don José María Cardona Espuñes. — "Asociación de Amigos de los Museos". — Don Sebastián Junyer. — Don Teodoro Gener. — Don José Tey. — Don Félix Millet Maristany. — Doña Rosa Coll, Vda. de Mata. — Don Ignacio Vidal Gironella. — Don Jaime Ollé.

Don José González Ubieta. — Don Manuel Feliu. — Don Miguel Alexandre. — Don Juan Llonch Salas. — Don Ramón Guasch. — Don Domingo Carles. — Don Juan Andreu Miralles. — Don Andrés Batllori Munné. — Don Olegario Junyent. — Don Lorenzo Llobet Gra-

cia. — Don José R. Carles. — Don Manuel Gubern Puig. — Don Víctor M. de Ymbert Manero. — Don Francisco Bartolí Porta. — Don Federico Bernades Alavedra. — Don José Pellicer Llimona. — Don Antonio de Semir Carrós. — Don Pablo de Sagnier Costa. — Doña Carolina Butsems Cañellas, Vda. de Fradera. — Don Alvaro Muñoz Ramonet. — Don Francisco Quintana. — Don Arturo Ramón. — Don Juan Capó. — Don Ramón de Capmany. — Don Jaime de Semir. — Don Federico Trías de Bes. — Don Delmiro Riviere. — Don Rafael Puget. — Don Raúl Roviralta. — Don Baltasar Pérez. — Don Cayetano Vilella Puig. — Don Ernesto Santasusagna. — Don Juan Rabat. — Dr. Benito Perpinyá Robert. — Don Federico Marés. — Don Juan Oller. — Doña Mercedes Font de Guitart. — Don Juan Santamarina. — Don José María Vidal y Quadras. — Don Luis Bach. — Don José Porter. — Don Pío Vall Amblás. — Don José Sala. — Don Luis Felipe Sanz. — "Sala Gaspar". — Don José María Vila. — Don Juan Rector. — Don José María Casanovas. — Don Luis Corbera. — "Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional". — Don José María Múñiz Orellana. — Don Juan Cendrás. — Don Juan Visa. — Don Deogracias Clavaguera. — "Establecimientos Maragall", S. A. — Don José Bisbal Busquet. — Don Mariano Calviño. — Don Antonio Casamor de Espona. — Exema. Sra. Marquesa de la Mesa de Asta. — Don Manuel Bernat y Carreras. — Exemo. Ayuntamiento de Barcelona. — Don Miguel Farré. — Don José A. Go-

A.45.12-1

Ejemplar  68

GENIO Y FIGURA DEL SURREALISMO

Anécdota y balance de una subversión

por R. SANTOS TORROELLA

PERMÍTASEME una confesión inicial: el surrealismo se me antoja una modalidad de pintura triste, contradictoria, irremediable. Surge tras la cadena de tendenciosos ensayismos, de lucubraciones precipitadas —impresionismo, simbolismo, fauvismo, futurismo, expresionismo, cubismo, purismo, orfismo, dadaísmo— que en menos de un siglo han arrastrado la nave de la pintura, de bandazo en bandazo, hasta el dique de carena donde hoy, desarbolada y casi exánime, tendrá que reparar sus averías. Como último eslabón, pues, desenlace de múltiples peripecias, el surrealismo nos ofrece una faz agónica y postrimera, contraída por gestos ululantes y desaforados. Su genio, si a la postre tenemos que hablar de él, es atrabiliario y fosco, mal genio en suma. Rebelde a todo trance, hostil a cuanto le ha precedido, grita su verdad como desde una barricada. Tiene figura de revolucionario y genio de incomprendido; pero ambas cosas con forzados ademanes, lo que no significa que carezca su advenimiento, históricamente, de justificación. Echando una ojeada sobre estos casi cien años de aventuras en el arte de pintar, caemos en la cuenta de que, a lo largo de ellos, se ha ido acercando a un callejón sin salida, el último paso hacia el cual tenía que darlo, forzosamente, el surrealismo. De ahí que en éste la exasperación y el nerviosismo sean más acusados y alarmantes. De ahí, también, su triste destino, que se nos muestra unas veces con cierta grandiosidad, como de esfuerzo sobrehumano, y otras con la grotesca gesticulación de un barón de



EL GRUPO SURREALISTA EN 1934 - (De izquierda a derecha y de arriba abajo): A. Bretón, M. Ernst, S. Dalí, H. Arp, Y. Tanguy, R. Char, R. Crevel, P. Eluard, G. de Chirico, A. Giacometti, T. Tzara, Picasso, R. Magritte, V. Brauner, B. Péret, G. Rosey, J. Miró, E. Mesens, G. Hugnet, Man Ray.

Münchhausen pretendiendo salir del pozo tirándose de las orejas.

Creo sinceramente, pese a determinadas manifestaciones actuales en otros países, cuyas noticias nos llegan de vez en vez, que la hora del surrealismo, en lo que a la pintura se refiere, ha tocado a su fin. Y tal ha sido la brevedad entre la eclosión y el vencimiento, tanto de esta como de otras tentativas análogas en el campo de las artes, que ya hoy, a tan corta distancia de su culminación, nos está permitido trazar su "historia", decir algo de ese genio y figura, cuyo tránsito inevitable nos autoriza a bosquejar una biografía, en cierto modo, necrológica.

Hubo un tiempo en el que la simple mención de la palabra *surrealismo* provocaba súbitas indignaciones, repulsas coléricas y sarcasmos con menos ironía de buena ley que destempladas acritudes. Todo ello, sin embargo, tan sólo ocasionalmente entre nosotros, pues aunque es lo cierto que españolas son algunas de las firmas más relevantes con que ha contado el surrealismo, no lo es menos el que jamás arraigaron en el ámbito artístico de la Península. Pero del mismo modo que el universal renombre de un Miró o de un Dalí no despertaban entre nosotros interés ni preocupación excesivos, tampoco debían apresurarnos, aquietadas ya las turbulencias iniciales, hacia una comprensión y reconocimiento mayores, tanto para las obras de los dos surrealistas catalanes como para las de sus colegas del grupo surrealista parisién. En resumidas cuentas, que tanto unos como

otros no han sido tomados en España, ni para bien ni para mal, demasiado en serio.

Más querámoslo o no, nos indignen o nos hagan reír las manifestaciones surrealistas de cualquier índole, es lo cierto que su influjo se ha extendido, y acaso subrepticamente se siga extendiendo, a los lugares más insospechados, a los aspectos que guardan menos conexión, al parecer, con dichas manifestaciones. Del mismo modo que el cubismo —planta exótica también en nuestra tierra, a pesar de Picasso y de Juan Gris— fué infiltrándose, como tónica y estilo de unos años, hasta aflorar a los más varios dominios —decoración, mobiliario, arquitectura, artes gráficas, etc.—, así también el surrealismo se halla presente hoy en nuestra vida, lo encontramos a cada momento y en las más variadas circunstancias como algo que imprime su sello característico a estos años de inquietud e inestabilidad por que atravesamos. En la proyección de una película, en la faja de una novela incitando al posible lector, en la conducta de un amigo, en la revista de humor preferida por el público, nos salen al paso determinados matices, cuando no testimonios evidentes, de una predisposición favorable al absurdo de indudable procedencia surrealista.

Por paradójico que pueda parecer, precisamente estas infiltraciones, la “industrialización” del surrealismo, que constituyen pruebas elocuentes de su difusión, señalan a la par el momento de su decadencia y extinción. El surrealismo, con la triaca de la popularidad, se ha vuelto menos peligroso, y ya nadie teme aquella virulencia que le caracterizaba, y que hasta cierto punto constituía su razón de ser. Hoy, por tanto, ya podemos hablar de él con relativa comodidad, referir sus peripecias como de algo que pasó, y, en suma, establecer el balance entre sus yerros y sus logros con la certeza de no equivocarnos demasiado.

Mas en ningún modo quisiera que alguien me tomara por apresurado y gozoso enterrador del grupo surrealista. Siempre habría de salir quien me dijera: *Los muertos que vos matáis...* Entendámonos; yo no pretendo que deje de seguirse colocando el marbete surrealista a esta o la otra pintura, a esotro o aquel pintor. Creo, tan sólo, que las circunstancias que hicieron posibles, y hasta justificaron, las lucubraciones surrealistas, han adoptado ahora otro cariz; que en arte no hay grupos que valgan, sino catalogaciones retrospectivas y artistas con personalidad suficiente de por sí; que eso de cogerse de la mano unos cuantos pintores para tapar la calle y que no pase nadie, puede divertir unos momentos o resultar profiláctica medida, pero a la larga aburre y molesta. Creo, en suma, que el surrealismo tiene ya su enterrador oficial, y que éste, el genial y disparatado Salvador Dalí, no necesita que le ayuden en su oportuna tarea.

* * *

Retrocedamos un poco; la historia empieza, en realidad, en 1916 y en Zurich. Durante la primera guerra mundial de este siglo (1914-18), lo mismo que durante la segunda (1939-45), Suiza constituyó un pequeño islote en medio de la tormenta, refugio más o menos accesible a desertores, pacifistas y exilados de las naciones que participaban en la

lucha. El intelectual desarraigado, el político de la oposición; húngaros, franceses, alemanes, rumanos, rusos; todos los que por sus convicciones o por su mucho apego a la vida considerábanse en peligro en sus propios países se dieron cita allí, y entretenían sus ocios, en el nerviosismo de la espera, discutiendo en las tertulias de café, fraguando planes de agitación política, como Lenin, o justificando sus convicciones derrotistas con un vago teorizar de sutiles trascendencias. En este ambiente de deserción y huida, el más apto sin duda para sentirse desligado de una civilización que se proclamaba en peligro lejos de las trincheras, surgió el movimiento denominado Dadá. Sus promotores fueron: el rumano Tristán Tzara, el alsaciano Hans Arp, y los alemanes Hugo Bell y Richard Hulslenbeck.

¿Qué era y qué se proponía este movimiento? Veamos lo que nos dice de él, al cabo de los años, el propio Tristán Tzara:

“... Cuando digo *nosotros*, pienso sobre todo en la generación que durante la guerra del 14-18 sufrió en la carne de su adolescencia, pura y abierta a la vida, ver cómo se escarnecía la verdad a su alrededor, cubriéndola con los oropeles de la vanidad o con las bajezas de los intereses de clase... Ese fué, hace treinta años, cuando Dadá nació en Suiza, el estado de espíritu que caracterizaba a la juventud de entonces. Dadá nació de una exigencia, de una voluntad implacable de llegar al absoluto moral, a la creencia profunda en que el hombre, desde el centro de todas las creaciones del espíritu, afirma su preeminencia sobre las nociones vacías de substancia humana, sobre las cosas muertas y los bienes mal adquiridos. Nació de una subversión común a todas las adolescencias, que exigía adhesión completa del individuo a las necesidades íntimas de su ser, sin consideraciones para la historia, la lógica o la moral ambiente” (1).

El recuerdo, treinta años después, posiblemente le sugiera a Tristán Tzara muchas más cosas, o una justificación más consecuente de las mismas. Con todo, lo que queda de aquel movimiento, prescritos ya los oropeles y estridencias de sus rebeldes fulgores, es ese gesto de protesta contra las cabezas de turco de una civilización, a la que hacía culpable de los más graves atentados contra el destino de la humanidad. Convendrá que nos detengamos un poco en la pequeña historia del dadaísmo, pues “sin Dadá —afirma el escritor francés M. Nadeau— tal vez existiera igualmente el surrealismo, pero sería muy otro”.

Los componentes del grupo antes mencionado reuníanse en el *Cabaret Voltaire*, taberna literaria de carácter revolucionario fundada por Hugo Bell. El 8 de febrero de 1916 se bautizó la nueva tendencia, dejando al azar, para huir de todo convencionalismo, la elección del nombre que para el caso se requería. Se abrió el diccionario Larousse por una página cualquiera; la palabra inicial, Dadá, fué unánimemente aceptada. No trataremos de inquirir su sentido, por más que la definición del diccionario parezca prestarse a ello: “*Dadá: n. m. Terme enfantin ou plaisant, dont on se sert pour designer un cheval*”. Hans Arp ya nos previene: “Estoy convencido de que esa palabra carece de im-

(1) Tristán Tzara: “*Le surréalisme et l'après-guerre*”, conferencia pronunciada en el Anglo-French Art Centre de Londres el 27 de septiembre de 1946. Reproducida en *ADAM*, Núm. 162-63, Londres, sept. oct., 1946.

portancia y que tan sólo los imbéciles o los profesores españoles pueden tomarse interés en cuestión de datos y fechas. Lo que nos importa es el espíritu dadá y todos nosotros éramos dadá antes del nacimiento de Dadá.”

La primera publicación donde se da fe de vida del movimiento es la que lleva el título del establecimiento donde tenía su sede: *Cabaret Voltaire*; sin embargo, en ella no se definía aún plenamente la tendencia iconoclasta del grupo. Más tarde, en julio de 1917, aparece el primer número de *Dadá*, revista dirigida por Tristán Tzara. A continuación, da comienzo la era subversiva, gesticulante y atroz, organizándose veladas escandalosas, en las que se provoca al público y se hace todo lo posible por zaherirle, ofenderle y estimular su irritación. He aquí cómo se describe una de esas veladas:

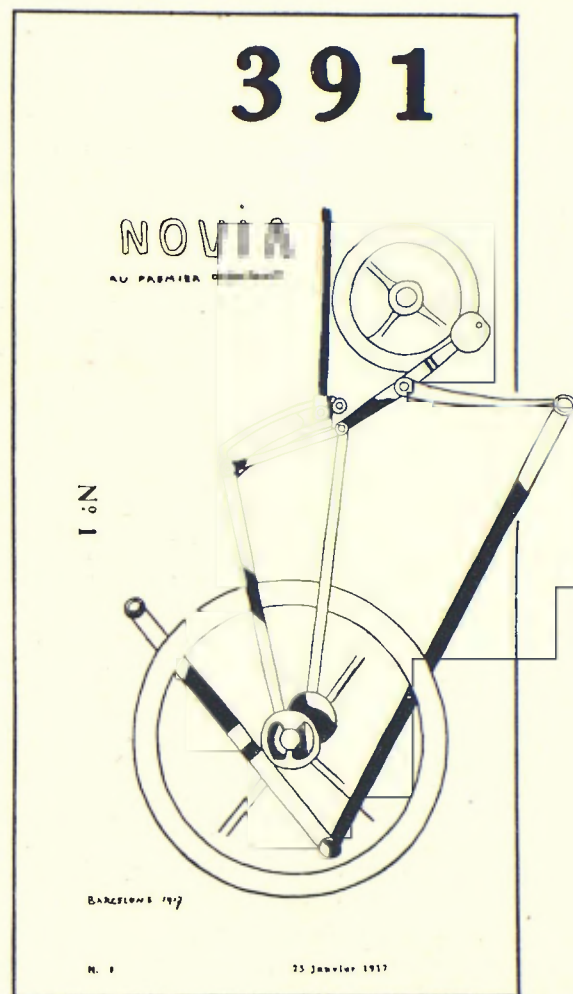
“En el escenario se golpeaban objetos metálicos, llaves y botes para producir música (?) hasta que el público, enloquecido, protestase. Serner, en lugar de recitar poemas, depositaba un ramillete de flores a los pies de un maniquí de los usados por las modistas. Una voz, procedente de un inmenso sombrero de forma cónica, recitaba poemas de Arp. Huelsenbeck aullaba sus poemas más fuertes cada vez, en tanto que Tzara daba golpes sobre un cajón, siguiendo el mismo ritmo e idéntico *crescendo*. Huelsenbeck y Tzara danzaban con cloquear de oseznos, o bien, metidos dentro de un saco y con un tubo en la cabeza, balanceaban el cuerpo desmañadamente en un ejercicio denominado *noir cacadou...*” (2).

No se trataba de otra cosa que de manifestar el más profundo desprecio hacia todo, incurriendo deliberadamente en el ridículo y en la estupidez, incluso hasta hacer gala de esta última para dejar bien sentado que todo el patrimonio de la cultura ambiente hallábase a idéntico nivel despreciable. Son ellos mismos, este puñado de jóvenes rebeldes, los que hablan de “la idiotez pura reclamada por Dadá” y, descaradamente, para que el absurdo les sea reconocido y nadie pretenda que tales alharacas se promuevan en nombre de ningún motivo trascendente, confesarán en uno de sus manifiestos: “Ustedes no comprenden lo que hacemos, ¿verdad? Pues bien, queridos amigos, nosotros lo entendemos menos aún”. Como ha escrito René Huyghe, director de la revista *L'Amour de l'Art*, “el ridículo fué en manos de estos nihilistas morales lo que la bomba en las de los nihilistas políticos. El dadaísmo rebajó todas las potencias del espíritu, a la manera de la cortesana antigua, representada en las esculturas medievales en actitud de obligar al grave Aristóteles a ponerse en cuatro patas para servirle de escarnecida cabalgadura” (3).

Debemos olvidar por un momento cuanto de risible, de ingenua pedantería en el fondo tienen todas estas manifestaciones. El mero hecho de su existencia, durante varios años, debe ponernos en guardia. No afecta bravuras el jaque frente al extraño a ellas que, por temple y majeza, puede abatirlas de un manotazo. Consignemos, además, el hecho de existir precedentes y paralelismos a esta actividad de Dadá. El cubismo, el futurismo, de una parte; las

(2) Georges Hugnet: *L'esprit dada dans la peinture*. (“Cahiers d'Art”, 1932-1936.)

(3) René Huyghe: *La nouvelle subjectivité*. En *L'Amour de l'Art*, marzo de 1934.



Portada de la revista 391, publicada por F. Picabia en Barcelona

andanzas en Nueva York de los pintores Marcel Duchamp y Francisco Picabia, de otra; finalmente, el grupo creado en París en torno al poeta Apollinaire, con las revistas *Sic* (1916), *Nord-Sud* (1917-18) y *Litterature* (fundada en 1919), constituyen otros tantos testimonios del universal desbarajuste a que responden el atrevimiento y las provocaciones de los dadaístas. En un momento dado, todos esos testimonios van a confluír en Dadá y, a través de éste, ya como algo organizado y creador, en el Surrealismo.

Dadá III aparece en diciembre de 1918. En ese mismo número colabora ya Francisco Picabia, pintor nacido en París (1878) de madre francesa y padre español. Cultivador del impresionismo al comienzo de su carrera, Picabia se siente atraído después (en 1909) por los cubistas; hacia 1917 coincide en Nueva York con M. Duchamp y, al regresar al continente —una corta estancia en Barcelona, para marchar luego a Zurich y a París—, incorpora al dadaísmo el espíritu facecioso y corrosivo de su camarada Marcel Duchamp. Este es otro curioso personaje del que conviene hablar; con Hans Arp, Marx Ernst y Francisco Picabia, constituye el tetrarcado artístico de Dadá. Marcel Duchamp nació el 1887, en Blainville (Sena inferior), siendo hermanos suyos el pintor cubista Jacques Villon y el escultor de la misma tendencia Duchamp Villon. Marcel mostró en sus principios preferencias por las prácticas

fauvistas, convirtiéndose después al cubismo y figurando como tal en la exposición de los Independientes de 1911. Guillermo Apollinaire, que lo incluye en su famoso libro *Les peintres cubistes*, le dedica grandes elogios, en particular por ser “el único pintor de la escuela moderna que se preocupa hoy (otoño de 1912) del desnudo”. Pero de la calidad y de la índole de tal preocupación nos hablan con sobrada elocuencia los títulos puestos por Marcel Duchamp a sus obras. Véanse algunos: *La Mariée mise à nu par ses célibataires mêmes*, *Le Roi et la Reine traversés par des nus vites*, *Nu descendant un escalier*, *Le Roi et la Reine entourés de nus vites*. Algunas de las obras de Duchamp se hallaban dotadas de extraños mecanismos, uno de los cuales estuvo a punto de decapitar al pintor-fotógrafo Man Ray. Pero aparte de su labor pictórica, si es que realmente puede llamársela así, Duchamp desarrolló actividades de diversa índole, siendo promotor de exposiciones y de revistas como las editadas por él en Nueva York con los títulos de *Camera Work*, 291, *The blind Man* y *Wrongwrong*, en las cuales colaboraba Picabia, quien, por su parte, publicó otra en Barcelona con el título de 391. En esta tarea de Duchamp adviértese de ordinario una tendencia conducente a menospreciar la obra de arte, a hacer de ella una composición arbitraria, al margen de toda sensibilidad y sin el menor asomo de lo que siempre se han considerado como recursos plásticos de buena ley. Por ese camino, llega en 1912 al peregrino invento de lo que bautizó con el nombre de *Ready Mady* —*choses toutes faites*, en su traducción francesa— que no son otra cosa que objetos manufacturados, promovidos a la dignidad de arte por el capricho o la elección del artista. Tal aquel *Ready Mady* que por verdadera irrisión fué presentado por Duchamp en la exposición de los *independientes* de Nueva York, en 1917, con el título de *Fontaine* y que no era otra cosa que la taza de un urinario público colocada boca abajo sobre un plinto.

Con estas aportaciones, Dadá acrece su virulencia, e intensifica su poder destructivo por medio de manifiestos, carteles, veladas, falsas noticias remitidas a los periódicos, etcétera. En abril de 1919 aparece el número 4-5 de *Dadá* con el nombre de *Anthologie Dadá*. Es la despedida de Zurich. La guerra concluyó y puesto que París constituía la capital del arte en el mundo, desembocadura de todos los cauces y trampolín de todas las tentativas, había que ir a su conquista. Otros jóvenes, impacientes y soliviantados, aguardaban a Dadá con los brazos abiertos. Ellos también habían empezado a dar fe de subversión por medio de algunas publicaciones. La más próxima al espíritu dadaísta era la aparecida meses antes con el título de *Litterature*, a cuyo frente figuraban nombres de capital importancia en la historia del surrealismo: André Bretón, Louis Aragon, Philippe Soupault y Paul Eluard; los tres primeros, como directores de la revista; el último, como espolique. Todos ellos habían colaborado precedentemente en *Dadá III* y en la *Anthologie Dadá*.

Tan pronto como llegó Tzara a París, donde era “esperado como un Mesías”, dan comienzo las actividades subversivas del dadaísmo francés. El grupo *Litterature* se inició con demasiadas concesiones aún al quehacer de es-

critores y artistas. “¿Por qué escribe usted?”, rezaba una encuesta que se publicó en la revista antes mencionada. Las contestaciones eran desenfadadas, cínicas a veces; pero, de todos modos, relacionadas con tan abiertas y serias preocupaciones como las siguientes: revisión de ciertos valores, explicación del por qué de la creación artística, del destino humano del poeta y su validez... Con Tristán Tzara concluyen todas “esas inocentes y viejas cuestiones”. Inaugúranse veladas semejantes a las de Zurich. En una de ellas Tzara, tras haber anunciado la lectura de un poema, recita un artículo cualquiera de periódico con infernal acompañamiento de campanillas y carracas; en otra se movilizan 32 conferenciantes para la lectura de manifiestos, uno de los cuales es dado a conocer al público por diez personas a la par. Se recurre a todos los medios para causar la irritación y el amedrentamiento de la gente, se hace correr la falsa noticia de que el popular Charlie Chaplin hará acto de presencia en persona, etc...

El historiador del surrealismo, Maurice Nadeau, observa oportunamente a propósito de todas estas andanzas dadaístas: “Acaso se tengan hoy por entretenimientos inofensivos; pero había algo más. Las provocaciones constantes a un público ávido de arte moderno y de emociones estéticas nuevas, que venía a ver Dadá porque creía, en efecto, hallarlas, y que incluso es posible que hubiera adoptado Dadá si éste lo hubiera querido, se acrece aquí con repetidas indagaciones aisladas y colectivas, en numerosos dominios, y con ataques a la literatura y el arte oficiales, que son menos gratuitas...” (4). Estos ataques eran dirigidos contra escritores famosos —en la revista “Z” exclamaba Picabia: “Si leéis en voz alta durante diez minutos seguidos a Gide vuestra boca despedirá mal olor”—, o contra las obras más veneradas del pasado artístico, como en aque-

(4) M. Nadeau: *Histoire du Surrealisme*, p. 49.

Les Signatures de ce manifeste furent la France, l'Amérique, l'Espagne, l'Allemagne, l'Italie, le Japon, le Belgique, etc., mais l'est encore convenu!

DADA SOULÈVE TOUT

DADA connaît tout. DADA crache tout.

MAIS.....

DADA VOUS A-T-IL JAMAIS PARLÉ :

OUI = NON

de l'Italie
des accordéons
des pantalons de femmes
de la patrie
des sardines
de Fiume
de l'Art (trous exagérés cher Ami)
de la douceur
de d'Annunzio
quelle horreur
de l'héroïsme
des moustaches
de la luxure
de coucher avec Verlaine
de l'idéal (il est gentil)
du Massachusetts
du passé
des odeurs
des salades
du génie . du génie . du génie
de la journée de 8 heures
et des violettes de Parme

OUI = NON

OUI = NON

JAMAIS JAMAIS JAMAIS

DADA ne parle pas. DADA n'a pas d'idée fixe. DADA n'attrape pas les mouches

LE MINISTÈRE EST RENVERSÉ. PAR QUI? PAR DADA

Le futuriste est mort. De quoi? De DADA

Une jeune fille se suicide. A cause de quoi? De DADA

On téléphone aux esprits. Qui est-ce l'inventeur? DADA

On vous marche sur les pieds. C'est DADA

Si vous avez des idées sérieuses sur la vie,

Si vous faites des découvertes artistiques

et si tout d'un coup votre tête se met à crépiter de rire,

si vous trouvez toutes vos idées inutiles et ridicules, sachez que

C'EST DADA QUI COMMENCE A VOUS PARLER

Fragmento de un manifiesto dadaísta

lla portada de la revista "391", obra de Duchamp, en la que aparece la *Gioconda* con bigotes. La culminación de estos ataques es el "proceso Barrés". La revista *Litterature* lo anunció previamente: "Acusación y juicio seguido contra Mauricio Barrés por Dadá.—Tendrá lugar el viernes 13 de mayo de 1921, exactamente a las 20 h., en la sala de la *Société des Savants* calle Danton, n.º 8". En este juicio, en el que se acusaba a Barrés de "crimen contra la seguridad del espíritu", los abogados defensores, Louis Aragon y Ph. Soupault, no se contentaban con menos que con pedir la cabeza de su defendido (?). La cosa, empero, no llegó a mayores, aunque ha habido quien sospechó que la momentánea huída de París, durante aquellos días, de Maurice Barrés, fué motivada por temer el viejo escritor que su vida se hallara realmente en peligro. La sesión se llevó a cabo con toda prosopopeya. En el banquillo de los acusados se colocó un maniquí de madera que hacía las veces del encausado; jueces, abogados y fiscales vestían blusas y delantales blancos, tocándose con birretes del mismo color; Benjamín Peret, a un extremo de la sala, manteníase en posición de firmes, representando al soldado desconocido alemán. Huelga decir que el léxico empleado en todas las intervenciones fué de subidos acentos y que en los calificativos dados a Barrés no se escatimaran las ofensas más mordaces. Con todo, ya no se trataba de una mera provocación, como en otras manifestaciones dadaístas; y precisamente por ello, este proceso señalaría el primer punto de divergencia entre Tristán Tzara —quien parece que no estaba muy conforme con aquel acto— y André Bretón. Este va a ser el iniciador de una nueva tendencia, cuya eclosión señala la muerte de Dadá: el surrealismo. Un año después, André Bretón, cuya acusada personalidad ha de ejercer una influencia decisiva, tiránica podría decirse, en el movimiento surrealista, se propone la celebración en París de un gran "Congreso internacional para la determinación y defensa del espíritu moderno". Tzara, parece ser que "quería prolongar artificialmente, en el terreno ideológico, el estado anárquico del armisticio"; con su abstención hizo fracasar la tentativa del Congreso. André Bretón y sus amigos Aragon, Eluard, Peret —Picabía se había retirado con anterioridad— se separaron del grupo. Con esta escisión Dadá, tras una breve agonía, deja de existir. Poco después, en su libro *Le pas perdu*, Bretón hará este comentario: "El cortejo fúnebre de Dadá, no muy numeroso, siguió el mismo camino que el del cubismo y el futurismo... Dadá, aunque tuvo, como acostumbra a decirse, su hora de celebridad, no fué muy sentido al morir: a la larga, su omnipotencia y tiranía le habían hecho insoportable."

Con todo, el dadaísmo, si no dejó tras de sí huella profunda, habrá de tenerse en cuenta cada vez que se considere el estado de espíritu de la juventud europea en los años que siguieron al primer conflicto mundial de este siglo. Prueba de ello la constituye el que se expandiera rápidamente por diversas ciudades de los países más afectados por los desastres de la guerra. Además de los de Zurich y París, el dadaísmo tuvo focos importantes en Berlín, Hannover y Colonia. El de Berlín, fundado en 1917 por Richard Huelsenbeck, a quien se le nombró Comisario de Bellas Artes durante la revolución alemana, adoptó un carácter revolu-

cionario a ultranza, abocado de lleno al comunismo; entre los artistas más destacados de este grupo figura el pintor y dibujante satírico George Grosz, nacido en Berlín en 1893, y emigrado a Nueva York en 1932, donde adquiere poco después nacionalidad norteamericana. El foco de Colonia, a diferencia del anterior, llevó a cabo actividades de índole plástica preferentemente, siendo los principales animadores de ellas el pintor Max Ernst y el poeta-pintor Baargeld; no obstante, la revista fundada por éste, *Der Ventilator*, también se orientó hacia el comunismo, vendiéndose a las puertas de las fábricas y alcanzando una tirada de 20.000 ejemplares, hasta que fué suspendida por el ejército inglés de ocupación. El fundador del movimiento dadaísta en Hannover fué el también pintor y poeta Kurt Schwitters, quien rechazó en todo momento cualquier actividad de carácter político, siéndole por tal motivo negada su asistencia a la gran exposición dadaísta celebrada en Berlín en 1920.

* * *

La fundación oficial del grupo surrealista acaece en 1924, quedando establecida su sede, el *Bureau de Recherches Surréalistes*, en París, calle Grenelle, núm. 15. La publicación que lleva el título de *La Révolution Surréaliste* empieza a publicarse el primero de diciembre de dicho año y será su portavoz habitual.

El primer *Manifeste du Surréalisme*, que por aquellas fechas da al público André Bretón, constituye prueba sobrada de que Dadá había sido superado. Nos hallamos ahora frente a una cohesión de actividades y pensamientos, frente a un programa sólidamente establecido, que da fe de más ambiciosos propósitos que Dadá. Por de pronto, en el Manifiesto de Bretón, ya se empieza por definir la palabra *Surrealismo* (5) e incluso se proponen los términos que deban utilizarse en un futuro diccionario: "SURREALISMO. N. m. Automatismo psíquico puro que se propone dar expresión, ya sea verbalmente, ya por escrito o de otro modo cualquiera al funcionamiento real del pensamiento. Dictado de éste en ausencia de todo gobierno ejercido por la razón, libre de toda preocupación estética o moral." Pero esta definición no basta para descubrir el verdadero contenido del movimiento surrealista; tras él se esconden motivaciones de varia índole que conviene poner en claro.

Desde el primer instante, el surrealismo ofrécese con una contundencia y una seguridad en sí mismo y en sus fines, que si le granjean fáciles adeptos es porque concurren a su favor, en el momento de aparecer, múltiples circunstancias. Por de pronto, una juventud literaria, impaciente como todas por afirmar su personalidad frente al prestigio de sus predecesores, encuentra en las subversivas instigaciones del surrealismo el mejor disparadero de sus inquietudes. Por otra parte, tras la guerra, se ha hecho tópico hablar de un "mundo nuevo", de crear un estado de cosas distinto al anterior, en el que la humanidad pueda dar libre curso a todas sus posibilidades de mejoramiento. Las soluciones del

(5) Adaptamos aquí esta traducción de la palabra francesa *surréalisme* por haber sido reconocida expresamente por Bretón con motivo de su visita a Tenerife en 1935.

pasado, de un pasado que se quería hacer concluir definitivamente, en las trincheras de Yprés y de Verdún, no podían ser utilizadas ya, entre otras razones, por una que parecía hartamente evidente: la de que fueron esas mismas soluciones las causantes de la guerra y de la crisis moral y material que ésta trajo consigo.

El dadaísmo fué un primer gesto de protesta, una reacción cínica, salpicada de sarcasmos y gesticulaciones irritantes contra aquel estado de cosas. El surrealismo quería ser algo más: quería ser “una nueva declaración de los derechos del hombre”, tal y como rezaba la portada del primer número de la *Revolution Surréaliste*.

Hoy, para casi todos, el surrealismo ha quedado definitivamente incluido entre las tendencias literarias y artísticas de nuestros tiempos, se habla de él como pura veleidad de un puñado de pintores y de poetas. Sin embargo, los fundadores del movimiento se proponían darle un alcance mucho mayor; hasta tal punto que, en sus inicios, combaten precisamente el arte y la literatura, los ridiculizan y zahieren en todos sus aspectos, como una rémora más en el camino de esa liberación definitiva del hombre que pretenden conseguir. Liberación, no al viejo estilo burgués y democrático, sino por eliminación de todas las contradicciones que afectan íntima, profundamente, a la vida. El surrealismo quiere ser, de una parte, un método de conocimiento dirigido, en particular, a los continentes espirituales no explorados sistemáticamente hasta entonces; y,



Y. TANGUY - *La inspiración*

de otra, según las propias manifestaciones de sus fundadores, lo que el surrealismo se propone es “la destrucción de todo un mundo”.

La labor literaria o artística, cualquier especie de trabajo en general, como cauce normativo de la existencia, son repudiados enteramente. Lo que ha de hacerse es “consumar la vida tal y como nos ha sido dada, y no tener que *ganarla*”. El desprecio hacia cualquier forma de rutina, la del trabajo intelectual especialmente, se evidencia en frases como las que Louis Aragon pronunció en 1925 en la Residencia de Estudiantes de Madrid. “¡Ah!, banqueros, estudiantes, obreros, funcionarios, criados —exclamaba en aquella ocasión—, vosotros sois los alcabaleros de lo útil, los agitadores de la necesidad. Yo no trabajaré nunca, mis manos conservan su pureza. Insensatos, escondedme las palmas de las vuestras, y esos callos intelectuales raíz de vuestro orgullo. Yo maldigo la ciencia, hermana gemela del trabajo. ¡Conocer!, ¿habéis descendido al fondo de ese pozo negro?...”

Consecuentes con manifestaciones semejantes, Aragon, Bretón, Boiffard y Gérard abandonan sus estudios universitarios en la Facultad de Medicina; otros, vuelven la espalda a la Sorbona, y todos, en suma, evitan cuanto pudiera asegurarles una *posición* en la vida, puesto que el no hacerlo de tal modo supondría, en su sentir, doblegarse a las ciegas imposiciones de la moral ambiente, perpetrando, en consecuencia, un grave falseamiento de la propia personalidad.

Repasando los primeros números de *La Revolution Surréaliste*, surgen ante nosotros constantemente frases y artículos que ponen de manifiesto esa ambición surrealista de ejercer una profunda influencia en todos los órdenes de la vida. Así, junto a encuestas de mero tanteo acerca de la importancia del suicidio o del amor, aparecen frases como ésta: “¡Abrid las cárceles!, ¡licenciad el ejército!” O estas otras: “La idea de cárcel, la idea de cuartel, son hoy moneda corriente; estas monstruosidades ya no os causan sorpresa. Lo indigno reside en la tranquilidad de aquellos que han soslayado la dificultad por medio de reiteradas abdicaciones físicas o morales (honradez, enfermedad, patriotismo).”

Los componentes del grupo proclaman que la revolución surrealista se propone crear “un misticismo de nuevo cuño”, “un mito colectivo”. En sus espíritus, “antes que cualquier preocupación, ya sea surrealista o revolucionaria, lo que predomina es un estado de furor”. Están llenos de indignación, según dicen, contra todo el acervo cultural del pasado. “Ideas, lógica, orden, Verdad (con mayúscula), Razón, todo lo entregamos a la nada de la muerte. ¡No sabéis hasta qué extremos puede llevarnos nuestro odio a la lógica!” Consecuentes con ello, cuanto amenace nuestra caduca civilización encontrará en el movimiento surrealista un fiel aliado. Así, por ejemplo, en el instante en que se habla en Europa de una posible amenaza oriental, del renovado “peligro amarillo”, *La Revolution Surréaliste*, en su tercer número, proclama abiertamente que es en Asia donde se encuentra el remedio de los males que aquejan al Occidente. A ella le dirigen llamamientos como el contenido en la *Lettre aux écoles du Bouddha*: “Lo mismo que

vosotros —escriben— nosotros rechazamos el progreso: ¡venid, echad abajo nuestras casas!”. Y Robert Desnos, en ese mismo número, como nuevo Espronceda, solicita el concurso de los bárbaros del Asia para la destrucción de la cultura europea, puesto que ellos son los únicos capaces de avanzar sobre las huellas de los “arcángeles de Atila”.

Pero el documento más elocuente respecto a los propósitos y al estado de espíritu que animan al movimiento por aquellas fechas es el que lleva el título de *Declaration du 27 janvier 1925*, donde se hacen manifestaciones como las siguientes:

“1.º Nosotros no tenemos nada que ver con la literatura; pero somos tan capaces como cualquiera de servirnos de ella cuando nos sea menester.

”2.º El movimiento surrealista no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni tampoco una metafísica de la poesía. Es un medio de liberación total del espíritu y de cuanto se le asemeja.

”3.º Estamos completamente decididos a realizar una revolución.

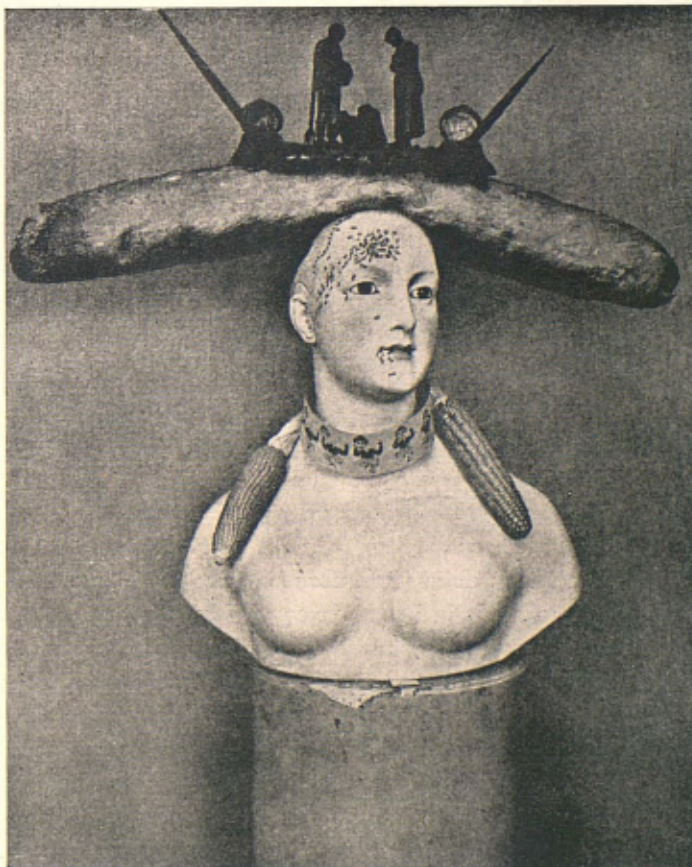
”4.º Hemos juntado la palabra *surrealismo* a la de *revolución* tan sólo para mostrar el carácter desinteresado, diferencial e incluso estrictamente desesperado de esta revolución.

”5.º No pretendemos introducir ningún cambio en los errores de los hombres, pero estamos seguros de demostrarles la fragilidad de sus pensamientos y sobre qué cimientos movedizos, sobre qué subterráneas cavernas han fijado sus moradas inseguras...”

En todas estas manifestaciones, proclamas y gritos de combate salta a la vista una altisonancia decidida, un fanatismo apasionado, que se conjuga mal con el confuso y, con frecuencia, contradictorio encadenamiento de las ideas expresadas. ¿Qué revolución puede ser ésta —se pregunta uno— por la que tan tercamente abogan los surrealistas si “no se propone introducir ningún cambio en los errores de los hombres”? Y no es que los surrealistas no hayan hecho acto de presencia en la vía pública, que sus invectivas hayan estado solamente sobre el papel. No; si no han llegado a poner en práctica la consigna de A. Bretón “el acto surrealista por excelencia consiste en salir a la calle y hacer fuego sobre la multitud hasta el último disparo”; si no han llegado, ciertamente, a comerse tantos niños crudos como de sus panfletos y proclamas fuera lícito creer, al menos desarrollaron una serie de actividades subversivas que llegan hasta desafiar con la mayor sangre fría las iras populares. Poseen todas las armas de la provocación y el insulto, conocen a la perfección el punto neurálgico de irritabilidad de las gentes y hacen gala de su completa carencia de escrúpulos frente a los prejuicios o los convencionalismos sociales y políticos del instante en que viven. Así, cuando para todo francés la vencida Alemania era el enemigo secular que había que reducir de una vez por todas a la impotencia, ellos son los únicos que se atreven a lanzar a pleno pulmón el grito de ¡*Viva Alemania!* Y ello, no sólo, como en una célebre ocasión, ante la concurrencia a un banquete, sino frente a la misma muchedumbre agolpada en la calle por el escándalo allí promovido. Uno de los surrealistas que asistieron a dicho banquete, Michael

Leiris, se asomó al balcón gritando: ¡*Muera Francia!*, ¡*Viva Alemania!* Retado por la muchedumbre, que le invita a descender, Leiris obedece y aun a riesgo de ser linchado, de lo que le libró la policía cuando ya habían descargado algunos golpes sobre él, repite las exclamaciones provocativas como un insulto y un desafío a la patriotería del buen pueblo parisién. Y para no citar más ejemplos, ¿quién no recuerda en Barcelona la famosa conferencia pronunciada por Dalí en el Ateneo, donde provocó la cólera y la indignación de los barceloneses con los más graves y nefandos insultos a la memoria de Guimerá, tan venerado entonces por ellos?

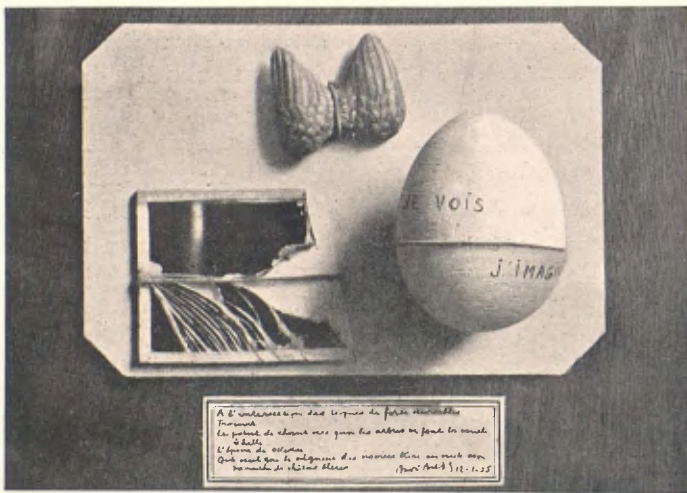
Pero en los actos de éste y parecido jaez, antes se reconocen las huellas del dadaísmo que las manifestaciones estrictamente revolucionarias. Los surrealistas, aun cuando en repetidas ocasiones coquetearon con los partidos marxistas, hasta llegar incluso a conversaciones para emprender una actividad conjunta, lo cierto es que no pudieron acomodarse en ningún momento a esa disciplina de partido que constituye la mejor de las garantías para la efectividad de un movimiento auténticamente revolucionario. Así se explica que para líderes comunistas como Henri Barbusse, los surrealistas no sean otra cosa que “intelectuales quitaesenciados”, afectos a un “virtuosismo decadente”, origen de “malsanas complicaciones”. En el “Congreso de Escritores Proletarios Revolucionarios” de Kharkov, el surrealismo es considerado como “una reacción de las jóvenes generaciones intelectuales de la *élite* pequeño burguesa”, se le relega al desván de las concepciones “idealistas” y se le reconoce tan sólo el mérito de haber servido



DALÍ - Busto retrospectivo de mujer (escultura-objeto)



MAX ERNST - El altar de la Patria



ANDRÉ BRETON - Poema objeto (1935)

para que algunos de sus miembros evolucionaran hasta la plena aceptación de la ideología comunista.

Pero dejemos aquí estas y otras andanzas posteriores del surrealismo en sus penosos intentos de conseguir efectividad revolucionaria sin traicionar sus propios principios. Para la historia del movimiento son de sumo interés, pues ellas promovieron los frecuentes cambios de rumbo, las crisis internas y las apostasías que en el curso de su breve historia tuvieron lugar. Es posible, casi seguro, también, que hayan sido esos constantes fracasos en el terreno de la acción política, los que hayan hecho que el surrealismo

no concluyera por convertirse, pura y simplemente, en una escuela literaria o artística; al menos, sus únicos frutos fueron cosechados por pintores y poetas que comulgaron con los propósitos estéticos que animaron al grupo.

Antes de pasar a las consideraciones que aquí nos interesan particularmente, las relativas a la pintura surrealista, convendrá que anotemos, siquiera sea con brevedad, algunos datos relativos a la historia final de este movimiento.

En 1925, Pedro Naville, director hasta entonces de *La Revolution Surréaliste*, afirma, en el tercer número de ésta, la imposibilidad de un arte genuinamente surrealista. "Nadie ignorará —dice— que no existe una pintura surrealista; ni los trazos a lápiz ejecutados al azar de los ademanes, ni las imágenes persiguiendo las figuraciones del sueño, ni las fantasías imaginativas pueden, en modo alguno, ser calificadas de aquel modo." André Bretón rechaza este criterio y empieza a publicar en la revista —a partir del cuarto número ya bajo su dirección— los artículos que han de componer su libro *Le Surréalisme et la Peinture*, editado en volumen aparte en 1928. En el mismo año de 1925 se decide la adhesión formal del grupo al partido comunista. Adhesión frágil, con muchas reservas, que no podrá resolverse en ningún momento, dadas las contradicciones internas del surrealismo, en actividad alguna de carácter estrictamente político. En marzo de 1926 se crea la *Galería Surrealista* en la que empiezan a exhibirse las obras de varia índole que llevan el marchamo del grupo. Poco después sobreviene otra crisis dentro de éste —la primera fué la provocada por Naville, partidario del desenlace político del surrealismo— que trae como consecuencia la exclusión de algunos de sus miembros, entre ellos A. Masson, Philippe Soupault, Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Michael Leiris, Desnos... André Bretón descalifica a todos en su *Segundo manifiesto Surrealista*, publicado en 1929, con el que pretende llevar a cabo una depuración del movimiento. A cubrir las bajas sufridas acuden nuevos miembros, entre ellos Salvador Dalí y Luis Buñuel. Estos dos realizan aquel mismo año el primer film surrealista, titulado *Un Chien andalou*. Al año siguiente, en plena efervescencia política, el portavoz del grupo cambia su título por el de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, y Salvador Dalí, convertido en uno de sus miembros más destacados, aporta a la doctrina de aquél su método "paranoico-crítico", al que añadirá, al año siguiente, una nueva aportación: el *objeto que funciona simbólicamente*. También en 1931 es cuando Dalí y Buñuel producen una nueva película, *L'Age d'Or*, cuyo estreno, en el *Studio 28*, provoca un gran escándalo, siendo intervenido el film por orden gubernativa. Louis Aragón, al regreso en 1931 de un viaje a Rusia en compañía de G. Sadoul, empieza a desplazarse hacia la política de partido, quedando separado definitivamente del grupo surrealista en 1933. Por aquellas fechas el surrealismo empieza a hacer acto de presencia en otros países. La primera exposición colectiva tiene lugar en Estados Unidos en 1931; a partir de entonces sucedense en dicho país, con relativa frecuencia, exposiciones semejantes, tanto individuales como colectivas. También, aunque no con la misma asiduidad, y en algunos casos sólo esporádicamente, se celebran otras en Londres, Basle, Bruselas, Zurich, Barcelona, Pra-

ga, Copenhague, Tenerife, Belgrado y Tokio. Las publicaciones de carácter surrealista, o que simpatizan con el movimiento, se incrementan rápidamente; las más definidas, aparte de las francesas, son: *Surrealismus*, en Praga; *Nadrealizam danas i ovde*, en Yugoslavia; *Gaceta de Arte*, en Tenerife; *Konkretion*, en Dinamarca, y *L'Echange surrealiste*, en Tokio. Al principio del año 1938 se celebra en París, en la *Galerie des Beaux-Arts*, la "Exposición internacional del Surrealismo" en la que figuraron obras de setenta artistas procedentes de catorce países, permaneciendo abierta durante dos meses con éxito extraordinario. El estallido de la guerra, primero, y la firma del armisticio franco-alemán, después, trae consigo la dispersión del grupo surrealista; la mayoría de sus componentes emigran a Estados Unidos. Sobrevienen nuevas y abundantes deserciones, entre ellas la de Dalí, cuya ruptura con Bretón era esperada desde hacía tiempo. En la actualidad, el surrealismo arrastra su agonía a merced de simpatizantes tardíos y mimetizadores de toda laya; la última exposición celebrada en París tuvo, según nos informan, un carácter puramente retrospectivo. El estado de espíritu que da la tónica en la última post-guerra, al menos en Francia, no es ya el del grupo dirigido por Bretón, sino que corre a cargo, por el momento, de Jean Paul Sartre y sus discípulos los existencialistas.

* * *

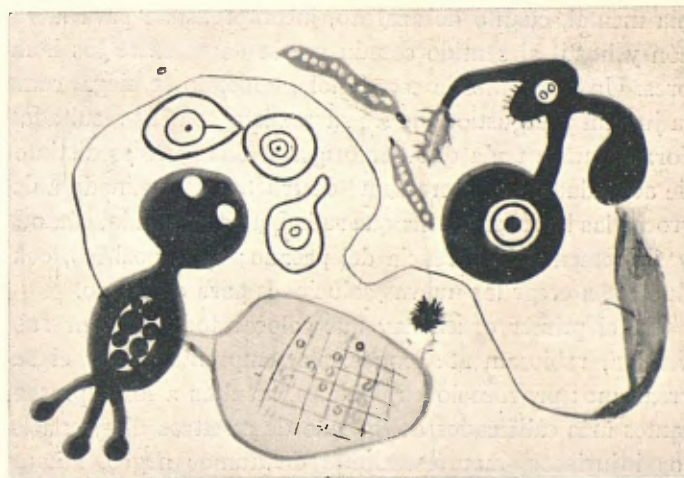
¿Cuál ha sido la aportación del surrealismo al ámbito de las artes? ¿Qué nuevos valores o qué hallazgos sorprendentes, son los suyos, que tanta expectación, repulsas y ditirambos trajeron consigo? Cuestiones difíciles de resolver, pero que, sin duda, conviene afrontar.

El surrealismo se nos muestra como una tremenda subversión, agitada constantemente por rotundas negaciones y con un amargo cariz de pesimismo. Es una ruptura total con la herencia, próxima o lejana, del pasado, al que se acusa sin cesar de obstinado falseamiento en todos los órdenes de la vida. Los siglos de cultura que nos han precedido deformaron al hombre de tal manera que sólo le permitieron desarrollar sus facultades intelectivas, razonadoras, de sumisa adaptación a la realidad externa. Para ello tuvieron que ser reprimidas las zonas oscuras de la conciencia, desautorizarse el sueño, la locura, las flagrantes contradicciones entre la razón y los instintos, entre el ámbito de la lógica y el de la fantasía, manifestaciones y fenómenos todos ellos que se presentan una y otra vez, con desesperada insistencia, en la vida de los hombres, como angustiosas protestas contra la tiranía y el repudio de que se les ha hecho objeto. ¿En nombre de qué principios, de qué supremas razones, se hizo de este modo, si a pesar de ellos no se ha conseguido liberar a la humanidad de los males que la apesadumbran constantemente?

Frente a esa realidad cotidiana en la que se nos ha educado, y de la que proceden todas las exigencias morales y materiales que atenazan nuestra vida, tiene que existir otra realidad, una *sobre-realidad*, en la que acaso se encuentre la solución definitiva a todas nuestras inquietudes. "Todo lleva a creer —exclama Bretón, en uno de sus arrebatos filosófico-poéticos— que existe un cierto punto del espíritu



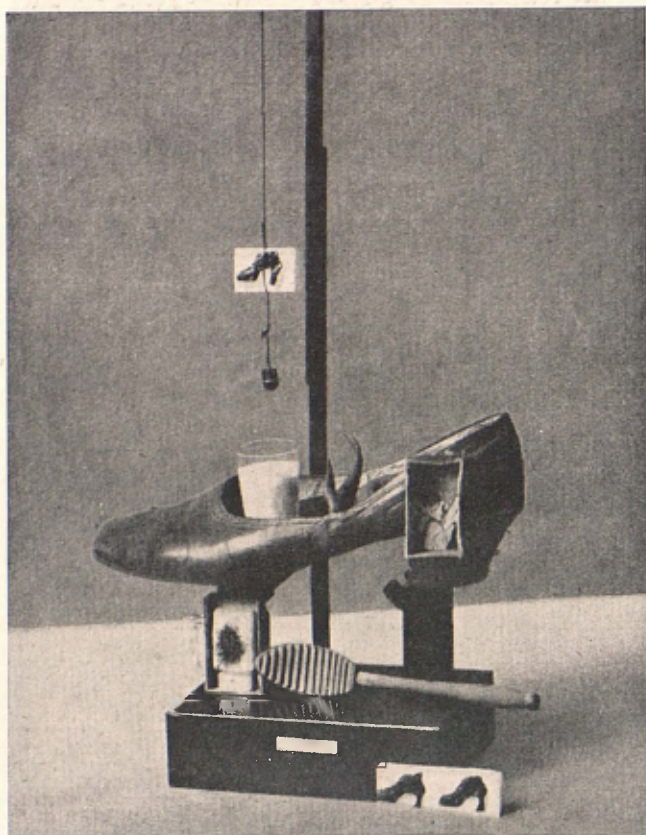
MAX ERNST - *Fatagaga*



LEN LYE - *Huellas en un jardín japonés (1930)*

en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente. Y sería en vano que se le atribuyera a la actividad surrealista otro móvil que el de la esperanza de lograr la determinación de ese punto.."

Se trata por tanto, en el movimiento surrealista, de llevar a cabo una experiencia nunca intentada hasta él: la de dar validez, consagración con todos los honores, a cuanto la humanidad, en el decurso de los siglos, ha realizado los mayores esfuerzos por someter o combatir como perturbador



DALÍ - Objeto surrealista de funcionamiento simbólico

de su conciencia y rémora en su equilibrio vital. Se trata de poner en libertad la vida de los instintos, las profundidades abismales del alma, los delirios imaginativos de la insania mental, cuanto de azaroso, incomprensible para la razón y hostil al sentido común pueda darse entre los hombres. Un propósito de esta índole, teniendo fe ciega, como la juvenil y angustiada de los surrealistas, en sus resultados, forzosamente tenía que dar origen a dos géneros distintos de actividad: uno, meramente destructor, encaminado a derrocar las bases sobre las que se había consolidado, cómoda y firmemente, la herencia del pasado; otro, positivo, conducente a crear las nuevas soluciones para el futuro.

En el primer orden hay que colocar toda la labor subversiva, rabiosamente iconoclasta, emprendida por el surrealismo: provocaciones públicas, insultos a los representantes más calificados del mundo de nuestros días, panfletos injuriosos, manifestaciones de humor negro, alianza con los movimientos revolucionarios capaces de arruinar la vieja civilización europea, y, en suma, cualquier gesto, actitud o expresión que pudiera irritar a las gentes, producir confusión, promover desconfianza en los valores tradicionalmente admitidos.

En el segundo aspecto hay que contar las lucubraciones de André Bretón, por medio de las cuales se dota al movimiento surrealista de un programa y una fundamentación ideológica perfectamente definidos. Junto con ello, hay que tener en cuenta las actividades llevadas a cabo en la "Oficina de investigaciones surrealistas", pomposa denominación que revela hasta qué punto la ciega confianza en sus posibles descubrimientos se había adueñado del grupo surrealista parisién.

Las actividades de uno y otro orden, positivas y negativas, podemos hallarlas en cualquiera de los terrenos frecuentados por los surrealistas. En el de la pintura lo mismo que en los otros. Un cuadro surrealista tiene, pues, estas dos vertientes: la negativa, que se complace en irritar al sentido común aplicado a las artes, desautorizando cualquier proceder antiguo; y la positiva, cuyo empeño no es otro que el de constituir una revelación, plásticamente expresada, de ese trasfondo espiritual rechazado hasta ahora por la conciencia. De una u otra manera, una cosa queda totalmente descartada: la fruición, el placer estético, la delectación ofrecida en otras épocas por la obra de arte. Un cuadro ha dejado de ser algo que nos recrea los sentidos, que nos transfiere idealmente a un ámbito más intenso, noble y fervoroso, venero de mociones que nos aligeren el peso del vivir. Por el contrario, ahora, o es sobrecarga de mistificaciones polémicas y confusionismos desconcertantes a primera vista, o exponente documental de lo acaecido en los desvanes de la conciencia, una vez soslayado, no sólo el más discreto gobierno de la razón, sino hasta el menor intento de crear algo que pueda reconocerse a todas luces como obra de arte. En este sentido, la primera preocupación de los surrealistas no parece ser otra que la de desvalorizar la obra de arte en cuanto a tal; siguen utilizando líneas y colores, ciertamente, pero sin conferirles ninguna preeminencia de carácter técnico, antes al contrario, rebajándolos cuanto pueden, sustituyéndolos o entreverándolos con materiales de diversa índole, sin excluir los más viles y mostrencos. Los medios expresivos no cuentan nada en relación con el genio del artista, pues todo se abandona a un puro juego de azar que, cuando no se acepta como mero sarcasmo, preténdese que constituya la revelación espontánea de ese trasfondo anímico que, en su sentir, debía comportar la liberación definitiva del hombre.

Por lo que del surrealismo aplicado a las artes se me alcanza, su aportación redúcese a cuatro procedimientos, fórmulas o actividades, que trataré de exponer brevemente.

1.º *El automatismo*. Por él se sugiere la necesidad de eludir todo gobierno de la razón, como enemiga que ésta es de cualquier contenido sobrerreal, en las creaciones del espíritu. Como método aplicado a la poesía o la pintura, el automatismo convierte a quien se sirve de él en una especie de aparato registrador para transcribir literalmente las proyecciones del subconsciente. El artista "debe colocarse en el estado más receptivo posible", esperar el des-punte caótico de su imaginación y limitarse, acto seguido, a calcarlo, a reproducirlo con la mayor fidelidad posible, sin retoques, forcejeos ni enmiendas. Basta con que el artista o el poeta prescindan de toda represión normativa para que aflore, sobre el lienzo o el papel, todo un mundo maravilloso, cuya belleza, si aún es lícito emplear aquí esta palabra, reside en la caótica confusión, en la arbitrariedad sorprendente de las imágenes que coloca ante nosotros.

2.º *Los "collages"*. Esta denominación —que creo podría traducirse a nuestro idioma por la de *pegotes*— aplícase a un procedimiento creado por Max Ernst —si bien con precedentes en Picasso y en Chirico— que consiste en formar "cuadros" o representaciones gráficas mediante recortes de grabados antiguos, con preferencia de la segunda

mitad del siglo XIX, pegándolos unos junto a otros al azar o arbitrariamente. Reúnense de este modo los elementos más heterogéneos y dispares —un brazo, un pájaro, una lámpara— dentro de un orden totalmente distinto al que les pertenece —configuración humana para un animal, o viceversa— evitando en lo posible cualquier idea preconcebida. Los *collages* constituyen uno de los procedimientos surrealistas cultivados con mayor insistencia; de ellos emana una proyección humorista e ironizante, descalificadora de lo ya plasmado en otras épocas, sumamente dócil al espíritu que informa todas las actividades del grupo.

3.º *Elaboración nueva del objeto.* A ella responden los numerosos artefactos presentados por los surrealistas en sus exposiciones, o reproducidos en sus revistas, y que reciben nombres como los siguientes: objeto onírico, real y virtual, móvil y mudo, objeto que funciona simbólicamente, poema objeto, objeto fantasma, objeto hallazgo...

Esta elaboración nueva, propónese nada menos que liquidar definitivamente al objeto, tal como éste se halla presente en nuestra vida cotidiana, donde no constituye, para el surrealismo, sino el producto, la materialización de un desafuero de la inteligencia contra el espíritu. Hay que eliminar, a su entender, la consideración puramente utilitaria, racionalística, enemiga de la fantasía y del azar, que rige la presencia del objeto en nuestro mundo, donde a cada cosa —una mesa, un tintero, una ventana— corresponde una función prevista de antemano y una estructura formal tópica, tan represiva para el caprichoso desenlace de nuestros deseos más incomprensibles, como puedan serlo los resortes de la conciencia para los desordenados impulsos de las zonas más oscuras de nuestro ser.

Es curioso señalar que en este aspecto los surrealistas encuentran un predecesor en el arquitecto barcelonés Gaudí. Aludiendo al estilo a que pertenece la obra de éste, ha escrito André Bretón: "Cosa notable, la arquitectura, es decir, la más elemental de todas las artes, parece ser también la primera en orientarse en ese sentido. A despecho de la reacción particularmente violenta que le ha seguido, no puede olvidarse, en efecto, que el arte arquitectónico y escultórico de 1900, el *modern style*, ha revolucionado de pies a cabeza la idea que había llegado a prevalecer respecto a la construcción humana en el espacio y que ha expresado con una intensidad única, imprevista y sorprendente "el deseo de las cosas ideales" que hasta entonces se había tenido por impropio de sus dominios, al menos en el mundo civilizado. Como lo expresó en términos apasionados, por vez primera en 1930, Salvador Dalí, *ningún esfuerzo colectivo ha llegado a crear un mundo de sueños tan puro y tan impresionante como esos edificios "modern style", los cuales, al margen de la arquitectura, constituyen, por sí solos, verdaderas realizaciones de deseos solidificados, en las que el más violento y cruel automatismo traduce dolorosamente el odio a la realidad y la necesidad del refugio en un mundo ideal, tal como sucede en una neurosis infantil.*"

4.º *La paranoia-crítica.* Su creador, Salvador Dalí, la define, en cuanto a método, de la siguiente manera: "Actividad paranoico-crítica: método espontáneo de conocimiento racional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes."



VALENTINE HUGO - Retrato de Arturo Rimbaud

Como es sabido, la enfermedad denominada paranoia —monomanía, según la expresión castellana habitual— consiste en un delirio de interpretación del mundo y del yo del sujeto afectado por ella, sobre el que éste hace recaer toda su atención. Generalmente, la enfermedad, que no ocasiona ningún trastorno orgánico en el individuo que la padece, se ve acompañada de alucinaciones, de interpretaciones delirantes de los fenómenos acaecidos en la realidad. Salvador Dalí, aunque posteriormente —en su *Vida secreta de Salvador Dalí*— haya dicho con ironía que "en esa época, no sabía exactamente en qué consistía ese famoso método que había inventado", colocó en manos de los surrealistas el arma más poderosa para "sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad." Posteriormente a la fecha de estas palabras suyas, que pertenecen a *La Femme visible* (1936), Dalí se expresa con suficiente claridad respecto a la aplicación en pintura de su método paranoico-crítico, en el párrafo siguiente de *La conquête de l'irrationnel* (1935): "Toda mi ambición en el terreno pictórico consiste en materializar con la mayor furia imperialista de precisión las imágenes de la irracionalidad concreta. Que el mundo imaginativo y de la irracionalidad concreta sea de la misma evidencia objetiva, de la misma consistencia, de la misma duración, del mismo espesor persuasivo, cognoscitivo y comunicable, que el del mundo exterior de la realidad fenoménica. Lo que importa es lo que se quiere comunicar: el tema concreto irracional. Los medios de expresión pictórica se hallan al servicio de ese tema. El ilusionismo del arte imitativo más abyectamente arribista e irresistible, los trucos hábiles del *trompe-l'œil* paralizante, el academismo más analíticamente narrativo y desacreditado, pueden convertirse en jerarquías su-

blimes del pensamiento al contacto de las nuevas exactitudes de la irracionalidad concreta; a medida que las imágenes de ésta se aproximan a la realidad de los fenómenos, los medios de expresión correspondientes se aproximan a los de la gran pintura realista —Velázquez y Vermeer de Delft—, y conducen a pintar realísticamente conforme al pensamiento irracional, conforme a la imaginación desconocida. Se obtiene así la fotografía en colores y a mano de las imágenes superfinas, extravagantes, extra-plásticas, inexploradas, super-pictóricas, super-plásticas, engañosas, hipernormales, débiles, de la irracionalidad concreta —imágenes de la irracionalidad concreta: imágenes que provisionalmente no son explicables ni reductibles por los sistemas de la intuición lógica ni por los mecanismos racionales.”

El método paranoico-crítico viene a dar un paso adelante en el programa de las realizaciones surrealistas, dejando abierto, a la par, un portillo para la reintegración del artista a la seriedad disciplinada y coherente de la materia pictórica. Por otra parte, este método comporta, según las palabras del propio Dalí, la liquidación de procedimientos anteriores, tales como el automatismo, del que ya nada podía esperarse por estar basado en “el papel exclusivamente pasivo y receptor del sujeto surrealista”.

Con esta aportación daliniana puede decirse que se cierra la órbita de las tentativas del surrealismo en la pintura. Esto es todo, acaso más el ruido que las nueces, y sería inútil pretender que el surrealismo pudiera añadir nuevas “sorpresas” a las ya reseñadas y de las que sólo por derivación se han obtenido otros breves recursos adyacentes, como “la calcomanía sin objeto”, de Oscar Domínguez, o el “fumage”, de Paalen.

A la luz, pues, de la síntesis expresada cabe trazar un balance entre el haber y el debe del movimiento surrealista, entre sus tentativas, tan rabiosa y batallonamente enunciadas, y sus resultados. Balance que cada cual puede establecer por sí mismo a la vista de las obras producidas por este movimiento, y que a mi entender arroja un déficit notorio. En fin de cuentas, ni la pintura se ha liberado de nada, ni ha visto superarse las grandes creaciones del pasado, ni esa vida soterrada de la imaginación y de los instintos ha logrado revelarnos, ni poética ni plásticamente, los recónditos secretos que alberga nuestro ser. En todo caso, los problemas planteados por los surrealistas, podrían continuar teniendo un interés filosófico, ser objeto de investigaciones psicológicas, pero en modo alguno de plasmación artística consecuente. Como ha escrito un crítico francés, E. Teriade, “existe mayor verdad psicoanalítica en las obras de arte de Freud que en las ejecutadas según el conocimiento y la observancia de sus teorías”; o como

se deduce de las palabras del propio Freud cuando, visitado en Londres por Dalí, le confesó que “en las pinturas clásicas buscaba lo subconsciente y en una pintura surrealista lo consciente”. ¿Qué obtendríamos, por otra parte, con desautorizar a la razón y a la vida consciente en beneficio de las imágenes del sueño, de los absurdos a que dan lugar la histeria y la locura? Una vez instaladas éstas en nuestra vida cotidiana convertiríanse en más tiránicas aún que la misma razón, y ésta, al ser reprimida, reclamaría del mismo modo, y acaso más imperiosamente, la satisfacción de sus propios derechos, connaturales al hombre y único apoyo con el que éste cuenta para afirmarse a sí mismo frente a la opresión de las cosas y los seres que habitan en su mundo.

Con todo, si de veras se quiere penetrar en la entraña del surrealismo, comprender hasta qué punto puede explicarse su existencia, es necesario no perder de vista que hallábase animado de grandes ambiciones, y que por contradictorios o absurdos que puedan parecer sus postulados, por ridículas que se nos antojen ciertas actividades suyas, en el fondo responde fielmente a una de las más hondas crisis espirituales acaecidas en Europa; crisis que aun hoy, en esta encrucijada de bélicos avatares y de desesperanzas crecientes, prosigue su tarea de consumir las energías acumuladas sobre nuestro continente por largos siglos de civilización y de cultura. Lo que para los pintores ha supuesto esta crisis, la angustiada persecución de una tabla que les ayudara a sobrenadar, refléjase con vivos acentos en estas palabras de nuestro Salvador Dalí: “Soy la encarnación más representativa de la Europa de la postguerra... Y en cada uno de los ideológicos atajos que mi cerebro hubo de tomar para ser el primero, tuve que pagarlo caro, con la negra moneda de mis sudores y pasiones...”

Pero esa negra moneda aún podía retañir, al ser golpeada, con auténtico sonido, cuando la hora del surrealismo estaba en su cenit, cuando constituía un arriesgado y febril salto en el vacío. Después... “Todos los que continúan imitándome —prosigue el mismo Dalí—, rehaciendo el “surrealismo” primario, están condenados al limbo de la falta de estilo, pues para llegar a la creación de un estilo, en vez de continuar desintegrando, es preciso integrar, y en vez de intentar tozudamente servirse del surrealismo con fines subversivos, es preciso intentar hacer del surrealismo algo tan sólido, completo y clásico como las obras de las museos.”

Lo mismo, ¿quién no lo recuerda?, dijo Cézanne a propósito del impresionismo. Como siempre —todo se repite en la historia—, o las aguas vuelven a su cauce o nadie podrá beber en ellas.



DALÍ - Dibujo



Demonios fecundando el árbol de la vida. (Londres, British Museum)

SURREALISME ANTIQUE ET MODERNE

por J. L. V. BRANS

En face du surréalisme moderne, le spectateur profane perd facilement la tête. Il ne comprend rien à ces figures bizarres, grotesques et irréelles, à ces lignes qui très souvent semblent de la main d'un enfant, à ces couleurs qui lui font mal aux yeux. Pour lui, cela n'est plus de l'art; c'est de la folie.

L'attitude du critique d'art est bien différente. Il voit chaque école dans le cadre de l'évolution continue des créations artistiques; il sait que toute révolution est provoquée par l'épuisement d'une esthétique décadente et qu'il faut attendre le crépuscule de la théorie nouvelle avant de la juger. C'est seulement à ce moment-là qu'on voit la place que celle-ci occupera dans l'histoire de l'art et l'influence qu'elle peut avoir sur le progrès de l'art en générale. Tout jugement sur le surréalisme moderne est donc prématuré; celui-ci est encore en pleine vie, et rien ne nous permet de prévoir ou de prédire quand et comment il finira.

Cette constatation en implique une autre également importante: il serait dérisoire de vouloir donner une définition du surréalisme moderne. On peut en dire beaucoup de choses; on le peut analyser en ses différents aspects, mais aussi longtemps qu'il conserve sa vitalité, tous les efforts pour l'emprisonner dans des limites verbales sont inutiles. Entre la réalité vivante et la tyrannie des mots il y a toujours eu et il y aura toujours une incompatibilité invincible.

Je me permets encore une autre remarque. A propos de certaines manifestations artistiques modernes, on a lancé le slogan de l'art dégénéré. Faut-il dénoncer la mesquinerie de ce procédé? L'art est comme la vie; il germe et croît le plus fécondement à l'air libre. Ce qui n'est pas viable périt sans aucune intervention humaine. En 1879, à l'occasion de l'ouverture du Salon des Artistes vivants, à Paris, M. Jules Ferry, ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, exposa en quelques mots très clairs les rapports du gouvernement avec les artistes. "J'estime, dit-il, que le Gouvernement, selon le point de vue auquel il se place,

peut beaucoup pour les arts, et aussi qu'il ne peut rien. Il ne peut rien, s'il se flatte de les gouverner; je le dis à votre honneur, Messieurs les artistes qui m'écoutez, vous êtes absolument ingouvernables. Et je vous félicite de tout mon coeur: les gouvernements sérieux ne cherchent pas à ajouter aux difficultés réelles de leur mission, les difficultés et les responsabilités de tâches pour lesquels ils ne sont pas faits. Les destinées de l'art sont entre les mains des artistes, et elles y sont bien... Je crois fermement que si l'on voulait gouverner les arts, on ferait fausse route, et que l'entreprise aboutirait à un échec éclatant."

Quel critique d'art se refuserait à souscrire à ces mots? Discipliner les artistes, leur dicter des règles, est une illusion ridicule et, en outre, une tentative pareille pourrait avoir résultats désastreux. Chaque nouvelle école a vu se fermer à ses débuts les portes des Salons; les plus grands artistes de la seconde moitié du 19^e siècle ont vu refuser leurs oeuvres par les critiques officiels qui organisaient les grandes expositions. Ces oeuvres méprisées sont maintenant dans nos musées. Nous nous réjouissons à contempler des créations que nos ancêtres ont regardées avec indignation et en secouant la tête.

Je me réfère à des exemples d'un passé qui n'est pas très éloigné, et ces exemples sont décisifs. En examinant les luttes patientes et acharnées des précurseurs dans l'histoire de l'art, on en vient inévitablement à la conclusion que le progrès de l'art est intimement lié à sa liberté absolue. Il faut donc éviter tout ce qui pourrait nuire à l'épanouissement d'une conception nouvelle. Même les expériences qui ne réussissent pas ont toujours quelque utilité; elles confirment d'autres efflorescences et les obligent à se perfectionner.

* * *

Ces observations préliminaires n'ont rien à faire avec le point de vue fondamental de la comparaison que je tâcherai d'établir entre certaines créations artistiques de l'Antiquité et celles des



Figura de mujer esquematizada.
en Predmost (Moravia)



Figura antropomorfa de la caverna
des Trois-Frères (Ariège)

surréalistes modernes. Ce n'est pas l'aspect artistique extérieur qui nous intéresse ici ; notre attention va, plutôt qu'à la forme, à l'essence même du surréalisme. Elle s'attache à l'aspect psychologique de ces images irréelles qui nous révèlent les idées théologiques des peuples antiques, d'une part, et d'autre part, la philosophie esthétique d'un groupe important d'artistes contemporains. Bien que libre de toute influence théologique, cette philosophie a des points de ressemblance réelle avec les manifestations artistiques des religions primitives. Pénétrant le mélange déroutant de croyances et de doctrines, de spiritualisme nébuleux et de matérialisme brutal, qui se dresse de tout côté devant nous quand nous suivons le fleuve de l'histoire, nous en revenons toujours à l'homme qui veut dévoiler les mystères qui l'oppriment.

Le fond philosophique du surréalisme est l'effort séculaire pour découvrir les réalités obscures qui se cachent derrière les réalités visibles. C'est la recherche de réalités que nous croyons plus réelles que celles que nous connaissons par nos sens dont les perceptions sont impuissantes à saisir les causes profondes qui ont créé, qui meuvent et dirigent la vie de tout être vivant. Même l'intelligence est incapable de saisir ces rapports : il faut recourir à l'imagination et à l'intuition, au rêve et à l'hallucination comme instruments principaux de révélation des relations du monde perceptible avec un monde supérieur et caché.

Surréalisme et surnaturel sont ainsi jusqu'à un certain point synonymes. Tous deux marquent la situation d'une chose visible par rapport à une chose invisible : tous deux reconnaissent qu'il existe au-dessus du réel et du naturel, des forces supérieures, des forces surréelles et surnaturelles.

C'est là le fond philosophique commun des théologies antiques et du surréalisme moderne. On s'en rend compte immédiatement quand on confronte un Mercure ailé d'un sculpteur grec avec une Tentation de Saint Antoine de Dali. Au point de vue artistique, il y a des différences fondamentales, mais comme expressions d'idées fantastiques, c'est la même chose. L'artiste grec a exprimé dans une figure aux pieds ailés une chose irréelle, mais qui est cependant l'image sincère de sa croyance en la force surréelle dont est doué un de ses dieux. Les éléphants énormes, sur-

montés d'objets symboliques, qui menacent d'écraser le Saint Antoine de Dali expriment de même des forces que l'oeil nu ne perçoit pas mais que le peintre croit réellement présentes et actives dans la tentation.

Du point de vue psychologique, le surréalisme moderne est donc un phénomène essentiellement identique au surréalisme antique ; dans l'un et dans l'autre, on voit l'homme à la recherche des mobiles intimes qui agitent l'être humain, et des esprits supérieurs qui le dominent. Les dieux égyptiens à tête d'oiseau ou de vache, les statues cynocéphales que les Egyptiens adorèrent comme annonciateurs du lever du jour, les vases canopes qui servaient à enfermer les viscères des morts, et dont les couvercles étaient surmontés des quatre génies, fils d'Osiris, un singe cynocéphale et deux autres figures à tête d'épervier et de chacal — toutes ces créations des artistes égyptiens sont pour nous des messages surréalistes surgis de l'imagination d'un peuple qui est entré dans l'histoire quand l'Europe était encore en pleine barbarie. Ces créations surréalistes nous présentent des êtres ahurissants, fantastiques, impossibles, mais qui cachent une réalité qu'aucune figure d'un être humain réel ne pouvait exprimer. L'influence créatrice du soleil et l'intervention protectrice ou malicieuse de certains animaux, l'imagination les avait identifiées avec les dieux. Ceux-ci se présentent aux artistes tels que les croyances du peuple les a façonnés, c.-à-d. munis des attributs réels des forces mystérieuses qu'ils portent en eux. En Assyrie, à Babylone, en Perse et en Extrême Orient, on retrouve le même monde surréel : ce sont des chevaux ailés, des dieux ailés à tête d'aigle et d'éléphant, des lions et des taureaux ailés à tête humaine et coiffés de tiaras ; ce sont les sphinx que les égyptiens plaçaient près des monuments funéraires et dans les allées de leur temples qu'on revoit ici, transformés, à l'entrée des villes et des palais. Ils représentent des êtres d'une force supérieure : ils ont la tête pensante de l'homme, les ailes vigoureuses de l'aigle, le dos puissant du taureau et les griffes terribles du lion. Ils protègent les habitants des demeures princières et des cités contre les esprits du mal. On les retrouve plus tard dans la figure des chérubs juifs à quatre visages différents (homme, lion, taureau ou aigle) qui protègent l'arche de l'allian-

ce, et dans les animaux symboliques qui accompagnent les quatre évangélistes de la religion chrétienne.

A travers l'Asie Mineure et l'île de Chypre, la Grèce a adopté la même technique surréaliste pour figurer les personnages de sa mythologie. Les frontons, les métopes et les frises des temples nous montrent des géants dont le corps se termine en queue de serpent; d'autres nous font assister à des combats de Centaures, ces êtres fabuleux qui tiennent de l'homme par la tête et le torse, du cheval par la croupe et les pattes. Pégase nous apparaît sous la forme d'un cheval ailé; les Satyres sont munis de cornes et de pieds de bouc; les Harpies du monument de Xanthos et des stèles funéraires sont des oiseaux à tête de femme qui tiennent dans leurs serres des petites figures personnifiant des âmes.

Je ne donne que quelques exemples que tout le monde connaît et qui appartiennent à la mythologie de peuples historiques. La préhistoire peut nous en fournir d'autres qui ne sont pas moins intéressants. Les cavernes de la côte cantabrique et celles du Sud de la France nous ont conservé un nombre considérable de figures d'animaux anthropomorphes qui, sans aucun doute,



La diosa Sachmet
(Londres, British Museum)



Guardián de puerta del palacio de Asurnasirpal II
(Londres, British Museum)

se rapportent au culte de l'homme préhistorique. Une des plus connues est Le Sorcier de la caverne des Trois-Frères (Ariège): sur des jambes humaines se tient, à moitié dressé, un corps de cheval, muni d'une queue; les pattes de devant ressemblent à celles d'un ours; les oreilles sont celles du loup; la tête est munie de deux cornes de cerf, et le menton se termine en une longue barbe de bison. Il est évident que cet assemblage de différentes parties de plusieurs animaux a un sens aussi réel que les figures composées de l'Antiquité. Ce sens réel, nous ne pouvons le saisir que par l'étude des croyances surnaturelles et de l'imagination surréaliste des peuples préhistoriques. Les habitants de la caverne de Trois-Frères ont probablement voulu faire une image de l'esprit protecteur de leur demeure. L'homme divinisé qui devait les défendre contre tous les dangers ne pouvait être un homme ordinaire, un homme réel: il devait disposer d'une puissance surhumaine, et celle-ci il l'emprunta aux animaux. Il a l'ouïe extrêmement fine du loup, la rapidité du cerf, l'agilité du cheval sauvage, la force de l'ours. Ces qualités qui sont par rapport à l'homme réel des qualités surnaturelles, l'habitant des cavernes en a besoin dès qu'un danger le menace.

Comparés aux sphinx égyptiens et assyriens, les nombreux animaux anthropomorphes des cavernes préhistoriques sont d'un surréalisme plus direct, plus primitif, mais aussi beaucoup plus expressif. Moins clair est le langage des nombreuses inscriptions qui accompagnent ces figures magiques. Ces signes, derrière lesquels se cachent non seulement des objets de la vie quotidienne mais aussi des idées, ne nous ont pas encore trahi leurs secrets. La pictographie idéologique de l'homme primitif contient cependant également des signes surréalistes, comme d'ailleurs toute écriture qui n'est pas phonétique et qui se base sur le dessin. Dès que l'homme exprime une idée abstraite, il doit recourir au surréalisme: celui-ci est inhérent à toute idéographie. C'est se sur-



El Infierno - Miniatura del libro *Les très riches heures* de Jean de Berry (Chantilly)



EL BOSCO - Pormenor de *Las tentaciones de San Antonio* (Museo de Lisboa)

réalisme que la science doit déchiffrer et tâcher de comprendre si elle veut pénétrer les grands problèmes des croyances et des cultures préhistoriques.

* * *

Je regrette de ne pouvoir donner que quelques indications très générales. Le terrain est tellement vaste qu'on risque de s'égarer et de perdre de vue l'objet principal. En effet, le surréalisme préhistorique qui revit dans les civilisations antiques, on en retrouve encore les traces après que celles-ci ont depuis longtemps cessé d'exister. Entre les premières manifestations de l'activité artistique de l'homme et l'art du moyen âge existe une continuité qui repose sur des héritages successifs et sur la continuation partielle du monde antique dans certaines conceptions cosmiques et religieuses du monde chrétien. Aussi bien que l'homme antique, l'homme chrétien a besoin d'une représentation figurée des esprits supérieurs de sa religion; leurs qualités surnaturelles, il veut les exprimer d'une manière naturelle, tangible, et là où ses propres croyances ne sont qu'un prolongement plus ou moins transformé des croyances des siècles précédents, il est tout naturel qu'il accepte aussi les mêmes moyens d'expression et qu'il adapte les figures anciennes à la nouvelle foi. L'artiste chrétien du moyen âge nous présente le surnaturel de la même manière que ses prédécesseurs païens: au perceptible réel il ajoute des éléments fantastiques pour matérialiser des qualités qui échappent à l'emprise des sens; la figure de l'homme naturel, il la munît ainsi des insignes d'une puissance surnaturelle. Dès le début du moyen âge, la faune surréaliste de l'Égypte ancienne, de l'Asie Mineure et de la Grèce s'ajoute aux anges et démons ailés; le bestiaire fantastique des premières civilisations historiques se répand peu à peu en Europe: griffons, dragons et chimères s'introduisent dans les manuscrits et dans les Bibles.

Ce surréalisme vigoureux aspire à nous présenter ce qui est plus vrai que le vrai, plus réel que le réel; il crée des diables

monstrueux et multiplie "l'homme dans la bête et la bête dans l'animal impossible". L'exploitation ingénue et naïve des créations surréalistes de l'Antiquité par les érudits, les sculpteurs et, tout à la fin, par les peintres chrétiens n'a rien d'étonnant; il y avait, je l'ai déjà dit, certaines croyances communes relatives à l'activité des esprits du bien et du mal au ciel, à l'enfer et sur terre. Et jusqu'à la fin du moyen âge ces croyances furent en Europe aussi sincères et aveugles que celles des Grecs avant le siècle des grands philosophes.

La Réforme et le Renouveau ont tari les sources de ce surréalisme religieux dont Jérôme Bosch fut le dernier grand représentant. L'œuvre des nombreux imitateurs de Bosch et aussi les fantaisies de Bruegel sont déjà des créations profanes et plus ou moins factices: la mode et le désir de plaire ont pris la place de la foi et du désir d'instruire. L'Europe s'engage dans la voie d'un positivisme qui tâche de séparer le naturel du surnaturel, le réel perceptible du surnaturel fantastique. Les artistes se refusent désormais à franchir les frontières du réel tangible et du vrai raisonnable et raisonné. Seuls des visionnaires géniaux comme Goya et Félicien Rops ont le courage d'aller au delà de la vision directe des choses pour nous imposer leur vision intime et satirique du monde et des hommes.

* * *

Au sens le plus exact du mot, l'âme humaine est une entité surréaliste: nous ne la connaissons que par son activité qui échappe à la perception directe des sens. Cette activité nous révèle une vie tumultueuse pleine de nostalgies, de craintes, de soucis et de combats, et ceux-ci, l'artiste les transforme en images. C'est là la base de tout surréalisme qu'il soit antique ou moderne, qu'il appartienne aux peuples de l'Orient ou aux peuplades des forêts africaines.

Guidés par les réactions philosophiques contre la tyrannie des



sens et de la raison, les surréalistes modernes tâchent de rétablir le fantastique surréaliste que le rationalisme avait chassé: ils se révoltent contre l'imitation servile de la nature et de l'aspect extérieur des choses. Derrière la vie banale existe une autre vie, la vie réelle qui est bien différente de celle que nous montrons dans nos relations sociales. C'est une vie de fantaisies folles, de désirs inavouables, de dérèglements monstrueux. Les procédés traditionnels de la logique raisonnante ne suffisent pas à l'exploration de cette seconde vie qui se cache derrière l'ossature de notre crâne, qui se réfugie dans le réduit profond de la subconscience.

C'est cette vie que les surréalistes modernes poursuivent. On s'est amusé à comparer certains de leurs tableaux avec des dessins d'enfants et même d'enfants anormaux. Il s'agit, en effet, d'une exploration des instincts de l'homme primitif dont les mouvements psychologiques n'étaient pas encore entravés par des conventions et des contraintes sociales. L'enfant anormal seul peut jusqu'à certain point nous révéler spontanément cet état; l'artiste surréaliste tâche de s'y plonger par des moyens artificiels. Il a recours à toutes sortes de procédés qui écartent l'intervention de la raison et excitent l'imagination; il provoque des états de rêve, d'hallucination et d'hypnose afin de faire jaillir de sa subconscience les messages mystérieux et incohérents qu'il

nous traduit dans ses poésies ou ses oeuvres plastiques. Là, où les surréalistes de l'Antiquité et du moyen âge reproduisaient fidèlement les images qui vivaient dans l'âme de tout un peuple, les surréalistes modernes ne nous présentent que des expériences personnelles. C'est une différence importante. Il manque à nos contemporains les croyances collectives dont le surréalisme primitif a surgi spontanément. Les surréalistes des temps passés tâchaient également de nous faire voir une réalité qui se cache derrière l'apparence des choses: pour eux aussi l'activité artistique fut en même temps une activité de l'esprit, mais cette activité avait un but élevé: elle chercha à nous faire comprendre les forces créatrices et motrices du monde. Elle avait un caractère théologique et cosmique dans lequel le surréel et le surnaturel se confondaient. Le surréalisme moderne, au contraire, est essentiellement anthropocentrique; il rejette le surnaturel et ne s'occupe pas des forces supérieures qui sont au dehors de l'homme: il va à la recherche des instincts primitifs, surtout des instincts sexuels, et des forces secrètes que l'homme porte en soi. Sous le rapport scientifique, ses expériences peuvent avoir peut-être quelque valeur; sous le rapport artistique, elles peuvent rétablir les droits de la vision fantastique, mais je ne crois pas que ces mérites le pourront sauver. L'atelier de l'artiste n'est pas un laboratoire d'expériences psychologiques.



PICASSO - Mujer con guitarra



Les Cérfs Volants (Rouen, Musée de Antiquités)

SURREALISMO MEDIEVAL Y MODERNO EN LOS TAPICES FRANCESES

por PAUL GUINARD

El surrealismo moderno, fruto de nuestra inquietud, no se ha preocupado, en general, de buscarse un abuelo. Pero encuentra sus antepasados por doquiera que el artista dé a las realidades la magia del sueño, por doquiera que el visionario mezcle las criaturas observadas en la realidad y las creaciones de su fantasía: y cuanto más precisa y fiel es la observación, esa yuxtaposición resulta más sorprendente. Remontando el curso de los tiempos, encontramos surrealismo en Goya y en Blake, acaso más todavía en Breughel y en el Bosco. Pero hay todo un sector del arte que nos ofrece un surrealismo espontáneo, pudiéramos decir ingenuo, de intención decorativa más que literaria. Sin remontarnos a las fantasmagorías orientales de los bestiarios románicos, de los monstruos semi-hombres, semi-animales, en una época de vida galante y de gracias mundanas, en una época en que la evolución general del arte tiende al realismo, a la conquista del espacio, de la perspectiva, del paisaje, desde el siglo XIV hasta comienzos del XVI, un sector importante del arte francés, la tapicería, continúa siendo ingenuamente surrealista.

Ahora bien, en este arte de la tapicería, renaciente desde hace una quincena de años, es precisamente donde el surrealismo moderno halla sus triunfos menos discutidos, y empieza a ganar al gran público. Y de un modo consciente, explícito,—por la pluma de su renovador, Jean Lurçat—, se enlaza con la tapicería medieval. La grandiosa Exposición de seis siglos de tapicería francesa del verano de 1946, en el Museo de Arte Moderno

de París, a un tiempo que atestiguaba el brillante renacimiento de la vieja y provinciana manufactura de Aubusson, ponía de manifiesto ante los ojos de todos aquella filiación. ¿Cómo? Vale tal vez la pena mostrarlo, considerando los dos “cabos de la cadena” en la historia de la tapicería francesa—saltando por encima de los siglos clásicos—, para subrayar el parentesco de estas sinfonías murales de colorido pujante y sobrio, de estas visiones tan minuciosas en el detalle como irreales en su atmósfera, de esos apasionantes maridajes de la observación y del sueño.

Si consideramos la tapicería de la época clásica, la que comienza con el taller de Fontainebleau bajo Francisco I, que iba a alcanzar su apogeo bajo Luis XIV con los Gobelinos de Le Brun, que se reafirma con el estilo Luis XV en Beauvais, bajo la dirección de Oudry, salta a la vista un rasgo común por encima de todas las diferencias de estilo y de decoración: la tapicería toma como modelo el cuadro, adapta su composición agrupando más o menos felizmente algunos personajes sobre planos escalonados en un marco de arquitecturas o de paisajes. En las obras maestras de Le Brun, sobre todo en la serie de las *Estancias Reales*, se trata de una “ventana falsa” que se abre sobre un vasto paisaje entre unos primeros planos de columnatas—arquitectura pintada destinada a encajar en la decoración real de las grandes galerías de fiestas—. Frecuentemente el efecto se continúa en detalles: reproducción de medallones encuadrados por estucos mitológicos de Fontainebleau, o el cuadro ficticio



L'Apocalypse: Le Dragon et la Femme (Angers, Musée des Tapisseries)



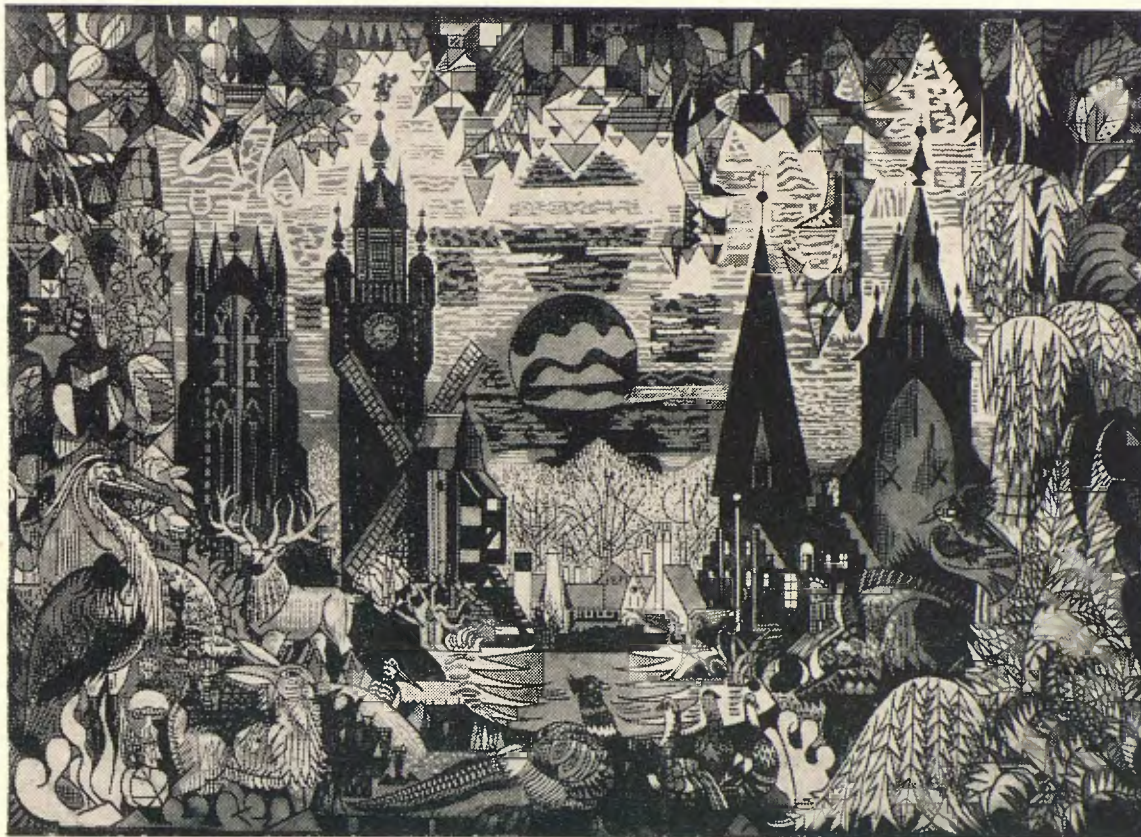
Concert (Angers, Musée des Tapisseries)



L'Été, por DOM ROBERT (Colección Tabard)



Le Bel Été, por RAOUL DUFY (Colección Tabard)



Les Saisons - L'Automne, por MARCEL GROMAIRE (París, Mobilier National)

al que ni siquiera falta la cinta por donde se cuelga, destacándose sobre las "orlas" caprichosamente floridas del estilo Luis XV.

Muy distinta es la concepción de la Edad Media, y ello se explica, aun fuera de toda consideración estética, por el carácter de "decoración móvil" de la tapicería, que tiene que servir para todos los usos: para alegrar los muros desnudos de los castillos que más semejan prisiones que palacios, para hacer más confortables las inmensas salas dividiéndolas transversalmente, creando "alcobas de tapicería" en torno a los lechos de gala, para adornar las tiendas de campaña de los soberanos que pueden llevarse los tapices en su equipaje. ¿Para qué buscar composiciones sabiamente distribuidas, si el tapiz ha de adaptarse a cuadros de dimensiones variables, va a ser a menudo fruncido, y en ocasiones cortado? La preocupación de la perspectiva y de las proporciones que es el problema que se plantea a los miniaturistas a lo largo del siglo XIV, carece totalmente de sentido para la tapicería. Esta admite perfectamente el irrealismo de los fondos, lo arbitrario en la escala de las figuras y la repetición de los mismos motivos: sólo se le piden colores profundos y agradables, bellos motivos decorativos: banderolas, escudos, ramajes verdes o floridos —y entre todo eso, imágenes bien legibles, evocadoras de sueños legendarios o novelescos—. Estos tapices no excluyen en modo alguno la justeza de la observación naturalista en el detalle; por el contrario, nada más lejos de ellos que la abstracción decorativa a la manera del Oriente musulmán y de algo más cercano a nosotros, del cubismo. Pero no por eso nos introducen menos en el mundo de lo irreal. Y esto es lo que constituye el singular encanto de los grandes tapices de la *Apocalipsis* de Angers, los más antiguos (1) (y el más importante conjunto de tapices franceses) que se han conservado. Tiene una especie de atractivo misterioso aunque su historia se conozca perfectamente por documentos de archivo. Sabemos que fueron tejidos en el taller parisino de Nicolas Bataille, entre 1376

(1) Recordemos que la famosa "Tapicería de Bayeux" que narra la conquista de Inglaterra por los Normandos en 1066 es un trabajo de bordado con aguja y no una tapicería.

y 1378, y que habían sido encargados por el duque de Anjou, hermano de Carlos V, para la capilla de su castillo de Angers. Sabemos también que el dibujante Hennequin de Brujas se inspiró en los manuscritos de las colecciones reales. Pero el interés histórico se desvanece ante la belleza plástica y poética. Nos llama la atención por la pujante sencillez del dibujo, que tiene la elegancia nerviosa del arte parisino de la época, pero con una sencillez exenta de todo manierismo. También sorprenden la nobleza serena de estas composiciones simples y claras de figuras poco numerosas, la riqueza sobria de los tonos —no más de veinticinco o treinta—; algunos azules, el blanco, el negro, algunos verdes y esos colores de fuego y de sangre. Y este arte tan seguro se pone al servicio de una cautivadora fantasía poética. No es una Apocalipsis feroz y macabra a la manera de Dürero. Los dragones de siete cabezas, los corceles de rostro humano y barbudo, los saltamontes de cabeza coronada, son más bien divertidos que espantosos. La presencia constante de ángeles de alas agudas, bellos como San Jorge, que dialogan con los profetas, mecen en el espacio las almas de los justos, tocan sus curvas trompetas y abren de arriba abajo a los dragones, es más bien tranquilizadora. Y esa *Gran prostituta* que es una graciosa mujer que se peina tranquilamente ante su espejo, sentada sobre las olas, o que cabalga el monstruo de las siete cabezas, esas estrellas y esas barcas que caen del cielo, esas ciudades que se derrumban como castillos de naipes, todos estos sortilegios participan más bien de los cuentos de *Las Mil y una Noche*. Sobre todo se desarrollan sobre fondos mágicos, castillos que parecen suspendidos en el aire, bosquecillos y céspedes floridos y, en lugar del cielo y del espacio, adornos de follaje, entre los cuales llueven estrellas y rayos de fuego. El encanto se acrecienta por las mismas dimensiones de la tapicería: las setenta y dos piezas que subsisten (de noventa) se desarrollan en una longitud de 144 metros. A través de la aparente monotonía de estas visiones, en la mezcla constante de los reinos de la naturaleza, y de la naturaleza a lo sobrenatural, hay una renovación continua, una encantadora variedad en el detalle.

Ni por el tema ni por el estilo, ninguna de las tapicerías



Grand Univers Végétal, por JEAN LURÇAT (Colección Jansen)

posteriores iguala en "surrealismo" a la del *Apocalipsis*. Sin embargo, la inspiración no se ha agotado. Sin duda los tapices del siglo xv, de asuntos históricos, bíblicos o alegóricos, incluso las escenas de batallas o de cacerías se orientan cada vez más hacia la manera flamenca, hacia las composiciones organizadas en grupos de personajes suntuosamente vestidos, evolucionando entre arquitecturas complicadas; incluso allí subsiste la impresión de un mundo diferente del que cae bajo nuestros sentidos, por la ausencia de aire, por la superposición caprichosa de los personajes y de los edificios en los distintos planos, el entrelazamiento de divisas y banderolas de formas y de letras singulares. Pero, sobre todo, hay un tipo de tapicería más modesto y familiar, más puramente francés (florece en la región del Loira y más especialmente en los talleres de Tours, en la segunda mitad del siglo xv y al alborar el siglo xvi) que guarda para nuestras imaginaciones todo el encanto de los jardines de ensueño. Surrealismo amable y cortesano, cuya tónica la dan esos tapices "de mil flores", esos semilleros de flores de los campos de Francia, margaritas y pervincas, lirios y jacintos, que invaden toda la superficie, con sus colores vivos y gratos, a través de los cuales juega todo un mundo de pajarillos, de conejos, de ardillas —sin preocupación de verosimilitud, se ve a los conejos saltar entre los árboles, mientras que los pájaros picotean en el suelo—. Un poco perdidos a través de todo esto, algunos personajes felices, cautivos en este Edén pacífico, sustraído a las leyes del espacio y a las vicisitudes del tiempo, pastores que miran tranquilamente a sus corderos, pastoras que hilan, ocios de gentileshombres enamorados que se pasean, música sobre todo, mucha música: conciertos de instrumentos, órganos en medio de las enramadas, y los cantores alrededor de la hermosa dama de Rohan.

En algún caso, la presencia de extraños animales heráldicos pone una nota más misteriosa. ¿Qué son esos bellos ciervos ala-

dos (en una tapicería ejecutada sin duda para el rey Luís XI)? ¿Pero qué significan sobre todo los compañeros de la *Dama del unicornio*, cuya serie se ha conservado en el Museo de Cluny? La graciosa dama, bajo una especie de dosel —espacio abierto entre la verdura— escoge joyas, se mira en el espejo que le presenta su doncella. Fácil es ver aquí representaciones de los cinco sentidos. Pero el sexto cuadro con la misteriosa divisa "A mi solo deseo", ¿altivo espíritu de dominación?, ¿sumisión gozosa del amante? ¿Y para qué sirven estos compañeros familiares, el león bonachón, el gracioso unicornio (el animal fabuloso que sólo una virgen puede domar) que juegan en torno de ella? Nada da una imagen más seductora de la vida cortés —suprema sonrisa de la Edad Media que se acaba. Nada mejor tampoco da la sensación de lo "gratuito", de la libre fantasía que reconstruye el universo a su "solo deseo".

La tapicería moderna ha tardado en reanudar con este arte "mágico". Incluso algunos interesantes esfuerzos hechos por los Gobelinos en los años que precedieron a la última guerra mundial se vieron comprometidos, de una parte por la incapacidad de renunciar a la imitación del cuadro, de otra parte por el precio inasequible a que venía a salir un tapiz, cuyos centenares de tonos degradados no llegaban sin embargo nunca a dar la ilusión de un cuadro. Tenía que ser un pintor el que pusiera fin a este trabajo de Sísifo. Pero este pintor se había codeado con el surrealismo de 1920, y su imaginación había permanecido obsesionada por visiones extrañas —pinturas descarnadas en puertos fantasmales, barcos aprisionados e inmovilizados por el hielo—, sometidas a una escritura minuciosa, a una disciplina de composición rígida. Este doble carácter se iba a afirmar cuando las circunstancias le llevaron a trabajar de un modo continuo para esa manufactura provinciana de Aubusson de la que iba a convertirse en renovador.

Aubusson, pueblecito de Francia central, oculto en un verde

valle a orillas del Creuse tenía una antiquísima tradición artesana: en los siglos XVII y XVIII, trasplantaba con una especie de lozanía rústica y popular los asuntos que estaban de moda en la corte; mientras que la tradición arcaica de las "verduras" se mantenía allí mejor que en ningún otro sitio. Pero a comienzos del siglo XX participaba de la decadencia común, y 2.000 de los 3.000 obreros que empleaba esta industria los habían abandonado. Las cosas cambiaron cuando Jean Lurçat (que había dado ya interesantes modelos de tapices para los talleres creados por una mujer de gusto refinado, Madame Cottol, y que conocía los problemas planteados por este arte) fué encargado en 1930 por la dirección de Bellas Artes de crear modelos nuevos propios para renovar la antigua industria, y justamente volvió sus ojos hacia los tapices de la Edad Media: "arte mural, más rudo que delicado, cuyas obras están hechas para obedecer a un imperativo procedente de la arquitectura", la tapicería es también un "arte irreal" que renuncia a la profundidad y a la verosimilitud. Es el "canto gregoriano" de la Apocalipsis de Angers, "uno de los himnos más vigorosos de nuestra historia", el que va inspirar a este maestro de la tapicería. Ha adoptado de aquella la severa economía —única solución que permite reducir los precios de fabricación—, las armonías austeras y ricas, con transposición en una gama diferente: el predominio de los verdes, de los ocres, de los pardos-rosáceos, reemplaza el de los rojos y los azules, pero el vigor de los contrastes es el mismo, y subraya también unas composiciones tan sencillas como misteriosas. Grandes franjas horizontales alternativamente claras y oscuras, círculos, estrellas, una sólida armadura de motivos geométricos. Pero en medio de todo esto una sutil e inquietante fantasía. Nada de "asuntos" en el sentido estricto de la palabra: grandes juegos cósmicos, metamorfosis en las que todos los reinos de la naturaleza se confunden y se entrelazan, combinándose con motivos caligráficos o epigráficos —sentencias, divisas, corto texto de poemas de Apollinaire o de Eluard ingeniosamente repetidos o distribuidos.

La mayor parte del tiempo los títulos son casi misteriosos: *Los perros astutos*, *El narciso de los pájaros*, *El pájaro de hierro que indica el viento*; toda una mitología extraña en la que se vuelven a encontrar, trazados con el mismo dibujo a la vez seguro y firme, en el efecto general, y recortado y barbado en el detalle, y alternados sin confundirse nunca: los hombres y los astros, los pájaros y los árboles, los perros y los peces. Uno de ellos es particularmente significativo: el que se titula *El universo vegetal*. Hay en él el desbordamiento de una especie de fantasía panteísta, sobre el tema de la identidad profunda entre todos los seres de la naturaleza: el gallo aparece con un plumaje hecho de hojas secas, espigas de trigo crecen sobre el lomo del león, los arbustos engendran peces y mariposas. Y el

hombre que parece salido del bosque lleva entre enormes follajes, el sol y las estrellas prendidas en un bastón.

La sutileza de la invención, partiendo de elementos simples, la admirable armonía decorativa, la poesía a la vez clara y misteriosa, hacen de estas obras de Lurçat uno de los logros indiscutibles de todos estos últimos años, uno de esos aciertos que pueden mejor reconciliar al gran público con el "arte moderno".

En todo caso, el éxito se ha dibujado en plena guerra; los talleres de Aubusson están en pleno renacimiento y Lurçat ha suscitado émulos que, cada uno con su temperamento propio, se esfuerzan en la misma unión de rigor y de fantasía. Algunos de esos convertidos son artistas que tienen ya un glorioso pasado como pintores: Dufy, el normando conquistado por el Mediterráneo, que aplica su gentileza, su optimismo esencial, a evocar distracciones de verano, de playa y de campo, torbellineando en la embriaguez de la luz; Gromaire, el áspero flamenco, que siempre con un dibujo rígido, con alargamientos angulosos, ilumina un poco su sombría paleta y estiliza los trabajos de las estaciones y de los días, o ciudades de arquitecturas ciclópeas, en contrastes de azules violáceos y rojos sombríos. Pero al lado de ellos un equipo de artistas más jóvenes ha descubierto los recursos que el irrealismo de la tapicería concedía a la fantasía poética: unos, como Coutaud o Saint Saëns, hacen correr figuras mitológicas de tonos verdosos, de líneas angulosas por bosques sin profundidad donde caza Diana o donde Orfeo reúne a las Musas; otros, como Savin, evocan más directamente los juegos y trabajos del hombre, transponiendo los temas medievales de la caza o de la vendimia; un alma cándida como la de Dom Robert de Chaunac, que ingresó en la Orden Benedictina después de pasar por la Escuela de Artes decorativas, ha dejado brotar en sus tapices de símbolos cristianos, una poesía ingenua y honda. En sus juegos de pajaritos entre flores de una deslumbrante riqueza, se une una ternura franciscana con un esplendor cromático que recuerda la miniatura persa.

No se puede presentar aquí un cuadro de conjunto de aquel renacimiento, que se va diversificando a medida que se define, y que se afirmó últimamente a través de una importante Exposición colectiva en el otoño de 1947. Basta con insistir sobre el hecho esencial: parece que la tapicería moderna encontró su camino, siguiendo la huella de un artista tan inteligente como original, y que aquella vía es deliberadamente "surrealista". Tal vez será por este conducto como el público llegará a entender lo que es verdaderamente fecundo en la concepción surrealista: la curiosidad hacia la naturaleza con el afán de superarla, de crearla nuevamente, el libre juego del espíritu con los elementos que nos proporciona, y lo que hay en esta inquietud de profundamente humano.



Les Chiens Russes, por JEAN LURÇAT (Colección Tabard)

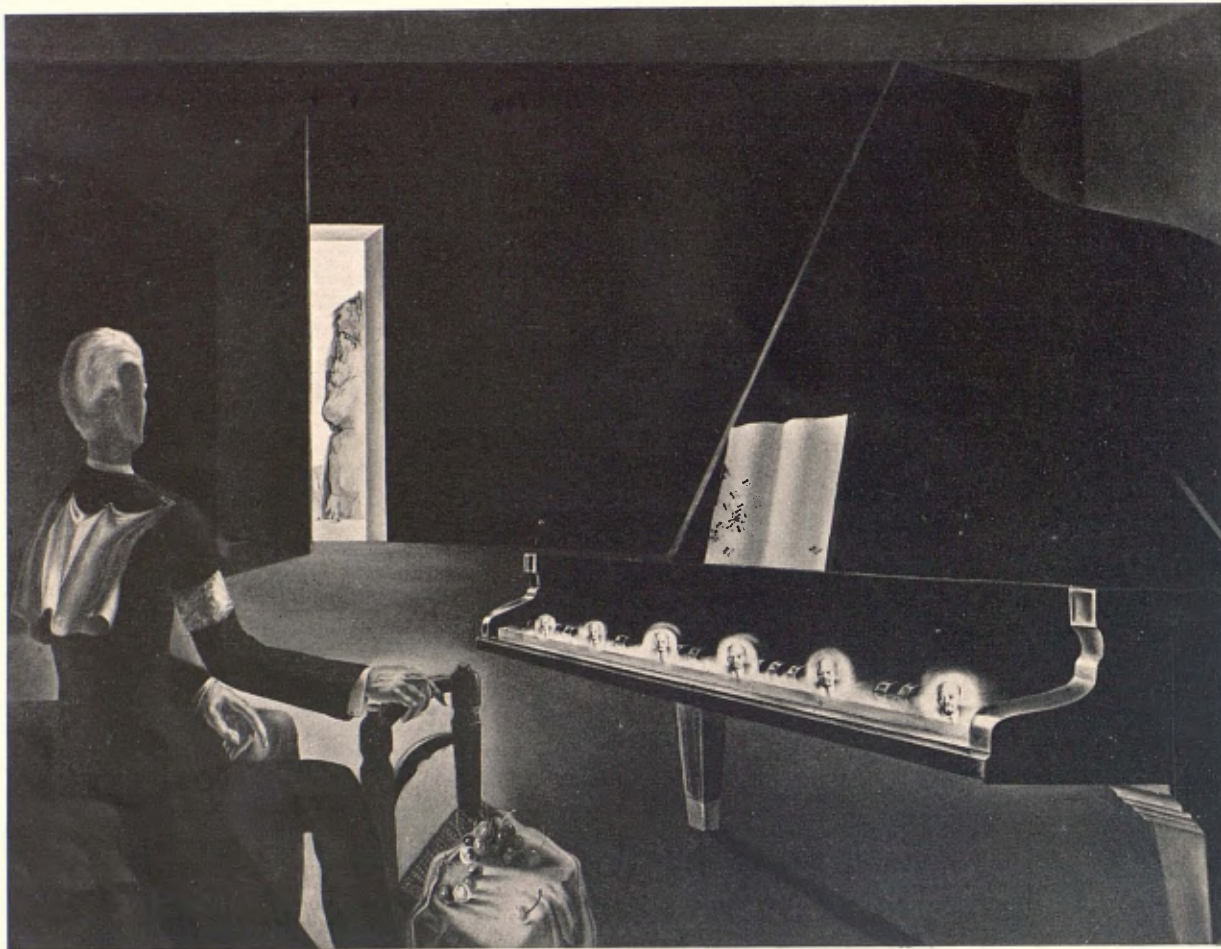


Fig. 1. SALVADOR DALÍ - *Composición*

LA PEINTURE SURREALISTE

par BERNARD DORIVAL

Conservateur au Musée National d'Art Moderne

Ce fut en septembre 1925 que s'ouvrit à la galerie Pierre la première Exposition de peinture surréaliste. Elle groupait des ouvrages de Hans Arp, Chirico, Max Ernst, Paul Klee, Man Ray, Masson, Miró, Picasso et Pierre Roy. Son inauguration coïncidait avec une révolution de palais survenue à la direction de la *Révolution Surréaliste*, où Pierre Naville, qui ne croyait pas à la possibilité d'une plastique surréaliste, était "débarqué" par André Breton, qui voulait travailler pour sa part, à sa naissance. Vint alors la période ascendante du mouvement. Breton donne à la publication qu'il anime une série d'articles sur les arts qu'il réunit plus tard en un volume: *Le Surréalisme et la peinture* publié en 1928; une galerie, la *Galerie Surréaliste*, se spécialise dans les expositions des toiles de cet esprit, de 1926 à 1929. Mais la zizanie se met alors dans l'équipe surréaliste. En réponse au second manifeste du surréalisme paru dans la *Révolution surréaliste* de décembre 1929 (le premier manifeste avait vu le jour cinq ans plus tôt), quelques adhérents, las de la tyrannie de Breton: Desnos, Ribemont-Dessaignes, Vitrac entre autres, lancent contre lui et contre Aragon un pamphlet intitulé *Un cadavre. La Révolution surréaliste meurt dans la bagarre*, que remplace, en 1930, *Le Surréalisme au service de la Révolu-*

tion. Quelques belles années lui sont assurées, de même qu'à la peinture surréaliste, qui emplit en 1939, de ses oeuvres provocantes, la boutique de Pierre Colle. Le mouvement n'en est pas moins entré dans sa phase déclinante. Il eut beau, par la suite, faire de nouvelles recrues, publier la luxueuse revue Minotaure, organiser des manifestations tapageuses comme celle qui eut lieu à la Galerie Beaux-Arts en 1937: la jeunesse et la vie ne s'en retiraient pas moins de lui, dans le même temps que ses champions eux-mêmes l'abandonnaient quelque peu pour la politique. Un regain assez inattendu lui vint de la guerre de 1939. Passé aux Etats-Unis en la personne de certains de ses principaux représentants, il y fit d'autant plus florès qu'il y agissait en vase clos, du fait de la rupture des relations artistiques entre ce pays et la France qui, pendant l'occupation, élaborait précisément une peinture nouvelle. Mais cette floraison tardive outre-Atlantique, ne lui redonna pas une sève vigoureuse: On le vit en juillet 1947 à une Exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght. Le surréalisme est maintenant assez mort pour qu'on puisse en esquisser l'histoire.

Quiconque entreprend de le faire doit avant tout signaler qu'au lieu d'être d'abord un fait plastique, comme l'art des Fau-

ves et des Cubistes, le Surréalisme n'est pas uniquement, je dirai même n'est pas surtout un mouvement pictural, pas plus qu'il n'est uniquement ni surtout un mouvement de littérature. C'est, sinon une philosophie, du moins une "Weltanschauung" dans la quelle un de ses sympathisants, Michel Carrouges, a vu légitimement "une des formes aiguës de la crise de l'homme" et "un ébranlement de la conception du monde, de la sensation de l'existence et du mode de vie". Le premier manifeste du surréalisme le reconnaît explicitement, qui le déclare "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, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute formation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à miner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des autres problèmes de la vie." Et d'une façon encore plus précise, André Breton déclarait autre part: "Rappelons que l'idée du surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par ce moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique de ces lieux cachés, et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite."

Quelle place le surréalisme peut-il dès lors accorder à la peinture? Il semble à première vue qu'il n'en a que faire. "Le surréalisme —branche André Breton—, n'est pas intéressé à tenir grand compte de tout ce qui se produit à côté de lui sous prétexte d'art, de philosophie ou d'anti-philosophie, en un mot de tout ce qui n'a pas pour fin l'anéantissement de l'être en un brillant intérieur et aveugle." Qui se propose un but aussi sublime que l'anéantissement de l'homme dans l'extase de l'inspiration et la découverte corollaire de l'Être, ne peut que regarder de haut tout ce qui n'est pas ce but et ne sert pas à l'atteindre!

Mais l'art, justement, ne le fait-il pas? Rappelons-nous le texte déjà cité du premier Manifeste Surréaliste, où il est dit que cet automatisme psychique, qui "se propose d'exprimer... le fonctionnement réel de la pensée", prétend le faire "soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière". Qu'est-ce à dire, sinon qu'André Breton donne sa chance à l'art, moyen puissant d'expression s'il en est, et d'autant plus intéressant à utiliser que, moins analytique et moins logique que le discours et que l'écrit, il peut traduire plus adéquatement la pensée intuitive et la vision inspirée? Aussi à peine Breton eut-il "incorporé à sa création poétique" une phrase "qui cognait à la vitre" et dont la transcription amène sur ses talons une foule d'autres phrases également surprenantes, —que Desnos proposa que le peintre "fermât les yeux, traçât sur une feuille un écheveau de traits, puis, y ayant aperçu ces choses vagues et fantastiques que notre imagination découvre dans les nuées ou les taches des murs, les délimitât et les colorât, en apportant à ce travail la plus grande discrétion possible. En effet ce qui importe, c'est la conception première, soit qu'il ait une vision d'ensemble du tableau et qu'il note cette vision en un dessin rapide, soit que, parti à l'aventure, il laisse l'inspiration se renouveler par à-cous, et surgir plus forte à chaque coup de pinceau, jusqu'à l'accomplissement de l'oeuvre". Réponse à "l'écriture automatique" de Breton et Soupault le "dessin automatique" de Desnos —(qu'avait déjà pressenti et devancé l'Allemand Max Ernst avec ses procédés de collage et de frottage)— entr'ouvrait la porte du temple surréaliste à la peinture. Logique avec lui même lorsqu'il la condamnait, le surréalisme n'était pas illogique quand il voyait en elle un précieux auxiliaire. Aussi s'efforça-t-il d'attirer à lui des peintres (Arp, Dali, Duchamp, Ernst, Magritte, Man Ray, Masson, Miro, Tanguy sont ceux que nomme le Dictionnaire du Surréalisme), et de faire une place à leur art.

Mais quelle place? Une place bien humble. C'est ainsi que Crevel dans son livre: Dali, ou l'anti-obscurantisme professe péremptoirement: "La peinture..., l'art de sculpter, scénariser et

celui de se faire entendre des spécialistes idéologues ou des réunions publiques, ne sont pas des fins, mais des moyens." Moyen de traduire les visions du peintre et de renseigner par conséquent sur cette vie subconsciente qui est la vie réelle. "L'oeuvre plastique... se référera à un modèle purement intérieur ou ne sera pas—", décide André Breton dans son livre *Le Surréalisme et la peinture*. Beaucoup plus qu'une valeur plastique, ce qu'il attend de la peinture, c'est qu'elle possède une valeur en quelque sorte métaphysique. "Il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne" confesse-t-il sans ambiguïté.

De là un des aspects les plus immédiatement sensibles de la peinture surréaliste: sa pauvreté, son indigence plastique. Pour affirmer cette nature de "moyen", il convient de ne pas donner au métier une importance qui pourrait faire croire qu'il est un but en soi. Or de toutes les techniques pratiquées depuis un demi-siècle, il en est une à l'heure actuelle que frappe le pire discrédit: la technique académique. C'est donc elle qu'adoptent les Surréalistes, mi par souci d'être conséquents avec eux-mêmes, mi par dérision et par esprit d'universelle négation. Dessin étriqué, menu et sec à la fois, couleur terne et doucêtre qui manifeste volontairement le plus mauvais goût, l'amour des tons de confiseur, des fondus et des dégradés; faire précis, minutieux, liché, où le travail de création se dissimule sous un aspect lisse, porcelainé, anonyme; établissement de ces formes où rien n'est oublié dans l'espace perspectif le plus exact et le plus traditionnel (comme si le Surréalisme ignorait les efforts de toute la peinture moderne pour aller plus loin que la perspective, et son dédain de l'espace); recherche même du trompe-l'oeil: voilà les caractères du métier des surréalistes qui, niant tout, devaient nier aussi la peinture, la nier dans ce qu'elle a de plus concret et de plus immédiat: son corps, sa chair, sa texture.

Ce métier appliqué, mesquin, impersonnel sert au peintre surréaliste à transcrire ses images intérieures. Parfois le peintre se contente de rapprocher d'une façon imprévue des objets réels, comme il arrive que la rêverie le fasse quand elle nous montre un coquetier auprès d'un téléphone et d'une roue de bicyclette. De leur voisinage imprévu, le fantastique naîtra, comme il fait dans le tableau de Dali qu'expose le Musée National d'Art Moderne (fig. 1). Parfois plus imaginatif, le peintre surréaliste fondra des objets divers en un objet unique, donnant par exemple à une armure médiévale un sexe proéminent (il est volontiers obsédé par les images sexuelles) et la coiffant d'une tête de chat que couronne un fer électrique. Il essaiera enfin quelquefois d'inventer des objets nouveaux, mais il n'y parviendra qu'en combinant de façon organique des éléments réels empruntés à des choses différentes comme Tanguy dans son *Tour de lenteur du Musée National d'Art Moderne*: tant notre esprit est impuissant à rien créer ex nihilo...

Visionnaire, la peinture surréaliste a sa place dans le déroulement de la peinture contemporaine dont l'essence est, on le sait, l'affranchissement de la réalité. Mais l'a-t-elle également lorsque tels de ses champions copient les objets du monde réel en s'interdisant de les déformer, modélant des formes en saillie sans souci du respect —traditionnel depuis Gauguin et Seurat—, des deux dimensions organiques du support, creusent l'espace, recherchent l'illusionnisme? Soumission à la nature, indifférence au genre "tableau" ces deux caractères risqueront de faire de l'art surréaliste un curieux anachronisme et le feraient, en effet, si son réalisme n'était un faux réalisme. Copier exactement les objets de la nature ne suffit pas en effet à faire oeuvre réaliste. Il faut encore les associer suivant un certain ordre —l'ordre de la nature—, dont le refus fait facilement verser l'oeuvre créée dans le fantastique. Quand Dali et Magritte rassemblent des objets suivant un ordre qui n'est pas le leur, ils tournent le réalisme, ou plutôt, par une transmutation quasi satanique, en rendant blanc le noir et noir le blanc, inventent un réalisme absolument irréaliste. Cet étonnant tour de passe-passe en dit long sur leurs dispositions: littéralement, ils veulent nous faire

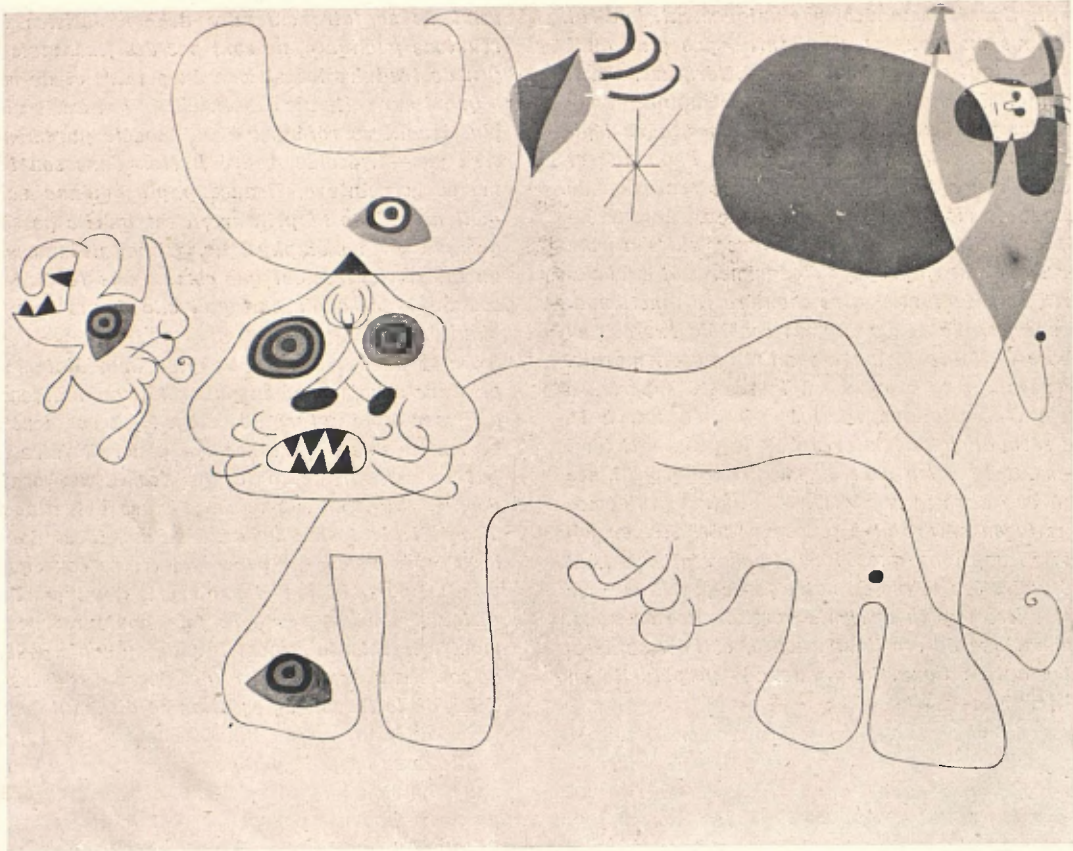


Fig. 2. JUAN MIRÓ - *La course de laureaux* (1945)

prendre des cassies pour des lanternes. Leur trompe-l'oeil est fréquemment un trompe l'esprit. A nous de ne pas tomber dans le panneau en nous rappelant la parole d'André Breton: " Ce peut être aussi agréable de lutter avec la réalité que de la mépriser, de déployer des ruses infinies pour déjouer ses tours que de la suivre." A cet agrément s'en ajoute un autre pour le peintre surréaliste: ruser avec l'art lui-même, le jouer comme déjà on avait joué la nature, et, à cet effet, transformer en oeuvre d'art ce qui originellement et essentiellement n'en était pas. Exposez d'une certaine manière un urinoir que vous baptisez *Fontaine*: n'aurez-vous pas ainsi créé une fontaine aussi artistique que celle de Grenelle? Dépayser certains objets standard, et, de ce fait, leur conférer un sens subjectif et une poésie inattendue, les Surréalistes se sont souvent livrés à ce jeu. Dérision de l'art, comme l'a cru longtemps? Peut être, mais davantage encore: volonté d'être des thaumaturges, ambition même de s'égalier à Dieu. L'humilité n'est pas la qualité maîtresse de cette peinture.

Ses défauts, cependant, auraient pu lui en inspirer une bonne dose. Le premier est l'illusion que l'on peut, en peinture, faire oeuvre valable en dédaignant précisément les conditions de la peinture. Excécrable dans les mains de Meissonnier et de Bouguereau, par quel miracle l'académisme deviendrait-il meilleur dans celles de Dali? Un mauvais métier suffirait à gâter l'expression des visions les plus convaincantes: or les leurs ne le sont pas, qui souffrent de leur intellectualisme et de leur allure voulue. Rarement les peintures des Surréalistes dégagent un fluide poétique: elles sont trop laborieuses et sentent trop l'effort de celui qui s'est battu les flancs afin de les composer. En pourrait-il être autrement? André Lhote n'a pas tort de penser que non et de remarquer qu'une attitude inspirée, comme celle que recherchaient les Surréalistes, ne saurait durer longtemps: ce qui condamne ceux qui prétendent la conserver constamment à remplacer l'inspiration par l'artifice et la peinture visionnaire par la vision commercialisée. La peinture surréaliste était de ce fait corrompue dans sa nature même.

Est-ce à dire qu'elle ne compte pas dans l'histoire de notre

peinture? Tant s'en faut. Premièrement, et quelles que soient ses limites et ses déficiences, elle n'a pas moins produit des oeuvres de valeur dues à des artistes de talent. André Masson possède un sens puissant du rythme; Tanguy a des dons exquis de coloriste; Miró, enfin, est un authentique grand peintre qui, en remontant à l'art préhistorique et en trouvant son bien dans les graffiti les moins artistiques, a, non seulement, fait passer un sang neuf dans les veines de la peinture, mais inventé des oeuvres belles par leur dessin nerveux, leur composition originale et téméraire, la franchise barbare et raffinée de leur chromatisme, l'imprévu de leurs rythmes spirituels et puissants (fig. 2).

En second lieu, cette peinture a exercé une influence considérable. S'il est possible que son exemple ait agi sur l'évolution de Picasso d'un art plasticien à un art subjectiviste et accouché du Picasso cubiste le Picasso de *Guernica*, il est certain qu'elle a inspiré un grand nombre de peintres de 1925 à 1939. Lurçat lui doit bien, sans doute, quelque chose, et, à travers lui, toute la tapisserie vivante d'aujourd'hui. Elle a engagé les adeptes du groupe "Forces Nouvelles" dans la voie de l'observation et du respect des objets dont son exemple a prouvé que l'art pouvait tous les charger de mystère. André Marchand, Francis Gruber n'ont pas fait fi de ses suggestions. Et nombre de jeunes peintres l'ont continuée jusqu'à nous avec plus ou moins de fidélité, comme Labisse, Ino, Lafon, Marenbert, Coutaud. Les arts publicitaires, les arts décoratifs, le cinéma, la photographie ne l'ont pas non plus ignorée. Elle a été vraiment un fait pictural historique. Ajoutons qu'enfin elle porte témoignage sur le drame de notre temps. Ce n'est pas la première fois, en effet, que la peinture connaît de ces mouvements visionnaires et subjectivistes. Mais on peut observer qu'ils ne se sont produits qu'aux époques de crise et qu'ils ont été d'autant plus importants que la crise était plus grave. C'est ainsi que celle qui bouleversa l'Europe à la fin du Moyen-Age permit à une peinture que je qualifierai de pré-surréaliste de fleurir un peu partout et principalement en Flandre et en Allemagne: Jérôme Bosch et Pierre Breughel, là, Grünewald, Baldung Grien, Altdorfer, ici, en sont les champions



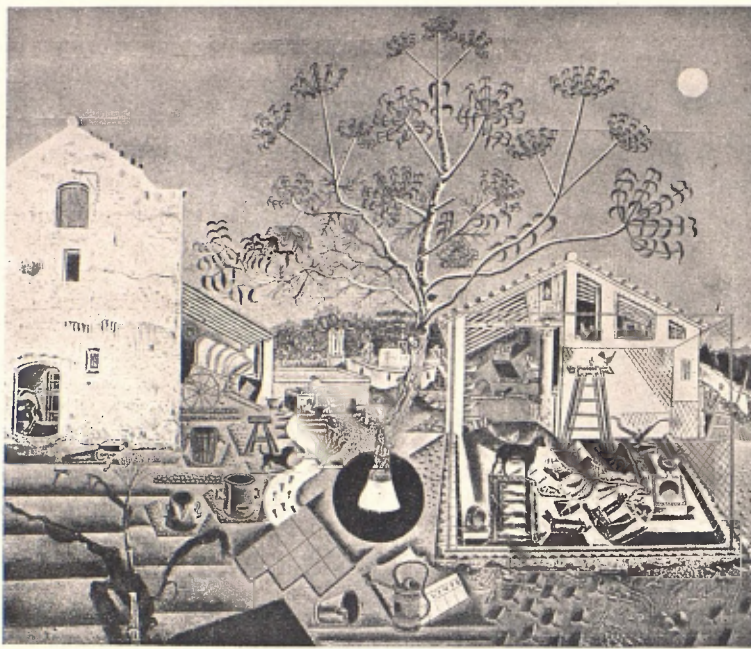
Fig. 3. ANDRE MASSON - L'enlèvement (Foto Franceschi)

les plus admirables. Nouvelle crise à la fin du XVIIIème siècle. Nouvelle peinture visionnaire dont l'espagnol Goya et l'anglais Blake sont les représentants les plus caractéristiques. Et si depuis plus de cinquante ans, les peintres de leur race se succèdent parmi nous (et pas seulement en France, en Belgique, en Allemagne, en Angleterre, aux Etats-Unis, au Brésil également) d'Odilon Redon à Vincent Van Gogh, de Picasso à Soutine, de

Chagall à Chirico, de Pierre Roy aux animateurs de Dada, — tous précurseurs plus ou moins immédiats de la peinture surréaliste, — n'est ce pas le signe que la crise contemporaine dépasse celles qui l'ont, jusqu'ici, précédée? Conséquence, écho, témoin de cette crise, la peinture surréaliste est ainsi l'expression du génie même de notre temps, et c'est assez pour qu'elle possède un intérêt considérable et une valeur capitale.



Fig. 4. YVES TANGUY - Jours de lenteur (Foto Franceschi)



JUAN MIRÓ - *La masía* (Col. E. Hemingway, U. S. A.)

JUAN MIRÓ

por SEBASTIAN GASCH

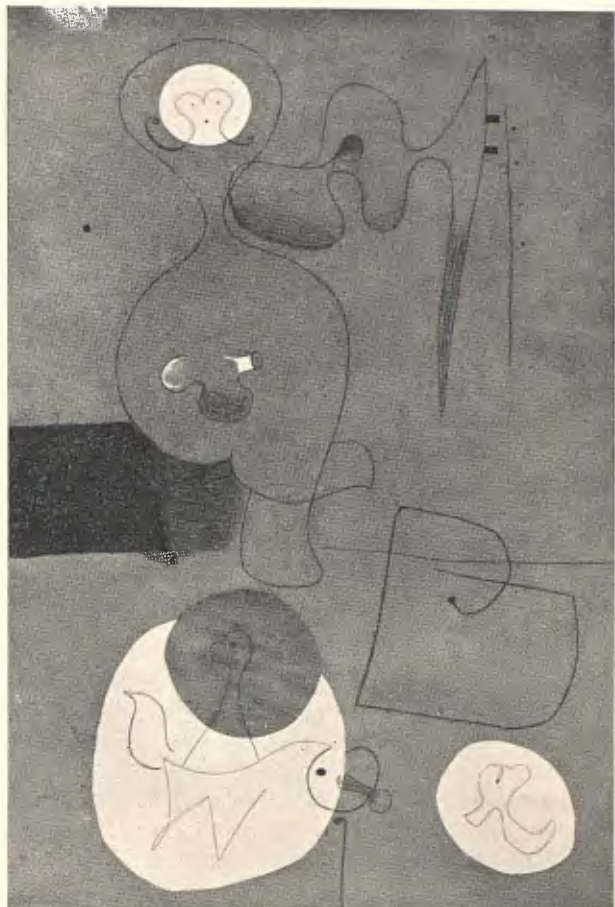
HACE casi treinta años que conozco al pintor Juan Miró. En el año 1919 frecuentábamos juntos el *Círculo Artístico de Sant Lluç*. Aquel hombrecito de rostro de manzana, callado, reservado, que entraba raudamente en la clase de dibujo, sin mirar ni dirigir la palabra a nadie, y permanecía absorto ante el modelo, ausente de todo lo que sucedía en torno suyo, daba la impresión, dibujando, de padecer horriblemente. Sacaba la lengua como el crío que pugna por trazar las primeras letras del abecedario y, con pena y gran trabajo, sudando como un esclavo, cubría la hoja de papel blanco de líneas penetrantes, agudas, incisivas, pero que guardaban escasa relación con el modelo que intentaban reproducir. Es de sobra conocida la frase del malogrado Manolo Hugué: "Cada vez que he tratado de crear un Apolo o una Venus, he dado a luz una rana." Miró también trataba de hacer una Venus, pero engendraba invariablemente unas mujeres desnudas, abolladas, llenas de chinchones, que tenían cierto parecido con un saco de patatas mal compuesto.

Miró tenía todo el aspecto de un niño. Menudito, rechoncho, con su americana cruzada que, en vez de hacerle más ancho, le volvía más redondo, nadie hubiera dicho, viéndole, que era el autor de unos lienzos que, ya por aquellos años, dejaban estupefactos a cuantos los contemplaban. El tono encarnado de su rostro, de payés del Campo de Tarragona, contrastaba enérgicamente con su extremada pulcritud. Al entablar conocimiento con él, uno experimentaba la sensación de que era un maniquí, recién escapado de su escaparate, y que llevaba aún en los labios la sonrisa comercial que se veía obligado a insinuar ante los transeúntes. Sólo cuando hablaba, lo que sucedía raras veces, desaparecía el muñeco de cartón y afloraba a sus ojos una lucecita de luciérnaga antediluviana. Hablaba muy poco, sí, y cuando tomaba la determinación de hacerlo, decía cosas completamente anodinas. Llevaba una vida ordenadísima, de una regularidad cronométrica. El secreto de la excepcional fuerza de expresión de su arte reside en su potente vida interior. Miró es un hombre que vive de continuo reconcentrado, abstraído, ensimismado, con todo su ser fijo en los latidos de su vida interior. De ahí su parquedad de palabras y su total ausencia de sociabilidad, su individualismo feroz. Su propensión a obrar según el propio albedrío, prescindiendo de la colectividad, le impide incorporarse a grupos o capillitas. En los años entre las dos gue-

rras, las expulsiones violentas de Soupault y Artaud del grupo surrealista acaudillado por Breton, y otras escisiones y deserciones, motivaron el planteamiento de una encuesta a la que Miró respondió que, sintiéndose rabiosamente individualista, veíase incapaz de someterse a la disciplina cuartelera que toda acción común exige. Es que, repito, Miró es un hombre atento únicamente a las sugerencias de su vida interior. Apagado, poco vivo, de genio muy sosegado y apocado; pacífico en apariencia, una violencia inaudita, en cambio, anida en lo más hondo de su alma, violencia que sólo se trasluce en sus lienzos. Jamás me ha sido dado presenciar unos colores tan agresivos como los que proporcionan una intensidad sobrecogedora a las obras de Juan Miró.

¿Sería acaso un dibujo seudocubista que, en 1919 o 1920, expuse en la Exposición de Primavera, dibujo de inefable candor, que despertaba la hilaridad en el ánimo de todos los visitantes, y que un guardia urbano iba señalando con el dedo como si en aquel rincón se exhibiese un fenómeno de feria, lo que inspiró viva simpatía a Miró hasta el punto de que me tratase con una cordialidad en él des acostumbrada? Fuese cual fuese la causa de ello, lo cierto es que prontamente nació un afecto puro y recíproco entre ambos. Mi primer artículo, aparecido a fines del año 1925 en la *Gaceta de les Arts*, dirigida a la sazón por Joaquín Folch y Torres, versaba sobre este pintor, casi desconocido en aquel entonces.

Quienes tengan edad y memoria para recordarlo, no han olvidado a buen seguro la actitud adoptada por ciertas gentes ante las primeras obras de Juan Miró. En la mente de todas esas personas debe de estar presente la rabia con que fueron rasgados clandestinamente los dibujos de Miró expuestos por vez primera en las Galerías Dalmau de la calle de Puertaferri. Todas esas personas deben recordar las burlas sangrientas, la inhumana hostilidad, el trato cruel de que era objeto Juan Miró, considerado unánimemente como loco. Un joven pintor, de cuyo nombre no quiero acordarme, permanecía todo el santo día ante las pinturas de Miró, expuestas en las susodichas Galerías, para decir a cuantos dignábanse escucharle que todos aquellos lienzos eran obra de un orate. A excepción de los señores Mañach y José Mompou, quienes desde el primer momento creyeron ciegamente en el talento de Miró, nadie se atrevía a



JUAN MIRÓ - Arriba: *Verano* (1929) - Abajo: *Pintura-encolado* (1934)

JUAN MIRÓ - Arriba: *Dibujo* (1934) - Abajo: *El hombre de la pipa*

adquirir lienzos del pintor de Montroig. Hasta que sucedió lo que fatalmente tenía que ocurrir. Lo inevitable. Miró tomó la resolución de emigrar. Los primeros años que pasó en París no fueron ciertamente muy fáciles.

Miró efectuó una Exposición individual en la Galería *La Licorne*, la cual, pese al prefacio de Maurice Raynal, pasó completamente inadvertida. El conocido marchante Rosenberg, cediendo, sin duda alguna, a instancias de Picasso, consintió en tener en depósito *La masía*, el importante lienzo de Miró que nadie quería adquirir. Pero lo arrinconó en el desván y allí se mantuvo sin mutación durante largo tiempo. Al cabo de algunos meses, Miró fué a ver a Rosenberg, quien le hizo la siguiente proposición: "No ignora usted que actualmente en París la gente vive en aposentos muy pequeños. Su tela tiene inusitadas dimensiones. Podríamos dividirla y venderla a trozos." Rosenberg hablaba seriamente. Por fortuna, no tardaron mucho tiempo en desvanecerse las amenazadoras nubes que se cernían sobre Juan Miró. Nuestro pintor trabó íntima amistad con el escritor norteamericano Hemingway y los poetas Evan Shipman y Ezra Pund, que dedicaron a su obra un número entero de la *Little Review* de Nueva York. En 1923, Hemingway le adquirió *La masía* por 300 francos y se la ofreció a su esposa. Actualmente, *La masía* se halla en Nueva York y la señora Hemingway no ha querido nunca desprenderse de esta obra, aunque en varias ocasiones le hayan ofrecido sumas respetables por la misma. Miró siguió conociendo y frecuentando a otros artistas y literatos de aquella época que supieron advertir el talento que revelaban sus obras, ejecutadas aún con un oficio trabajoso, tardó y vacilante. Muchas personas, por el contrario, continuaron reaccionando de un modo hartó desfavorable ante los lienzos de Miró. Algunos marchantes reían de dientes adentro o destempladamente al contemplarlos. El célebre Kahnweiler dijo sin un adarme de ironía que donde estarían mejor aquellas telas sería en una hoguera. Un día Miró recibió la visita de los surrealistas Paul Éluard y André Breton. "Me dieron la impresión —escribió en aquel tiempo— de unos revolucionarios, pero dentro del tradicionalismo más manso." Quedaron ambos algo azorados y salieron del taller de Miró sumamente desorientados. Hasta que, una noche, el americano Evans Shipman le llevó a casa de Jacques Viot, que en aquel tiempo era el gerente de la Galería Pierre Loeb. En cuanto Viot conoció la pintura de Miró, le propuso un contrato muy noble. Aquel hombre no tenía nada de judío. Era un aventurero genial que un buen día desapareció de Europa para vagar a lo largo y a lo ancho del vasto mundo. Al salir Viot en dirección desconocida, Miró firmó con Pierre Loeb un contrato muy ventajoso y por tiempo indefinido. Ha sido Pierre Loeb quien ha contribuido a labrar la fama de nuestro pintor y el que ha conseguido introducirle en los grandes mercados internacionales. A Loeb se debe el lugar preeminente que Juan Miró ocupa en la pintura contemporánea.

* * *

Juan Miró ha descubierto las más puras y elementales posibilidades expresivas de la línea, del punto, de los colores, del significado figurativo. Pintura de ideogramas la suya, libre yuxtaposición de hechos que no está justificada por ningún enlace lógico, pintura-poesía. Un lienzo de Miró nos brinda la clave o el esquema de una visión interior. Resulta sumamente difícil definir el arte de Juan Miró, conciso y sobrio, purísimo, desprovisto de adornos hasta la desnudez. De todas maneras, hay que intentarlo.

Carl Jung divide a los hombres en dos categorías: los extravertidos y los introvertidos. Los primeros son "individuos que en todos sus juicios, percepciones, sentimientos, actos y estados afectivos, sienten principalmente como motivos los factores externos." Por lo que respecta a los segundos, "derivan sus motivaciones principalmente del sujeto, de sus hechos internos."

Esa clasificación que el psicólogo suizo hace de los hombres en general, puede también ser aplicada a los artistas. Efectivamente, hay artistas extravertidos e introvertidos. Los

primeros, los extravertidos, no establecen un contacto directo con el espíritu que mora en la materia ni lo expresan en toda su inmaterialidad. Lo perciben en lo visible y lo expresan por medio de lo visible. O sea, que esa substancia oculta de las cosas les es revelada por la materia. Y esta materia es contemplada por ellos con singular complacencia, y tratada con la exclusiva finalidad de poner de relieve toda su pompa y magnificencia.

Los segundos, los introvertidos, por el contrario, se tienen por unos seres puros, quieren realizar enteramente la ruptura con el mundo exterior, y pretenden establecer un contacto directo con el espíritu que vive en la materia, y expresarlo en toda su inmaterialidad. Al igual que los místicos, intentan prescindir de la forma para llegar al espíritu, el cual tratarán luego de traducir en sus obras con la ayuda de unos medios de ascética desnudez, desprovistos de la más infinitesimal parcela de sensualidad. Fácil es advertir que los introvertidos se internan en parajes extremadamente peligrosos. Esos ilusos caen fatalmente en el suicidio angélico por olvido de la materia, del que habla Maritain, después de comprobar que el arte, perteneciendo al hombre, existiendo en el hombre y siendo para el hombre, no puede hacer abstracción de las cosas.

Juan Miró es un introvertido "casi" absoluto. Y decimos "casi", porque un introvertido absoluto, como lo quieren ciertos subjetivistas a ultranza, no es posible. Muchos esteticistas modernos, en efecto, pretenden que, para el introvertido, el verdadero realismo es, no el que describe, evoca o sugiere los espectáculos naturales, sino el que imita con más fidelidad las visiones percibidas por la imaginación en momentos de inspiración. Y añaden, con Jean Epstein: "la realidad es la realidad interior." El introvertido, según ellos, se impone a sí mismo la prohibición de narrar, de contar, de precisar cosas y hechos, y —exaltación máxima del mundo interior en perjuicio del mundo exterior— se proponen desterrar rotundamente de sus obras la más leve descripción de los paisajes externos, para plasmar exclusivamente los paisajes internos. Para esos esteticistas, el introvertido ha de ser un ascético buscador de lo absoluto, quien, loco de pureza, se ocupará únicamente en la vida interior, se entregará voluptuosamente a la introspección más desembridada y buscará desesperadamente las imágenes en las zonas más recónditas de su inconsciente. Para tales extremistas, el introvertido, si es poeta, cubrirá sus oídos de cera, y, si es pintor, pintará con los ojos cerrados. Así, según ellos, se llevará a cabo la total ruptura con el mundo exterior, y el artista se podrá consagrar sin impedimentos a la búsqueda despiadada de sensaciones en lo más hondo de su mundo interior. Este introvertido absoluto, sin embargo, es una pura utopía. El artista, en efecto, a pesar de todos los esfuerzos que haga, no podrá nunca evadirse totalmente de la realidad, a no ser que esté ciego, sordo y mudo, y por tanto no apto para la realización artística.

Juan Miró, en consecuencia, no menosprecia radicalmente los objetos. Su posición inicial es francamente objetivista. La palabra objetivista, tomada claro está en su acepción trascendental, según quería Baudelaire. O sea, no las apariencias materiales de las cosas, sino su esencia, su verdadera realidad.

Así, pues, creemos que Miró sigue este proceso: sus ojos y su espíritu han entrevisto, a través de las apariencias materiales, la realidad profunda de las cosas. Este es el punto de arranque, la revelación inicial. Luego, Miró se apropia esa sensación, la instala en su alma, la trabaja, la despoja de estorbos, de parásitos, hasta poderla trasladar pura e intensamente a sus obras. Y ésta es la verdadera labor interna del introvertido. En otras palabras: Miró ha descubierto el resplandor espiritual en la cosa real. Entonces se apropia esa cosa, la instala en su espíritu, la trabaja, la pule, para plasmarla en sus obras, resplandeciente toda ella de aquel espíritu que se oculta bajo las apariencias materiales, y que el artista ha sentido, o mejor dicho intuído, en la cosa real antes de dar comienzo a su obra. Trátese, podríamos decir, de una fusión del objetivismo y el subjetivismo, que Juan Miró, único en nuestra época, realiza plena y puramente.

ESQUEMA DE

Salvador Dalí

por J. A. GAYA NUÑO



SALVADOR DALÍ es ególatra, egocéntrico, egoísta; por ello, y por su gran cantidad de historia, sincero hasta el cinismo. Por cínico, no tiene que frenar ni disciplinar la imaginación, sino echarla a galope. Y, a veces, mixtificarla, exagerando, ampliando, para que nada alcance medida. Pero, gran mixtificador como es Dalí, jamás engaña en los perfiles fundamentales de su obra; el engaño residirá en otras mil posturas secundarias de su vida. Hasta ahora, ha dirigido su estética con un fanatismo típicamente hispano. Resumiendo desde el principio, es un artista cuyas cualidades, defectos e incidencias vitales de cualquier género están supeditadas a la consecución de su arte.

* * *

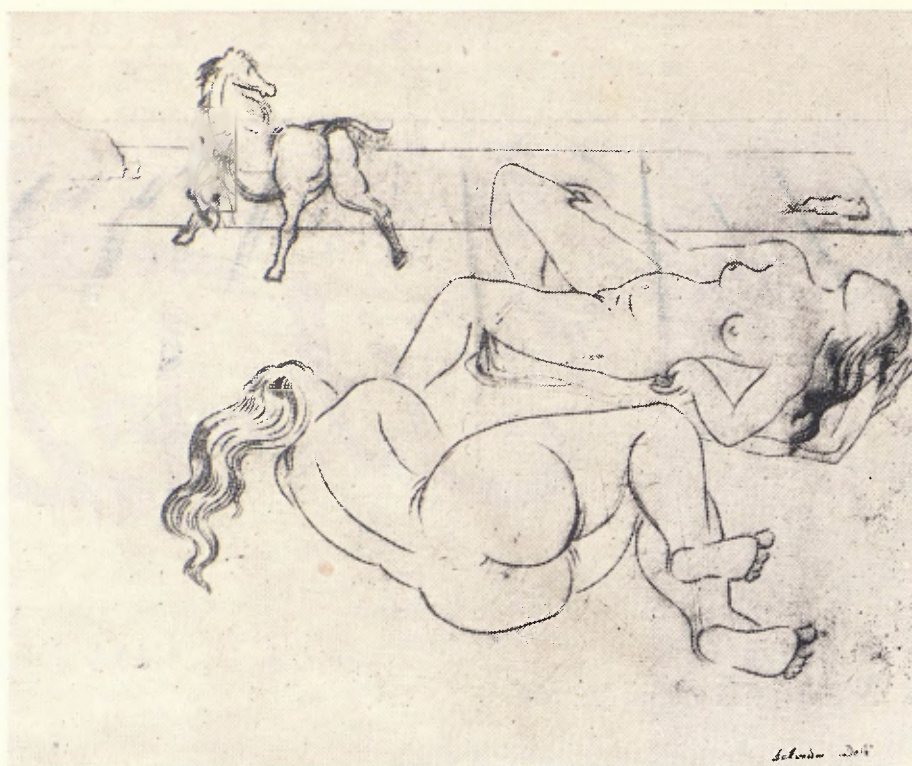
En Dalí hay más pormenor menudo que accidente biográfico; en su vida falta la aventura y sobra la ocurrencia. Nacido en Figueras el 12 de mayo de 1904, hijo de un notario, con educación normalmente pequeñoburguesa, decide ser pintor desde la adolescencia. Marcha a Madrid para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y, hasta su expulsión de la misma, vive unos años de ilimitada extravagancia. Excéntrico siempre, se crea en Cataluña una aureola de funámbulo y desequilibrado. y, como gusta de las situaciones catastróficas, las provoca siempre que puede. Expone con éxito en París y conoce a Gala, esposa del poeta surrealista Paul Eluard; ella había de ser su mujer, su colaboradora, su diosa y su estímulo. Algún período difícil en la playa malagueña de Torremolinos y, en lo sucesivo, largas estancias en Cadaqués. Viaje a Nueva York, con la subsiguiente conquista de América. Nueva York y París hasta la Guerra Mundial, que le hace establecerse definitivamente en Norteamérica. Todo ello, sazonado de una fama escandalosa y gritadora. Todavía hoy, a los cuarenta y cuatro años, cuando ha subido a toda la gloria ambicionada, usa patillas y bigote mefistofélico; ya es bastante para su retrato.

* * *

Rara vez habrá planeado en el campo de las artes plásticas un ejemplar tan anormal de creador. Para llegar desde una infancia de exagerado mimio hasta la resonancia mundial de 1948,



DALÍ - Retrato del padre y la hermana del pintor
(Col. M. Dalí de Bas. Barcelona)



DALÍ - Dibujo (Col. F. Riviere, Barcelona)

este catalán genial no ha recorrido los escalones previstos, desde la creación de las academias, para la captación de la fama. Todo ha sido un esfuerzo refinadamente cerebral, en que será difícil separar lo auténtico y lo simulado. Un esfuerzo en que multitudes de tontos han servido de pedestal para alzar el espíritu zigzagueante, sinuoso e incansable de Dalí. La pintura mejor construída técnicamente que se haya visto desde antes de Goya no debe nada a ninguna docencia, padrinazgo ni movimiento, ya que, en el surrealismo, Dalí ha actuado como un Robinson rebelde y disconforme; sin importarle de las masas de snobs ni de las minorías selectas, su lucha ha sido un rebusque de lo no real. En esta obra ingente todo será lógico, disparatado y paradójico desde que la órbita de vida daliniana ha sido lanzada por su actor, Palomino y Vasari de sí mismo, en unas confesiones mucho más cínicas que las de Rousseau, en su *Vida secreta* (1). Este documento y monumento de impúdica egolatría, aún narrado con cierta claridad, deja flotantes en lo impreciso los principales nudos de esta diabólica y seductora historia que ha sido la imposición del arte daliniano. Era, pues, preciso este esquema porque en la *Vida secreta*, cifra paranoica de la paranoica actividad de Dalí, lo que debiera ser más claramente explicado se esconde astutamente tras la exhibición de puerilidades. Lo que no se cuenta es lo más sabroso. Al mismo tiempo, en este libro único, al lado de ingeniosísimas sutilezas y de trascendentales desnudeces, se hacen afirmaciones tendenciosas y se inserta más de una majadería (2).

Primero de todo fué su egoísmo, su vocacional y congénito egoísmo. El niño apestosamente mimado en el hogar, inferior en juegos y vivacidad animal a los compañeros de colegio, debía elegir una actividad decorativa, en que la principal figura del decorado fuera él propio. Naturalmente, esta actividad decorativa, este afán de ser siempre el primero, por los medios que

fuere, había que buscarla con vinculación eterna y no cabía ser confundida con la gloria fugaz del militar ni del político. Antes de que Dalí eligiera la pintura como profesión, ya le estaba predestinada por la especial calidad de gloria duradera que sólo el arte, en cualquier manifestación, apareja. Es lástima que en el ejército de pintores no se usen uniformes, porque entonces sí que Dalí hubiera estrujado todos sus meollos y meninges en orden a conseguir toda suerte de penachos y chatarras doradas. Pero había de ir por fuerza al arte, un arte de estridencia infinitas, en que él fuera máximo cocinero y mangoneador. Y un arte visual, que pudiera ser pregonado por el cine, voceado desde la gran plataforma norteamericana. Para llegar a este último resultado no fueron precisos muchos años ni muchos tanteos. Es congruente, por tanto, la autosensación de genialidad sentida por Dalí desde muchacho; y, como halló pronto el éxito, ha evolucionado poco. Nada más lejos de la velocidad picassiana para hacer y deshacer; Picasso "no busca, sino encuentra", mientras el de Figueras sí que busca incesantemente en el gran escenario del sueño y del absurdo. Pocas evoluciones, repetimos, en su arte. En su vida, una sola; quería ser Rey, rey de verdad, con corona y manto de armiño; esta ambición se ha frustrado, pero Dalí es demasiado listo, demasiado cauto para adoptar la divisa "Aut Caesar aut nihil". Así, ha podido llegar a ser el César de una plástica muy nueva, construída, según veremos, con elementos muy viejos.

De éstos será el primero un ansia de rigor. El que quiso ser rey y virtualmente sigue siendo monarca de una desenfundada ambición de renombre, había de conservar una patológica pasión jerárquica y, hecho pintor, exigírase para su obra la jerarquía de la tradición, la tradición que comienza con el Renacimiento italiano y mata Goya con su semental violencia. Este, Goya, no podría, naturalmente, ser su elegido, porque era dinámico, y en la obra daliniana sólo hay un aparente movimiento en la complicación de la forma, pero, en verdad, todo permanece extático. Goya era fogoso y activo en sus alucinaciones; las de Dalí son pasivas. Goya es, en fin, un pintor maldito y desconocido para Salvador Dalí. Nada hay en él de goyesco, a no ser los concuimantantes esfuerzos para radicalizar los respectivos estilos. Los

(1) *My secret life* se publicó en inglés en 1941. Hay edición castellana, traducida por Jordana (Buenos Aires, Poseidon, 1944). Otro buen documento sobre el artista es *Salvador Dalí*, por James Thrall Soby (The Museum of Modern Art, Nueva York, 1941), con cuidada bibliografía.

(2) Tengo derecho a expresarlo así en trueque de haber sido el primero que en un manual de *Historia del Arte Español* ha incluido a Dalí en la gran línea de nuestra pintura, tras el Greco, Velázquez, Goya y Picasso.



DALÍ - Pintura. (Colección Cudiol, Barcelona)

maestros ideales de Dalí eran mucho más modestos, y de la región; aparte Urgell y Fortuny, que le sedujeron en virtud de alguna ingeniosidad técnica, el catalán que más imprime su sello en nuestro hombre es Gaudí, el anciano arquitecto de la Sagrada Familia. Gaudí, no desprovisto de genio, pero superdotado con abrumadoras cantidades de un hiriente mal gusto, había de impresionar, con sus arborescencias seudogóticas, con sus camuflajes y chirimbolos, al ávido y mal educado Dalí, una de cuyas reglas estéticas consiste en "odiar la simplicidad en todas sus formas". Aún más sinceramente, proclama la fecundidad del mal gusto, simbolizando éste, con harta razón, por los nombres de Gaudí, Boecklin y Wagner. He aquí las extraordinarias consecuencias de que el niño Dalí fuese llevado una tarde al parque Güell. Más recientemente, se ha interesado por otra monstruosidad, una de las más neclamente artificiosas escuelas pictóricas que se hayan dado en un país antipictórico por excelencia como es Inglaterra: el prerrafaelismo.

Bien, con una teología artística tan elemental, hubiera sido lógica la inclinación de Dalí hacia el Barroco, con mayúscula. Pero, afortunadamente, a la hora de buscar maestros efectivos, elige los mejores, quizá sólo por su persistente afición a codearse con lo selecto. Y entonces es cuando se crea un par de dioses; el primero en su gloria es Rafael, mientras abomina de Miguel Ángel. El segundo, Vermeer de Delft, en perjuicio de Rembrandt. Pero más que a Vermeer será fiel al Renacimiento italiano y lo será más según pasen los años y tenga sed de catolicismo. Sus dibujos, frecuentemente embrollados de trazo, pero frescos de silueta, guardan gran semejanza formal, sin duda estudiada, con los de Leonardo. Como éste, epigrafiaba los diseños con largas explicaciones a las que sólo falta estar escritas del revés para mayor parentesco. Bien que tales explicaciones no tratan sino de dar idea de un "surrealistic object", como un modelo de traje para espectro o un candelabro ultrasofisticado.

En substancia, Dalí prefiere lo delicado a lo hercúleo, lo claro antes que lo confuso. Estas son preferencias de origen remoto en su cerebro y delimitan, cada vez más, un mundo plástico. Ya para siempre, los personajes de Dalí serán delicados, suaves, blandos en demasía, hasta la blandura viscosa de la putrefacción, no tratada con cariño de pincel desde tiempo de Valdés Leal. Los contornos, a lo Vermeer, con una limpidez luminica tan absoluta que impida borrar el menor trazo, la más pequeña frontera de las cosas. Todo un manifiesto antiimpresionista, lanzado por un muchacho de empuje revolucionario bajo el que se encubren mohos indeciblemente conservadores.

Pero hacía muchos años que se había olvidado esta factura pictórica. Por lo menos, así no pintaban los mejores. Era necesario un rigor técnico de primer orden, el que nos proporciona la paradoja de un Dalí, anarquista del arte, suplicando de los viejos profesores de la Escuela de San Fernando la dosificación necesaria para mezclar el aceite de linaza, y el barniz, y el color. Porque las extravagancias admitidas por Picasso, Braque y compañeros mártires, los "collages", la inserción de materias heteróclitas en el lienzo, son olvidadas pronto por Dalí para volver a la vieja técnica trabajadísima, a la pincelada minuciosamente constructiva, al empaste ejemplar que sólo es dable observar en media docena de los mejores museos del Mundo. Conseguida esta técnica, ya no la dejará de la mano.

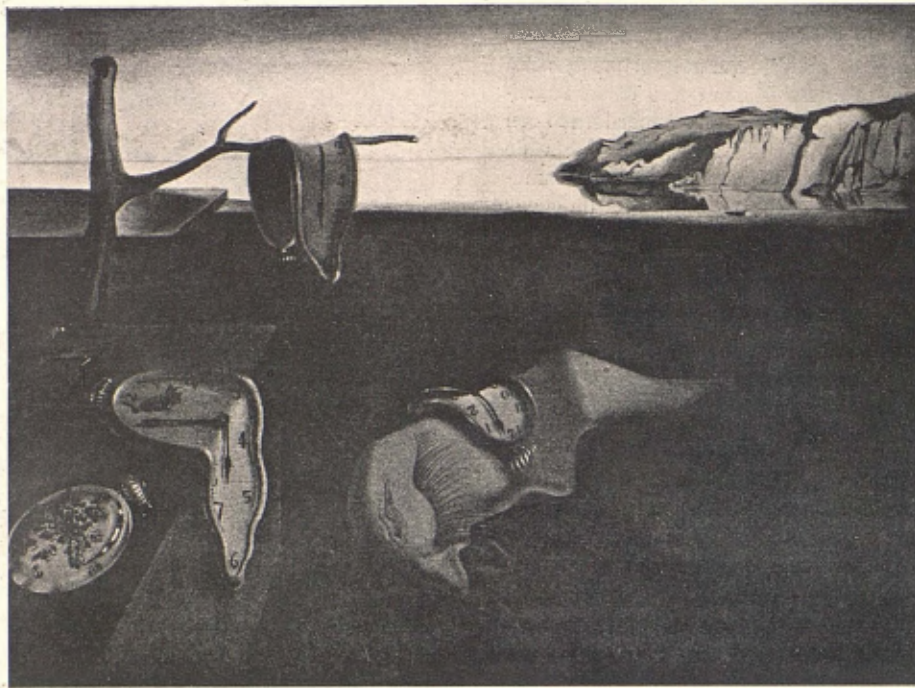
Ello irá unido a un perfecto estudio de sombras, generalmente violentas, mucho más que en su Vermeer. El color será rico, muy matizado y contrastado, con opulencias venecianas, tendente siempre a producir sensación de claridad. Las perspectivas, también rigurosas, vistas en Giorgio de Chirico y en Carrá, pero sin que la desnuda desolación de éstos pase a ser elemento primo de las composiciones. Por esta acumulación de cuidados, puede proclamarse que cada cuadro de Dalí es digno de servir de ejemplo para la más tradicionalista academia. Ha producido mucho, porque es incansable y vivaz trabajador; pero pule y bruñe cada una de sus obras como pudiera hacerlo Hans Memling. Siendo Dalí pura paradoja y excentricidad, no resulta menor la de que su obra, estudiadamente revolucionaria y estridente, grite me-



DALÍ - Pintura (Col. José Gudiol. Barcelona)



DALÍ - Retrato de Paul Eluard (1929)



DALÍ - *La persistencia de la memoria*. 1931 (Museo de Arte Moderno, New York)

dianite los más venerables y museables procedimientos pictóricos.

Pero, ¿qué habría de pintar, cuál sería la obra, una vez redescubierta esta técnica ancestral? Sencillamente, se trataba de hacer plástica la hiperestesia de Dalí, esto es, recuerdos, falsos recuerdos, sueños y vigiliab aberrantes, presentimientos y falsos presentimientos. Aparte pocos tanteos postcubistas, comenzó por un afán de sensibilizar los objetos hasta lograr efectos semejantes al "trompe l'oeil"; mas éste era un juego inocente, bueno para un Marcos Correa en nuestro siglo XVII, o para Acosta, en el XVIII; había que sensibilizar y plasticizar las ideas, los sueños, los estados mentales, las alucinaciones momentáneas, las aberraciones paranoicas. De todo ello hemos estado bien surtidas las generaciones de entre ambas guerras, y mucho más Dalí, como criatura frágil y morbosa. Acaso tuviera parecidos principios personales la pintura del Bosco. En el catalán, la furia exhibicionista, la preocupación sexual, la atracción hacia toda fenomenología obscena y escatológica suplirá con creces, como fuente de monstruosidad, a la preocupación moralista de Jerónimo van Anken. Una vez, los amigos y la esposa de Dalí llegaron a preguntarse si éste sería coprófago.

No nos precipitemos; antes de la acción, conviene hablar del escenario en que haya de enfocarse. Y ésta es otra de las obsesiones tradicionales de Dalí; sólo un paisaje hay que le subyuga y que considera hermoso: El de Cadaqués y Rosas y Port Lligat, hasta el cabo de Creus. Teatro de sus juegos y mimos de infancia, se le agarra de tal suerte, que ningún otro de los vistos logrará suplantarle. Y él, tan barroco en sus realizaciones, seguirá fiel a un paisaje elemental, casi lunar, muy propicio para cualquier sensación espectral.

Ahora, este paisaje eterno, calcinado, árido, desértico, infinitamente más veraz y sugeridor que los abstractos fondos urbanos de los surrealistas italianos, se puede poblar con formas. Llega la conquista de lo irreal a través de figuraciones mentales, las más, de fácil y lógica explicación, muchas de ellas producto de alucinaciones personales según preferencias y aversiones gastronómicas (pan, huevos fritos) o sexuales (masturbación), de contrastes entre la más purísima belleza y la más sucia podredumbre. Nada de esto sería posible en un temperamento normal. Pero Dalí es de una anormalidad flagrante; es un insano adora-

dor de lo hediondo y podrido como determinante de belleza, con lo que no hace sino proclamar valientemente una faceta, estética o paraestética, común a muchos, pero inconfesable para todos. No sólo es esto fuente de la inspiración daliniana; abundan los tópicos literarios, artísticos o musicales referentes a Guillermo Tell, Palladio, Tristan e Isolda, etc. Aderezos muy dalinianos son las muletas, con oficio múltiple, la putrefacción con gusanos o con miríadas de hormigas, las apariciones de saltamontes, la consistencia purulenta o quebradiza de los personajes, la compenetración de ropas y carne para formar una llaga o una oquedad. Repetidas en muchos cuadros, apariciones genuinamente dalinianas; relojes blandos, bucránios, cambio del auricular de teléfono por una langosta, etc. En realidad, no es posible alistar toda la caterva de elementos surrealistas en la obra del gran paranoico.

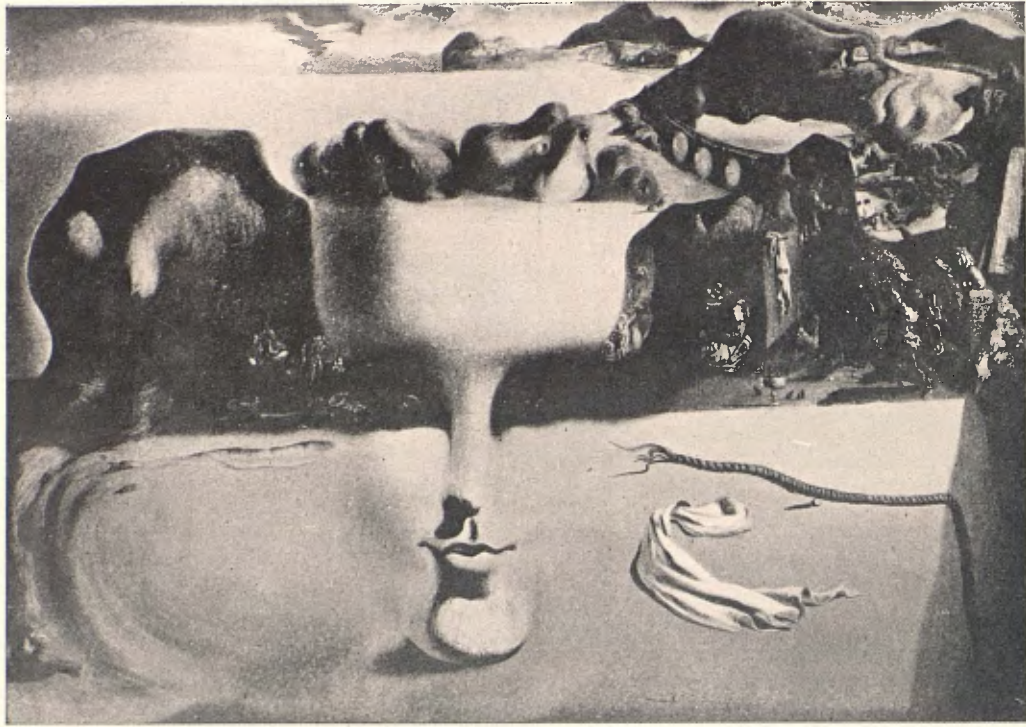
El no tiene sino que ser fiel al cerebro para que estos accesorios sean la salsa de una fantasmagoría sin precedentes; estirar miembros, confundirlos, acentuar la sensación de fragilidad o de fortaleza, hacer viscosa tal superficie, esponjosa la otra, aporcelanada la de más allá. Para esta magia había pedido Dalí a los barbudos profesores de la calle de Alcalá sus recetas de pintura lamida; para no dejar equívocos en la calidad de las cosas. Se comprende que por este prurito de puntualizar superficies su autor haya llegado al cine, ya que, a la inversa, los temas dalinianos parecen dextrísimas mixtificaciones de film. *El espectro de Vermeer de Delft que puede ser utilizado como mesa, Yo mismo a la edad de diez años, cuando era el niño-langosta* y tantos otros títulos de parecido aire son la realización de ilusiones que no pueden ser ajenas ni a los espíritus más adocenados. Pues para este terrible, enfermizo imaginativo que es Dalí, con su encéfalo cáustico e hirviente, tales deformaciones no son sino parte del programa. Sus cuadros más aparatosos, *El juego lúgubre* o *El gran masturbador*, contienen toda la demonología procaz que puede parir un sueño excitado. Creo que, a la corta, no es sino la afición al demonio y a lo demoníaco que late con repetición bellaca en toda la pintura española; pocas escuelas nacionales habrán producido tantos diablos como la nuestra. Zarathustra hizo un gran bien a su titiritero mortecino al convencerle de que no había demonio, pero los otros mil demoniejos de la subconsciencia no eran tan fáciles de hacer



DALÍ - Decoración para el ballet *Bacchanale*



DALÍ - *Mi esposa, desnuda, contemplando como su carne se convierte en escalera, tres vértebras de una columna, pelo y arquitectura.* 1945
(Col. John Perona)



DALÍ - *Aparición de rostro y frutero sobre una playa* (1938)
(Wadsworth Atheneum, New York)



DALÍ - *Familia de centauros marsupiales* (1941)
(Col. Alfonso González)

desaparecer y seguirán infestando, con forma goyesca, solanesca o daliniana, toda la pintura de acento inequívocamente hispano. La verdad es que, al cabo de quinientos años, los monstruos de Dalí no son mucho más complicados que los de tantas y tantas tablas góticas.

La investigación del secreto formal obsede a Dalí; ninguna materia será tan consistente como para no permitir involucreciones de su propia sustancia, ninguna cosa tiene funciones prohibidas; todo puede aunarse, mezclarse, retorcerse. Es el más lírico canto al absurdo y la más absurda de las epopeyas. Pero si todo es absurdo, casi todo resulta maravilloso, prodigiosamente lógico. Este es el más admirable Dalí, el que muestra tan bellamente y sin fatiga creadora la paranoia hecha carne. Pues todos estos fingimientos son de una frescura, un sabor y un tono de pintura clásica, perfectamente museable. Como cosa normal, la pintura surrealista es triste y acusadora, exponencial de lo más turbio contemporáneo. Pero también en Dalí, como en Marc Chagall, hay cuadros alegres. El mundo surrealista es ingente, sin exclusivas para la morbosidad. La *Familia de centauros marsupiales* rebosa salud animal, apetito genésico satisfecho, maternidad, paternidad, familia, en una palabra, que Rubens o Jordaens no hubieran desdeñado firmar; *El momento sublime*, un auricular de teléfono inclinado sobre un par de huevos fritos, es un bodegón mucho más ilustre que lo mejor de Sánchez Cotán, o Loarte, o Menéndez; es el gran bodegón del siglo xx. Otras veces, el pan; *Pedazos de pan inspirando sentido de amor*, y, en efecto, los dos coscurros saben y huelen a pan crujiente y esponjado; lógico es que se amen entre sí.

No, ninguna naturaleza viva o muerta es desconocida por Dalí. Es un pantefismo integral, con grados de religión positiva, en que tanto sube a la superficie una osamenta abandonada en el campo como una joya. Dalí colecciona documentos, fotografías

y dibujos que le puedan proporcionar imágenes. Contemplando imágenes, saciándose de perfiles y formas, viendo lo que se ve y lo que se pudiera ver, expande su inmensa colección de monstruos. Que todo esto haya salido de un admirador de Gaudí es sencillamente maravilloso.

Todo es maravilloso en la pintura de Dalí; no podía ser de otra suerte, dado que es pintura sincera y bien realizada, realizada con el fanatismo peculiar de su autor. "Nunca he conocido un espécimen de español más completo. ¡Qué hombre tan fanático!", parece que fué el comentario de Segismundo Freud a su conocimiento de nuestro artista. Y estamos tan ayunos de artistas fanáticos que con dificultad podría hallarse un elogio de semejante enjundia. La verdad es que sólo a base de fanatismo y de desprecio para con los demás pueden crearse colecciones de monstruos hasta formar una verdadera y propia teratología.

Esta teratología daliniana sólo en ocasiones será de oscuro significado, aunque algunas resulten ininteligibles para su autor, cuando se limita a reproducir una pesadilla reciente con la mayor fidelidad posible. Regularmente, esta cosmogonía requiere escasa capacidad de comprensión, pues punza por la profunda corporeidad y videncia de su contenido. Es decir, que no es sólo una confesión de su autor, sino la expresión de un estado de ánimo que en su traducción tangible puede ser común a todos o a muchos. Algún ejemplo: *Construcción blanda con judías cocidas: Aviso de Guerra Civil* no puede contener mayor calidad premonitiva; un amasijo de miembros del mismo cuerpo que se entredevoran furiosamente. *El espectro del sex-appeal* llama el autor a un desvincijado, fofo simulacro femenino de grandes pechos y vientre, mirado atentamente por un niño vestido de marinero. Este niño marinerito, figura muy frecuente en la obra de Dalí, es él mismo, en su turbulenta y anormal infancia. Pero igual pudiera ser uno cualquiera de nosotros; sin aparentar tan-



DALÍ - *Metamorfosis paranoica del rostro de Gala* (1932)
(Col. Kochno, París)



DALÍ - *El espectro de Vermeer de Delft, apto para servir de mesa* (1934)
(Col. Thrall Soboy, Hartford)

ta sinceridad, podemos reconocernos en muchas de estas pinturas, como en muchos disparates de Goya.

Goya, de vivir en nuestro tiempo, hubiera sido asediado por los directores cinematográficos para realizar escenarios y proyectar situaciones espectrales. Dalí, naturalmente, ha hecho cine. Sus films, en colaboración con Luis Buñuel, *Le chien andalou* y *L'âge d'or*, datan, respectivamente, de 1929 y 1931. El primero cautivó a París, fué aprobado sin reservas por la crítica inteligente y significó una enorme cantera de posibilidades, desaprovechadas, según era de esperar, por la espantosa rutina cinematográfica; ahí era nada, los asnos pudriéndose sobre pianos y el ojo cortado por una navaja de afeitar. Sus fotogramas pudieron ser publicados en *Les cahiers d'art* con el marchamo del más puro aroma vanguardista. Pero esta película, como *L'âge d'or*, con sus obispos pudriéndose sobre rocas, eran todavía realizaciones para minorías. Ahora, todo el mundo ha saboreado *Recuerda*, la única cinta de gran público que nos ha obligado a amar el cine como se aman las salas del Museo del Prado; pues pieza de museo es, aparte la interpretación de Ingrid Bergman y Gregory Peck, el maravilloso sueño de éste, obra daliniana.

Ya es mayormente fútil en el ampurdanés otro aspecto, la mixtificación pictórica, la combinación de imágenes de modo que puedan formar otra u otras. La ocurrencia es vieja en la Historia del Arte. Sin citar los precedentes italianos, traídos por James Thrall Soby, ahora recuerdo una vieja tabla en los almacenes de la Academia de San Fernando, un busto de hombre cada cual de sus órganos faciales es una hortaliza. La mixtificación y la doble imagen es juego predilecto de Salvador Dalí y uno de los exponentes más claros de su ingenio; ver descomponerse o integrarse una forma en otras sin más relación que la semejanza de un contorno o un apéndice significa una imaginación por demás moldeable que no ha cesado de bullir desde la niñez, desde que fuera juego ver el desgarrar y movimiento de las nubes adoptando formas y más formas, dando las claves de un eterno surrealismo. Y, siendo numerosísimo el acervo de mix-



DALÍ - *Angelus de Gala* (1935)



DALÍ - Dibujo

tificaciones dalinianas, la mejor, la obra maestra, será *España*, pintada en 1938, con un penetrante sentido de la tragedia bélica.

* * *

Hasta aquí, lo daliniano susceptible de pasar a la Historia del Arte; pues otras partes de su vida y obra sólo tienen acceso a la crítica de circo. El descrédito del surrealismo no nace de la pintura, buena pintura en cuanto sea sincera, de Salvador Dalí, sino de las excesivas payasadas a que éste y otros se han entregado. Bien está lo de no retroceder ante ningún escrúpulo para plasticizar un estado de ánimo, pero ese rebusque de la publicidad, vistiéndose de buzo o presentándose con un enorme pan, es el descrédito, sin remedio, sin justificación. Hace dos o tres años comenzó en Madrid, comenzó y murió casi al instante, como era natural, un seudomovimiento, el postismo, que sólo se aproximaba al surrealismo por el lado de la payasada menos ingeniosa posible. Por lo demás, descubrir el surrealismo en 1945 como un hecho nuevo, es cosa muy española.

Y, precisamente, cuando se puede profetizar el *finis* del Dalí surrealista. La mayor paradoja en esta obra grandiosa y absurda consiste en que su autor, tarde o temprano, renegará de ella. Cuanto mayor sea la extravagancia, antes llegará el arrepentimiento. El hombre que, con Juan Miró, hablaba un día de asesinar la pintura, está muy satisfecho de que el asesinato no haya pasado de proyecto. Y, además, Dalí posee una preocupación antifáustica, eugeniódorsiana, que le lleva, desde hace años, a desear la vejez, la serenidad. Quiere ser anciano y estar tranquilo. Pese a su exagerado egoísmo, queda muy lejos, ya lo dijimos, de la perpetua juventud creacional de Picasso. Se agotará mucho antes. Ya ha empezado a rectificar, en otro orden. Desde sus años sacrílegos y blasfemos, sólo han hecho falta otros pocos para la arribada al catolicismo, aunque convendrá otorgar poca consistencia a una fe que en 1941 anhelaba, pero aún no tenía. No, no será otro Saulo, como tampoco fué otro Juliano.

Era, y lo proclamaba con orgullosa razón Gómez de la Serna, no uno más en el surrealismo, ni siquiera el primero, sino el autor del Dalíismo. Porque nadie como él, pese a su línea original, ha combinado lo que pudiera haber de aprovechable para sus fines personales, de arte personal, en Eluard y André Breton, en René Magritte y en Chirico, en los mil recovecos de Picasso. Pero ya el surrealismo es, para Dalí, cosa pasada; cuando podía ser el pontífice incontestable del ismo más fecundamente prometedor, más hinchado de toda escala de brujos modelos, lo abandona; y en la antología *Le surrealisme en 1947* su nombre sólo suena como el de un antiguo militante, mientras

aparecen otros prometedores apellidos hispánicos. Sin embargo, el hecho de que esté a punto de publicar sus *Fifty Secrets of Magic Craftsmanship* parece demostrar que no le abandona su afán mago, exotérico y agnóstico, por complicar secretamente la alquimia de las formas. El sencillo secreto de convertir las cuatro letras de su firma en algo de bárbaro barroquismo ya es una garantía de fidelidad a sí propio.

Su última, reciente, teoría plástica, relatada por la prensa, está influenciada por la conquista del átomo; "ya no me interesa lo psicopatológico —afirma—, mi ambición actual radica en lograr la recuperación de la técnica de los viejos maestros universales para interpretar la nueva concepción de la física". Pero como ambición es pequeña, por ya conseguida; muy frecuentemente pienso, ante la *Muchacha en paisaje*, de la Colección Gudiol, pintada en 1926, que tiene pinceladas de Mantegna; otras veces se ofrecen con absoluta apariencia de minucia daliniana la maravillosa fluidez de unas gotitas de sangre, de unas lágrimas, de unas venas hinchadas en la superficie nítida de una tabla flamenca. Con esta técnica, que ahora pretende buscar, ha pintado, ha creado Dalí todos sus hijos, monstruos robustos y vitales, de varia teratogenia, a la que nada pueden añadir las concepciones atómicas. Los títulos de sus nuevos cuadros son:

Las tres esfinges de Bikini, Leda atómica, Equilibrio intraatómico de una pluma de cisne, etc., etc. Bien, poco importa cual sea la fuente inspiradora de Dalí (1) siempre que nos siga fabricando buena pintura, siempre que su genialidad no caduque, siempre que los dólares no le ablanden. Queremos que si llega a viejo, y así sea, tenga la recia hosquedad de Goya, su inconfesado antecesor, queremos que por siempre siga siendo el gran Dalí y que por siempre tenga eco solemne la invocación de nuestro García Lorca, el admirable:

"¡Oh, Salvador Dalí, de voz aceitunada...!"

Hoy es todavía, con Xavier Cugat, Bing Crosby, Frank Sinatra, etc., uno de los triunfos más sonados en la baraja de ases de Norteamérica. Si un día sale de la baraja no resultará extraño que acabe pintando retratos de millonarios en la menor traza surrealista. El mayor enemigo del genial Salvador Dalí es el frívolo Salvador Dalí.

(1) No sólo importa poco, sino que esta su era atómica sirve para certificar el contenido mercantil, comercial, buscador del último grito que hay en su insobornable raíz catalana. No sabemos nada de la desintegración del átomo, ni de sus aplicaciones, ni de la menor concreción sobre el asunto; pero los coterráneos de Dalí, en la Barcelona del Paralelo y del Barrio Chino establecen un "Bar Bikini" y anuncian una venta de zapatos "a precios atómicos". Esta más que coincidencia, con vistas a epatar, en uno y en otros, me parece muy elocuente.



DALÍ - Dibujo

SOBRE LAS REVELACIONES PSICOLÓGICAS DE LAS FANTASIAS SURREALISTAS

por el Dr. JUAN-RAMON DE OTAOLA

Neurólogo del Hospital Clínico y del
Instituto Neurológico de Barcelona

*Evocaré genios de tal virtud que le traigan
lisonjeramente engañado hasta el abismo.*
SHAKESPEARE (en *Macbeth*)

I. - DE LA PINTURA DE COSAS A LA PINTURA DE PENSAMIENTOS

EL ideal supremo de la pintura, unánimemente reconocido durante las centurias transcurridas bajo el signo racionalista del Renacimiento, ha consistido en conseguir la reproducción en la obra, con la máxima fidelidad posible, de la naturaleza, generalmente en sus aspectos más bellos y más importantes, en la misma forma en que se nos aparece a la conciencia como efecto de la experiencia visual.

En esta orientación —la verista o realista, que informa la tradición pictórica académica— se trata, por tanto, de encontrar una máxima equivalencia entre la configuración, relaciones, calidades cromáticas e importancia de las cosas reales y las atribuidas a los elementos plásticos contenidos en el cuadro, que llegan a constituir, de este modo, una materialización de la imagen mental del mundo externo, tal como pensamos comúnmente que debe éste de ser en realidad.



Fig. 1. El automatismo imaginativo en la locura
(Observación personal del autor)

Un punto de vista enteramente opuesto caracteriza al modernismo de *vanguardia*, el cual promueve en la pintura una violenta subversión de aquellos conceptos tradicionales.

Todas las tendencias renovadoras, "antiacadémicas", de la pintura moderna, ostentan de común, por encima de las diferencias que las individualizan, un alejamiento, acentuado con mayor audacia cada vez, de las formas pertenecientes a la realidad material percibida, para ofrecernos en su lugar versiones *sui generis* —más o menos arbitrarias, estilizadas, alambicadas— de las cosas, o invenciones de formas plásticas, insólitas, abstracciones en completo divorcio con las formas características que poseen las cosas en su verídica realidad.

Entre dichas tendencias, el surrealismo, siguiendo una dirección peculiar, adopta como materia de sus producciones plásticas las imágenes surgidas de la más profunda intimidad mental, cuyos contenidos viene así a revelar en una especie singular de fantasías a las que puede concederse la significación de una "psicografía" simbólica; y ello porque con las figuras de las imágenes surrealistas se aspira al descubrimiento plástico del mundo interno, a "pintar el pensamiento", y no las cosas, el "mecanismo verdadero del pensamiento", para decirlo con las palabras de A. Breton (*Manifeste du Surrealisme*), en un extremado esfuerzo de auto-expresión sincera y total.

A tales fines se sacrifican todos los principios lógicos, éticos e incluso estéticos que pudieran desvirtuar su propósito esencial, aceptando por el contrario lo trivial, lo absurdo, incluso lo feo o lo terrorífico, si ello facilita la exteriorización de los contenidos que pugnan en el alma por expresarse, o se llega a la semidisolución del mundo percibido, con la desaparición de las formas organizadas, salvo quizá algunas vagas y equívocas referencias, ya en las fronteras de lo amorfo, donde se apagan las últimas luces del conocimiento, en el tránsito de lo que todavía no es más que una ciega energía de la materia viva a lo que empieza a ser psique.



Fig. 2. El automatismo imaginativo en el dibujo infantil
(Tomado de *Postismo*)

De este modo resultan estas obras tan singulares y aparentemente inexplicables, que representan panoramas ilimitados en los que la vida orgánica no hace acto de presencia o se manifiesta especialmente torturada, lánguida o monstruosa; esas figuras estrafalariamente integradas por los más heterogéneos elementos, además de disformes o mutiladas; esas reuniones de objetos heteróclitos, dispuestos de forma desconcertante y totalmente distinta de la habitual, en un alarde desenfrenado de delirante fantasía.

Claro está que estas composiciones, en definitiva, representan *cosas*, ya que el pensamiento vivo es en sí mismo irrepresentable. Lo característico aquí es que el surrealismo utiliza las figuras concretas como medio para expresar en su máxima desnudez la esencia misma del pensamiento, en vez de utilizar el pensamiento como medio para establecer una relación objetiva con las cosas.

Entre el pensamiento y las representaciones en que se manifiesta no existe en tal caso una relación de significación lógica sino una correspondencia de significación *simbólica*; la representación no declara su objeto, esto es, la materia concreta intencional del pensamiento, sino que *sugiere* lo que puede ser su sentido profundo, su origen, su finalidad propia, análogamente a lo que ocurre con las imágenes de los sueños (fig. 12).

Claro es que, de todos modos, en la pintura de orientación realista también se representan temas abstractos tratados en forma *alegórica*, pero siempre se refieren a algo que, aunque por su índole forma parte de la esfera de la realidad ideal, pertenece al ambiente externo y objetivo del hombre (la representación de una ciencia, de la música, del bien o del mal, por ejemplo), y los elementos que componen estas alegorías son buscados, combinados y realizados según conceptos previos y por efecto de una actividad mental reflexiva sistemática y, en suma, racional.

Por el contrario, las fantasías surrealistas se producen en virtud de un proceso de *automatismo imaginativo y expresivo*, y mediante una actitud rigurosamente subjetiva e introspectiva. Según A. Breton, el surrealismo es un "*automatismo psíquico por el que se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, y prescindiendo de toda preocupación estética o moral*" (*Manifeste du Surrealisme*).

Declara Picasso que, cuando pinta, se limita a transcribir sobre el lienzo *las imprevistas apariciones que fuerzan por sí mismas en mí*, sin que sepa de antemano qué es lo que va a poner en él ni de qué colores usará. (Citado por H. Read en *Art Now*.)

El automatismo imaginativo puede llevarse a cabo también en forma más activa, como es el método que Dalí usa y designa con el nombre de "paranoico-crítico"; pero siempre, en el surrealismo, la imagen precede a todo concepto, al contrario de lo que ocurre con el realismo, en el que toda imagen es el resultado de un concepto precedente conforme al cual se determina su propia configuración.

En lugar de la fantasía alegórica, nos encontramos aquí, por tanto, con el "delirio imaginativo" o "fantasía delirante", si se nos permite llamarlo así.

* * *

El producto de tipo más elemental del automatismo imaginativo es un caótico barullo de estructura y color, en el que parecen intervenir sólo aquellos dispositivos psico-fisiológicos que tienen una función más inferior y física en el trabajo del sistema óptico cerebral. Estas representaciones pueden producir el efecto de una *melodía visual*, sin sentido descriptivo alguno, que quizá pueda complacer, como quiere Picasso, por lo mismo que agrada escuchar el canto del ruiseñor aunque no sea posible entender en él significación determinada, pero que es inasequible a toda explicación psicológica concreta.

Pero en formas de elaboración más acabada, la *melodía visual* adquiere ya un sentido descriptivo aun dentro de lo melódico, o cristaliza en imágenes en las que se reconoce una intervención a la actividad asociativa propia de los procesos de ideación, si bien en su aspecto más automático, menos reflexivo y voluntario, en el que los elementos representativos visuales se aglutinan, combinan, deforman o disocian, no obedeciendo a principio, asociativo alguno de índole racional.

En estos productos se aprecian ya las características de mayor interés psicológico de la pintura surrealista: la tendencia a la *evasión hacia lo irreal, el regocijo por lo absurdo*, del tipo del humor negro o patibulario, generalmente, y la *imperiosidad autoexpresiva*, a la que deben las obras surrealistas su funda-



Fig. 3. DALÍ - El destete del mueble alimento



Fig. 4. DALÍ - *Canibalismo del otoño* (1936)

mental importancia psicológica, ya que es en su consecuencia por lo que, como decíamos, constituyen verdaderos documentos psicoanalizables en los que se visualiza plásticamente la esencia viva del pensamiento.

Sin duda alguna, no resulta fácil, ni en principio siquiera verosímil, reconocer en esos grotescos esperpentos, que el hombre "sensato" considera como mamarrachos o mixtificaciones sin valor alguno, algo concerniente a los procesos de pensamiento del sujeto normal, tales como cada cual los vive en su propia mente, y que parecen, si acaso, producto de la enajenación mental.

Efectivamente, la similitud con las obras artísticas de los enfermos mentales salta a la vista, y de ello damos un ejemplo en la figura núm. 1, en la que se reproduce un dibujo ejecutado por un paciente psicótico que empleaba un método de trabajo enteramente idéntico al descrito por Picasso, ya que estas figuras son auténticos retratos de imágenes que el sujeto percibía pseudoalucinatoriamente. Este paciente, por lo tanto, persona de ínfima categoría cultural y sin la menor noción artística, realizaba estas obras con absoluta espontaneidad, e ignorando en absoluto la significación que a la luz del análisis psicológico muestran tener.

Pero es que entre el pensamiento del sujeto normal y el del psicótico privado del uso de razón, la diferencia es comparable a la existencia entre un batallón que realiza sus evoluciones disciplinadamente, en correcta formación y a la voz de mando, y este mismo batallón después de haberse dado la orden de romper filas. Los materiales del pensamiento son los mismos, en uno y otro caso. Idéntica comparación es aplicable también a la mente infantil, de la que ha surgido, por el mismo procedimiento, el dibujo de la figura núm. 2. Lo peculiar en cada caso es el orden en que se organizan los materiales representativos, y la precisión en que llegan a constituir un conjunto coherente y adaptado a la realidad externa.

Bajo el influjo de la razón, el pensamiento adquiere una configuración conforme al sentido de las convenciones intelectuales, morales y estéticas a las que el uso consuetudinario ha dado fuerza de ley. Pero eso no obstante, la materia prima sigue siendo la misma.

De igual modo que las masas minerales subyacentes a la corteza terrestre, la materia prima del pensamiento se mantiene a gran presión bajo la costra de la cultura vigente, y así como cuando por efecto de sus movimientos orogénicos se for-

man en la corteza terrestre fisuras irrumpen aquellos en estado de fusión, constituyendo las erupciones volcánicas, cuando la corteza del psiquismo racional ofrece fisuras ocurren estas irrupciones psíquicas en las que la propia substancia del pensamiento emerge como un magma desorganizado y en bruto. En la psicosis podemos observarlo como consecuencia de la ruina de las funciones psíquicas superiores por el efecto destructor de la enfermedad, y en el surrealismo como consecuencia de una intención premeditada, que suponemos consecutiva a un estado caduco y crítico de la cultura.

No es la primera vez que en la historia del Arte se acusan las fases críticas de la cultura en obras en las que, anticipándose a las creadas por los adalides del movimiento surrealista contemporáneo, se aprecia el regocijo por lo absurdo, el humor negro, la necesidad prácticamente imperiosa de autoexpresión anímica. Recordemos a Goya con sus *Caprichos* y *Disparates*, exponente de la crisis moral producida por la influencia del enciclopedismo francés; y el caso del Bosco, contemporáneo y coteráneo de Erasmo, a quien tocó vivir la tumultuosa coyuntura cultural que señaló el paso de la Edad Media a la Edad Moderna.

El movimiento surrealista es el brote hasta ahora más impor-



Fig. 5. DALÍ - *Beca misteriosa aparecida en la espalda de mi niñera y La cara de Mae West, que puede servir de habitación*

tante, extenso y profundo, de este tipo de "arte de crisis", y si nos interesa su análisis psicológico es porque, independientemente del valor que pueda tener dentro de la estricta esfera del arte, en sus obras se nos revelan hechos que nos permiten adquirir una precisa comprensión, no sólo del surrealismo como estilo característico de nuestro tiempo, sino, en términos generales, del problema existencial del hombre que vive el momento presente de la cultura, de cuyo estado crítico es el surrealismo, entre tantos otros, un testimonio de excepcional valor.

II. - LO QUE IGNORAMOS DE NUESTRA PROPIA ALMA

Apostilló Goya aquella parte de su obra caracterizada por el delirio imaginativo, su obra "surrealista" pudiéramos decir, con las siguientes palabras: "La fantasía abandonada a la Razón produce monstruos imposibles; unida a ella, es madre de las Artes y origen de sus maravillas".

Existe un motivo, no obstante, para que deban interesarnos los productos de la "fantasía abandonada a la Razón", y es que, monstruosos o no, constituyen sus productos la expresión de



Fig. 7. DALÍ - Pormenor de *El juego lúgubre* (1929).



Fig. 6. DALÍ - *La llegada de los anamorfos crónicos*

realidades que habitan y obran en el fondo del alma, y ejercen en ella importantes efectos, sin que el sujeto se percate habitualmente de ello.

Quando se contempla una tela surrealista, el espectador se siente inevitablemente afectado de un modo muy vivo por ella: unas veces, si se trata de un "amateur", experimentando una atracción fascinadora; otras, por la más irritada de las indignaciones. La indiferencia es imposible.

Estas reacciones deben su vivacidad no sólo a la concordancia o discordancia que puedan presentar con los ideales estéticos del espectador, sino a que éste sufre los efectos emocionales, fascinantes o perturbadores y repulsivos, según los casos, que dan a estas obras el secreto de su extraño poder. La actitud del espectador es en gran parte consecuencia de la que mantiene frente aquellos aspectos de su propia psique inconsciente que contempla reflejados en el cuadro, indiscretamente desnudos de los artificios y revestimientos con los que él mismo se los oculta en su vida cotidiana, y que no sólo, por su índole irracional, cuestan comprender, sino que habitualmente se prefieren ignorar.

Por ello, lo primero que se necesita para poder comprender el sentido de estas obras es tener una noción clara de lo que "lo inconsciente" significa en la vida psíquica.

La existencia de funciones psíquicas inconscientes no es, contrariamente a lo que suele suponerse, un descubrimiento reciente. Veamos lo que a este respecto escribió La Rochefoucauld hace unos cuatro siglos, en sus *Reflexiones sobre el amor propio*: "... No puede sondearse su profundidad ni atravesar sus abismos. Allí, a cubierto de las más penetrantes miradas, da mil insensibles vueltas y revueltas. Allí se hace, a menudo, *invisible a sí misma*; allí concibe, nutre y eleva, *sin saberlo*, gran número de afecciones y odios; algunos tan monstruosos que cuando los saca a la luz los desconoce o no puede resolverse a reconocerlos. De esta obscuridad que le cubre nacen las ridículas persuasiones que tiene de sí mismo; de allí vienen sus errores, sus ignorancias..."

La teoría del inconsciente es, en puridad, el resultado natural del largo proceso de pensamiento cuyos jalones fundamenta-

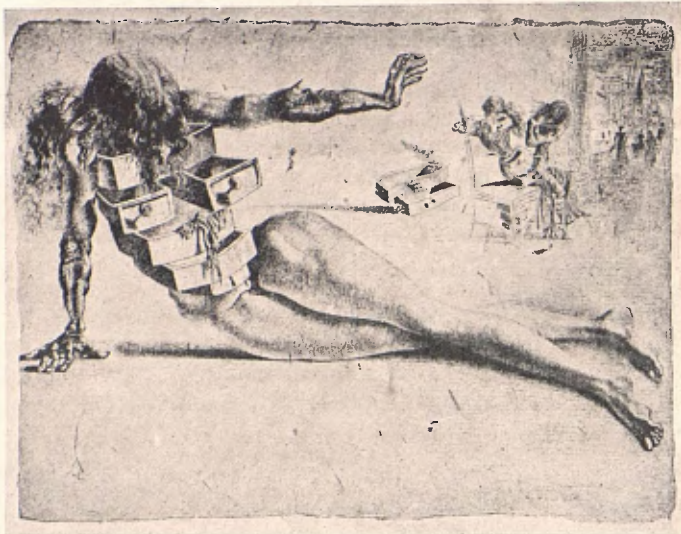


Fig. 8. DALÍ - Ciudad de los cajones (1936)



Fig. 9. PAUL ELUARD - La noche veneciana

les son Sócrates y Kant. La crítica socrática del conocimiento se dirige, en efecto, al descubrimiento de verdades que, no obstante estar contenidas implícitamente en la mente de todos, son desconocidas para el propio sujeto. Como consecuencia más inmediata, en Platón se encuentran ya anticipaciones del psicoanálisis, como son: la existencia de larvadas tendencias inmorales en la mente de hombres de recta condición moral, la función de los ensueños como revelador de su presencia y mecanismo sustitutivo de la satisfacción de aquéllas, el origen corporal de los apetitos, la influencia del instinto sexual en las manifestaciones más elevadas y variadas de la vida psíquica, etc.

A su vez, la crítica kantiana del conocimiento racional mismo, pone de relieve la importancia máxima de lo desconocido, ya que para Kant es incognoscible, por principio, la esencia de las cosas, aquello en que éstas encuentran su auténtico sentido. Y a su vez, en el postkantiano Schopenhauer se encuentran, a nuestro modo de ver, concretados de la manera más explícita todos los fundamentos teóricos del psicoanálisis, comprendidos

Freud y todas sus posteriores derivaciones. Lo que el psicoanálisis ha aportado ha sido, creemos, una técnica o procedimiento que nos permite la aplicación práctica usual de esas ideas, suministrándonos el instrumento por el que podemos introducirnos a voluntad en estas oscuras zonas de la psique ignorada, y percibir y comprender los acontecimientos que allí tienen lugar, tan distintos a los de la zona clara de la mente, que al no familiarizado con ellos le producen una irremediable sensación de inverosimilitud.

"El principio y como fundamento de todos los bienes es que se conozca cada uno bien a sí mismo", escribía Fray Luis (*Exposición del Libro de Job*); pero la psicología profunda analítica enseña que para conseguirlo suficientemente es preciso introducir la luz del conocimiento en lo inconsciente, en un mundo que aunque propio resulta incongruente con nuestra reconocida manera de pensar, sentir y querer, pero en el que se agitan las fuerzas más elementales, más poderosas y decisivas, en la formación y en la dinámica de la personalidad.

Los análisis psicológicos que siguen son una pequeña muestra de cómo puede llevarse a cabo este propósito, si bien, como es comprensible, han de limitarse a lo indispensable para adquirir una noción general del procedimiento que baste para entender los materiales contenidos en las obras surrealistas en su significación psicológica profunda y, en su consecuencia, en la significación del papel que este estilo viene a desempeñar culturalmente.

III. - VISIONES DEL MUNDO INTERNO

Es sabido que la expresión más explícita y directa del inconsciente se efectúa por medio de imágenes de carácter preferentemente visual, tras de cuyo aspecto manifiesto se esconde la significación latente a que las imágenes hacen referencia. Los cuadros surrealistas constituyen como una especie de paisajes "del mundo de dentro", desde el momento en que hacen de estas imágenes el objeto de la creación pictórica. Pero, como se comprende, paisajes en cuyos fondos no podemos identificar país alguno determinado, ni en las figuras de cosas y personajes, los personajes y las cosas que representan, si no es mediante el empleo de una clave de interpretación, en la que estriba el análisis psicológico profundo.

Las interpretaciones que siguen han sido ordenadas según la índole del proceso psíquico a que se refieren los contenidos analizados en relación con la estructura y dinámica de la personalidad, de acuerdo con la siguiente pauta enunciada aquí sinópticamente:

- | | | |
|--|--|--|
| I. - Según el mecanismo reactivo de la personalidad considerado. | { Mecanismos instintivos. | { Apetencia de placer.
Apetencia de hegemonía.
Apetencia de perduración. |
| | { Mecanismos culturales: Imperativo del deber. | |
| II. - Según el plano de realidad penetrado por el sujeto en el curso de la evolución de su personalidad. | { Plano de la realidad individual.
Plano de la realidad colectiva.
Plano de la realidad suprasensible. (1) | |

(1) A nuestro modo de ver los diversos sistemas psicoanalíticos adolecen de un defecto de origen fundamental que es el de apoyarse en teorías metapsicológicas, discordantes muchas veces con el conocimiento científico-experimental moderno de la vida instintiva tal como en sus nociones más importantes expusimos en nuestro trabajo *Neuropatología de las neurastis*.

Por ello consideramos como una necesidad primordial para llevar al psicoanálisis a su elaboración científica definitiva el abordar el estudio de la personalidad profunda, sustituyendo el punto de vista de una metapsicología cualquiera, sea la de Freud o la de Künkel por ejemplo, por el de la neurofisiología actual de las funciones instintivas.

Las sinopsis transcritas y el estudio presente en su conjunto están en parte inspirados en los resultados a que hemos llegado en este sentido, cuyo desarrollo sistemático y completo nos proponemos exponer próximamente.

1.º LOS MECANISMOS INSTINTIVOS Y LOS OBJETOS DEL QUERER.—De la riquísima iconografía de los inconsciente que constituye la obra de Salvador Dalí, entresacamos una serie de producciones que suponemos están inspiradas por la acción de un complejo de organización sumamente primitiva, ya que se refiere a las primeras fases de la vida, a la fase de la lactancia.

A la vista del cuadro representado en la fig. 3, conjeturamos que podía tener la significación de una fantasía de devoración "canibalística" relacionada con el apetito de placer alimenticio-bucal del lactante; supusimos que la idea de las mesillas que aparecen al lado de la mujer, como si hubiesen sido extraídas de su cuerpo, habría sido elaborada consecutivamente como justificación del boquete existente por la devoración, y a la vez como expresión de una teoría inconsciente de la función desempeñada por la nodriza, de su mecanismo interno. Es notable que la asociación psicológica refleja de este mueble con la lactancia ha sido puesta de relieve en las observaciones experimentales de Ch. Bühler, quien pudo apreciar que el ruido hecho al abrir y cerrar el cajón de la mesilla era estímulo eficaz para provocar el reflejo de succión en el lactante, por la existencia de un condicionamiento originado por la sincrónica utilización del contenido del cajón y el acto de lactar. Efectivamente, en gran parte de la obra del mismo autor encontramos abundantísimas comprobaciones que justifican tal hipótesis, y los testimonios de una intensa fijación a la fase oral, que en ella se aprecian.

En primer lugar, en la autobiografía del autor, la reproducción de esta misma obra va acompañada de un humorístico epígrafe muy explícito: "Mi nodriza de cuya espalda se ha extraído una mesa de noche". Además, en una réplica, el mismo orificio aparece enmascarado bajo una fantasía geológica, en la que se reconoce claramente la configuración característica de la nodriza de espaldas (fig 4). En esta versión se desarrolla el tema del canibalismo de modo más evidente, incluso revelándose en el título de la obra. Obsérvese en la parte inferior de la misma un cajón entreabierto.

En la fig. 5, parte superior, se corrobora la interpretación por medio de otra modalidad de expresión del mismo tema. Existen, además, otras muchas obras en las que los mismos elementos se repiten hasta la saciedad, en similares o nuevos tipos de relaciones y combinaciones; pero para concluir lo expuesto baste con la fig. 8, en la que el empleo dado como elemento plástico a los cajones, que entran precisamente a formar parte aquí de un cuerpo humano, no deja lugar a ninguna duda sobre el tipo de relación condicionada a que antes nos hemos referido.

Por medio de esta serie de fantasías se expresan, por lo tanto, reminiscencias de las vivencias de satisfacción instintiva de placer más arcaicas que se produjeron bajo el influjo de impresiones de las que el sujeto, entonces sumido en total inconsciencia, no pudo tener noción alguna, pero cuya potencia afectiva ha sido suficiente para inspirar tanto tiempo después estas ocurrencias imaginativas.

El afán instintivo de hegemonía. — En la misma serie anterior se revela un actitud de exigencia imperiosa de satisfacción porque la fantasía de devoración implica, además de una apetencia, una agresión contra el objeto apetecido en la que se expresa una forma de voluntad de poder que de tal modo se esboza también inconscientemente en aquellas tempranas edades de la vida.

El afán instintivo de perduración. — Es el llamado *instinto de conservación*, que cuando el sujeto empieza a tener conciencia de su existencia individual se revela como horror a la destrucción personal y a la nada.

El horror a la disolución de la conciencia vinculada a un "yo" todavía endeble en exceso, y el retorno a la nada, ha debido inspirar el cuadro representado en la fig. 6, que tanto recuerda a las ensañaciones infantiles del pavor nocturno. Los "anamorfos crónicos", terroríficas antropomorfizaciones de las poderosas y desconocidas fuerzas del inconsciente, acechan ocultos tras la



Fig. 10. HANS ARP - Configuración (1936)

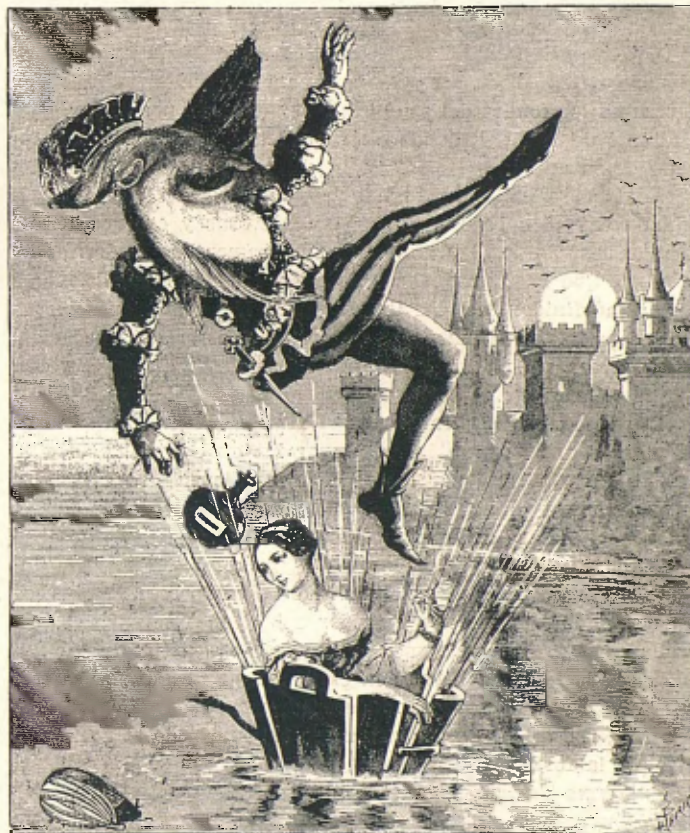


Fig. 11. MAX ERNST - Juana Hachette y Carlos "El Temerario"

puerta, sin que puedan ser vistos por el sujeto que, indefenso, se encuentra sentado de espaldas, y al que amenazan con sus negras y ganchudas patas. En el fondo, en una excesiva lejanía y con enigmática expresión de "Gioconda", un personaje femenino parece ejercer una función protectora, como también, mágicamente, el *Angelus* de Millet, que aparece sobre la puerta como un amuleto defensivo. Unas estatuillas de escayola, en una repisa a la izquierda, parecen representar a algún allegado del que el sujeto se siente en exceso distanciado y desprovisto de la confianza que le hubiera dado su afectuosa protección.

2.º LOS MECANISMOS CULTURALES Y LOS MANDATOS DEL DEBER. — Como puede comprenderse, las ilimitadas exigencias de poder y autosatisfacción que promueve el inconsciente comportamiento del niño en virtud de sus impulsos instintivos, encuentra más o menos tarde una barrera que interfiere su expansión desconsiderada, ciega e incondicional.

Esta barrera se forma por la actitud correctora de los educadores, que vetan al neófito la satisfacción de aquellos impulsos que se realizan en actos considerados viciosos y dañinos, provocando la asociación artificial entre estos actos, o la intención de efectuarlos, con vivencias displacientes como la percepción de la cólera o angustia del educador, su retracción de afecto, amenazas de castigo, etc. Así, se constituyen los *automatismos represivos*, que entran a formar parte de la zona inconsciente de la personalidad cultural, cuyos patrones elementales se forman también en las primeras edades de la vida.

En la primera de las obras comentadas (fig. 3), el personaje representado ostenta la cabeza baja y la cara cubierta con un paño, signos expresivos de los sentimientos de vergüenza, básicos en la formación de los mecanismos de represión interna, y que a su vez traducen la existencia de reminiscencias de represiones de las que entonces fué objeto la inconsciente sensualidad infantil.

Las demandas instintivas de placer encuentran su más fuerte oposición represora, desde luego, en cuanto atañe a las manifestaciones físicas del Eros, las más precoces de las cuales pueden, como es sabido, presentarse en épocas sumamente tempranas de la vida.

La concepción ambivalente del Eros, como fuente de placer y, al mismo tiempo, de destrucción y muerte, está arraigada con fuerza en los fondos del psiquismo, revelándose, por ejemplo, en el dibujo de la fig. 1, donde emerge a través de las ruinas mentales de su autor.

En la obra daliniana, se halla abundantemente representada dicha concepción bajo la forma de calaveras y esperpentos de aspecto sexualoide, figuras que angustiosamente se pudren o derriten, y que no reproducimos aquí por imposibilidad de multiplicar indefinidamente las ilustraciones. Las represiones ejercidas en la forma de amenazas de castigo físico o de mutilación, son representadas también por medio de mutilaciones, heridas, deformaciones, etc.

Las demandas inspiradas por el afán de hegemonía son asimismo objeto de represión, parte por las exigencias de la educación, parte incluso por las reacciones de rivalidad inducidas en la voluntad de poder del educador adulto, dotado por ello de más fuerza dentro de la competencia que se establece inconscientemente.

En la fig. 7 vemos a un individuo colocado sobre un pedestal ocupando una *posición superior* e inalcanzable para el león (¿ímago del padre?) que puede verse en tierra. El individuo allí encaramado se tapa la cara en expresión de vergüenza intensísima, mientras que su mano derecha, monstruosamente hipertrofiada, nos orienta sobre el sentido originario de la represión.

Bajo la forma de esta misma fiera, o su cabeza, y la figura de *Guillermo Tell*, símbolo del "padre sacrificador", se desarrolla ampliamente por el mismo autor este tema en una serie de interesantísimas obras que tampoco pueden ser reproducidas y analizadas aquí.

IV. — EN EL CAMINO HACIA EL "SI MISMO"

Así como en los análisis antecedentes hemos tratado de describir algunos aspectos que se refieren a los elementos constitutivos de la personalidad psíquica, en los de los materiales que siguen, trataremos de revelar algunas particularidades de los procesos que se originan por la acción de los mecanismos descritos en los diversos "planos de realidad" que el sujeto penetra en el curso de la evolución de su personalidad psíquica.

1.º PLANO DE LA REALIDAD INDIVIDUAL. — Está constituido por los objetos relacionados con la satisfacción de los apetitos individuales y sus consiguientes represiones. Los ejemplos analizados se refieren precisamente a hechos correspondientes a este plano; así, el complejo alimenticio-bucal descrito, pertenece a la fase más arcaica de la organización del sistema psíquico de auto-satisfacción individual, o *libido*. No es necesari-

rio, por tanto, incurrir en reiteraciones, limitándonos a aludir, de pasada, a que en el curso del desarrollo psicológico ulterior, y en relación con la ampliación de la conciencia que el sujeto va adquiriendo de sí, se producen nuevas formas de autocomplacencia ligadas a sectores y funciones distintos, que tanto por ellos mismos como por las represiones a ellos ligadas, poseen una importancia grandísima en la estructura psíquica total del sujeto.

2.º PLANO DE LA REALIDAD COLECTIVA. — Después de su realidad como ser individual y de los objetos relacionados con su individualidad, el sujeto descubre, cuando existe, la realidad supraindividual de la *comunidad afectiva*, de los sentimientos de *comunidad*. A partir de entonces, el afecto deja de estar vinculado exclusivamente a la autocomplacencia, la voluntad de poder y el anhelo de seguridad, como impulsos instintivos individuales, para transferirse en mayor o menor parte a la relación con otras personas, cuyo destino vital viene a vincularse con el propio del sujeto: la madre y el padre en primer lugar. De las imágenes inconscientes formadas en el curso de la relación con estas personas, partirán en su vida ulterior influjos decisivos para configurar su actitud y determinar su capacidad para su realización en la vida amorosa y social, es decir, en un plano en el que existen posibilidades cuando está preparado psíquicamente para ello, muy superiores a las que ofrece la vida individual, sujeta siempre, por poderosos que sean los recursos del individuo, a infinidad de limitaciones y contradicciones.

La importancia de estas imágenes parentales inconscientes, radica en que sirven como prototipos de los objetos capaces de satisfacer necesidades afectivas que el sujeto no podría nunca realizar en sí mismo, y que satisface proyectando este afecto sobre la persona o idea capaz de encarnar el sentido de aquella imagen prototípica inconsciente. De la existencia de ésta depende, por tanto, la más importante posibilidad de llegar a un enamoramiento genuino y a la vivencia de simpatía. Toda la psicología de la vida erótica y social tiene aquí, según las ideas de Jung, que en gran parte aceptamos, su clave maestra.

El surrealismo, como arte eminentemente individualista, es rico en significaciones negativas a este respecto. Se suele encontrar con frecuencia la imagen de lo femenino concebida como algo felino, es decir, pérfido y desalmado, o ruda y mostrenca, como producto de una imagen sexual prototípicamente negativa, inspiradora de un carácter misógino.

En la obra de Dalí antes comentada (fig. 6) se muestra, por el contrario, una intensa fijación a una imagen materna positiva, pero de características arcaicas, en donde el prototipo de lo femenino adquiere carácter dispensador de satisfacción y amparo, evidenciando el persistir de la relación de dependencia inconsciente con la imagen primordial de la madre.

De parecido modo las obras surrealistas revelan actitudes inconscientes hacia los semejantes, caracterizadas por sentimientos hostiles bajo cuya inspiración aparece caricaturizado todo lo que de insignificante, ridículo y aberrante puede apreciarse en el género humano.

3.º PLANO DE LA REALIDAD SUPRASENSIBLE. — Todos los hechos hasta ahora considerados se refieren a la vida del sujeto en relación con la realidad objetiva, o sea, con cosas que existen independientemente de su pensamiento. Nos referiremos a continuación al plano de la realidad suprasensible, que sólo puede conocerse de manera subjetiva y no a partir del contenido concreto de cualquier percepción sensible.

La negación de la realidad material, objetiva, es el caballo de batalla predilecto del surrealismo. He aquí algunos textos característicos: "... lo que la vida tiene de más precario, la vida real, se entiende...". "El hombre, ese definitivo soñador cada vez más descontento de su suerte". "Lo maravilloso es siempre bello, sólo lo maravilloso es bello..." Para A. Breton, autor de las frases que acabamos de citar, al perder el sujeto su ilimitada imaginación infantil queda "abandonado a su destino sin luz", siente "que le faltan poco a poco, sus razones de vivir".



Fig. 12. FUSSELI - *Pesadilla* (c. 1782)

El automatismo mental del ensueño se reproduce fielmente en esta composición, muy anterior al actual surrealismo, cuyo contenido corresponde a un sueño típico y frecuente de simbolismo fácil de interpretar, que manifiesta el acoso nocturno y proyección en la pantalla del pensamiento onírico de ciertos impulsos reprimidos, así como la angustia que por la índole de los mismos se origina en la durmiente, aun cuando el trabajo del sueño encubre ante su conciencia, tras representaciones figuradas e indirectas, su significación real.

Y es que, como decía J. P. Richter, "los brazos del hombre se tienden hacia el infinito, todos nuestros deseos no son sino partes de un anhelo ilimitado". Pero este anhelo, en lo que tiene precisamente de ilimitado, no puede encontrar en el mundo de la realidad material posibilidades de cumplida satisfacción, y, por eso, estas exigencias, en el fondo alimentadas por la energía incondicionada y sin límites de los impulsos instintivos, busca otra forma de realidad en cuyos objetos poder cumplirse totalmente.

En esta otra forma de realidad figura, en primer término, como modalidad más rudimentaria, *la magia*, mediante la cual el sujeto adquiere un ilusorio dominio sobrenatural sobre aquélla. En la fig. 11 puede verse un ejemplo de composición surrealista de carácter mágico en el que la atmósfera de "prodigiosidad" ha sido llevada a su último extremo.

También por medio de la espiritualización puede el sujeto remontarse por encima de la realidad inmediata. El surrealismo, con su carácter de melodía visual, parece que pretende conferir a la pintura posibilidades de expresión similares a la más espiritual de las artes, la música, en la que se describen sentimientos abstraídos de los más diversos aspectos de la vida real, y que son como sus propias esencias destiladas. Por ello quizá resulten aplicables para quienes sienten la pintura surrealista como los melómanos la música, las consideraciones que sobre la metafísica de este arte escribió Schopenhauer: "Lo inefablemente íntimo de toda música, cuya virtud nos hace entrever un paraíso, tan familiar como cercano, y lo que le confiere ese carácter tan comprensible y a la vez tan inexplicable, consiste en que reproduce todas las agitaciones de nuestro ser íntimo, pero sin la realidad y lejos de sus tormentos." (Véase, por ejemplo, en la fig. 9 una pequeña sinfonía patética compuesta en fotomontaje.)

Pero llevando aún más lejos su evasión de la realidad material, el surrealismo llega a pretender captar y plasmar en sus obras vivencias extraídas de la propia esencia trascendental, lo "íntimo", el "hondón" del alma, adonde "no llega imagen de cosa creada alguna" y donde "se gusta la eternidad" (Fray Juan de los Angeles). Y creemos perfectamente justificada esta cita del clásico del misticismo español, cuanto que es el propio A. Breton quien habla de no hacer "concesión alguna al mundo de la percepción" (*Le surrealisme et la Peinture*). Más explícitamente aún se expresa el pintor neoyorkino actual Frederick Haucke cuando dice: "Sólo el Misterio central es real. Sólo cuando su atracción es tan poderosa como para obligar a cada elemento de un cuadro a situarse en una perspectiva espiritual que alcanza a los profundos fondos del alma, la profundidad en que Dios nace, puede hablarse de pintura."

Si bien no con estas explícitas intenciones místicas, el surrealismo nos ofrece abundantes referencias a la realidad suprasensible trascendente, plásticamente revelada por la indefinición de contornos y de límites, los rostros de expresión impasible como la eternidad, los relojes blandos que parecen destinados a cronometrar la duración del tiempo interminable (1), la tan repetida, imitación de los fondos, tan típica del estilo, además de algunas evidentes alusiones a preocupaciones metafísicas de que hacemos omisión por falta de espacio.

Por último, quedan por interpretar ciertos elementos plásticos repetidamente utilizados por los pintores surrealistas, formas indefinibles, sin límites de principio ni fin, sin alusión a ningún objeto perteneciente a la realidad material, tal como se nos ofrece, por ejemplo, en la obra de Hans Arp de la fig. núm. 10. Estas representaciones, nos plantean el problema de la consideración arquetípica de lo anímico-trascendente experimentado como vivencia psíquica por el sujeto, que de tal forma emerge y se expresa como cualquier otro contenido anímico creado por el automatismo expresivo cuando se aflojan los dispositivos que lo mantienen relegado al inconsciente. Lo suprasensible queda así definitivamente elevado a la categoría de positiva realidad, al menos desde el punto de vista psicológico, teniendo que ser tratada

(1) Véase la ilustración correspondiente en el artículo de esta misma revista "Esquema de Dalí", por J. A. Gaya (pág. 38).

por el sujeto de igual modo que las otras realidades internas de sus apetitos, si quiere conservar el buen orden y equilibrio de su psiquismo. Jung, guiado por sus investigaciones psicoanalíticas, ha llegado a la conclusión de que la metafísica, los mitos y creencias constituyen formas de satisfacción de necesidades instintivas que no pueden ignorarse o reprimirse impunemente.

En la obra del psicótico antes referido (fig. 1), en la que la expresividad de lo inconsciente adquiere, como consecuencia de su enajenación, la máxima espontaneidad y sinceridad, hallamos también formas identificables como representaciones de imágenes arquetípicas de la misma índole: por ejemplo, esas estructuras circulares, que pueden considerarse como expresiones simbólicas de infinitud, en que se circunscribe una figura humana de pintoresca simbología erótica, como en otra similar que también poseemos contiene una cara en la que parece representarse una deidad solar. Además, profusión de figuras antropomórficas en expresión recogida, con la vivísima intensidad característica del arte mágico de los pueblos salvajes, de impasibilidad o terror de carácter sobrenatural. También, por otra parte, encontramos en el dibujo infantil reproducido (fig. núm. 2) un símbolo arquetípico similar: el círculo radiante, mágico, en cuyo interior se representa aquí una persona, ingenuamente concebida, y que quiere ser, probablemente, la del propio infantil autor.

Dalí, el primer proveedor, sin duda, de imágenes inconscientes, también ha empleado con abundancia este arquetipo bajo la forma de plastrones recortados, parecidos al reproducido de Arp, de perfil más complicado, atravesado por numerosos orificios, a cuyo través, como por su contorno, se ven objetos diversos de su abigarrada mitología personalista. Recordamos una de estas figuras, en la que un individuo, como si reentrara en su propia alma, se dirige hacia los "fondos subterráneos" de esta simbólica edificación arquetípica, como abrumado por un remordimiento o quizá más bien por el peso de la derrota de la lucha contra algún elemento del complejo paterno.

V. - SURREALISMO Y PSICOANÁLISIS

El gran problema psicológico de la existencia humana estriba en encontrar la fórmula que haga posible la satisfacción de las fundamentales exigencias de los instintos, sus demandas de placer, poderío y seguridad, dentro de las circunstancias y en las condiciones que la realidad exterior le obliga a acatar.

Hasta hoy, tales fórmulas han brotado insensiblemente del proceso creador de las culturas, y con ellas han nacido, madurado, decaído y sucumbido. Su eficacia para orientar y encauzar el desarrollo psicológico de la personalidad humana, varía de una a otra cultura, pero en todo caso han adolecido de un inconveniente, y es el de que han sido siempre creadas irracionalmente, sin tener en cuenta las leyes que rigen, en general la vida humana, y las de cada modalidad individual, en particular.

Por primera vez en la historia humana, el psicoanálisis surge como un esfuerzo encaminado a conseguir el encauzamiento del desarrollo psicológico y la adaptación del individuo a la realidad de un modo racional y conscientemente adecuado a las condiciones particulares de cada individualidad, cuyas posibilidades potenciales trata de descubrir y desplegar.

Freud, el fundador del método, aplicó este principio a los "elementos menos humanos del hombre", como se ha dicho muy bien. Su análisis, consideró el desarrollo psicológico desde un punto de vista limitado al plano de la vida individual, y especialmente en relación con el instinto genésico. Este intento de reducir al hombre a un "conjunto de mecanismos impersonales" (Künkel) hoy no merece la pena siquiera de ser tenido en cuenta; pero es preciso reconocer el mérito que representa el haber dotado a la psicología de un método que permite inmergir al sujeto en el trasfondo de su conciencia, para reconocer las influencias más elementales y físicas que ha experimentado en el curso de su desarrollo psicológico personal, hasta identificar las fuerzas potenciales no desplegadas por falta de un estímulo adecuado, o el instinto desviado de su objetivo propio por el efecto

de experiencias desafortunadas, etc., hasta corregir y superar todo lo que entorpeció o perturbó la consecución de una adaptación armoniosa y feliz a la realidad. Esto es simplemente poner las bases para la participación de la ciencia en el progreso moral práctico, sin el cual el progreso material, que las ciencias físicas han favorecido en tan alto grado, se está viendo asazmente lo estéril y peligroso que resulta. Por algo ha dicho Keyserling que en la historia de la Humanidad se abre una nueva era, la era de la Psiquiatría (nosotros preferiríamos decir *de la Psicología*). Y es que los poderes que más gravemente amenazan y dañan el destino del hombre, no son los elementos naturales adversos de los que el progreso material puede proteger, sino la *angustia existencial*, y las *compulsiones de las fuerzas indominadas del inconsciente* que el propio sujeto lleva consigo y de los que sólo el progreso psicológico le pueden librar. Y esto es lo que la psicología profunda, psicoanalítica, ampliada a los elementos de la vida colectiva y suprasensible, en especial por Adler y Jung, pretende alcanzar.

* * *

Con su automatismo expresivo, y su actitud introspectiva, que en algunos aspectos hemos comprobado aquí, es el surrealismo como una especie de psicoanálisis de la cultura en el que se nos indican los puntos de fricción e incongruencia entre el hombre contemporáneo, como ente vital, y su cultura. Veamos algunos de los más importantes.

Por su cultivo de la incoherencia y el regocijo por lo absurdo, el surrealismo significa un escarnio de la razón imperante en la cultura hasta Kant, que con su Crítica quebranta gravemente su prestigio.

Por rehusar la menor imposición o disciplina de cualquier clase, el surrealismo significa la rebeldía frente a la actitud dogmática y autoritaria tradicional, con una crítica desenfadada y disolvente hasta el caos. "Sólo la destrucción es creadora", dicen.

Por su caricaturización de la figura humana, dentro de un humor impregnado de desolada desesperación, el surrealismo significa la negación de la idealización y exaltación de la condición humana propia del humanismo, para subrayar por todos los medios posibles el absurdo, la ridiculez y miseria del hombre.

Con la expresión abierta y libre de las demandas de los instintos, significa el surrealismo la aspiración a la afirmación de los derechos de la animalidad, el menosprecio de las tendencias ascéticas, la despreocupación moral pagana.

Con su evasión a la irrealdad, la supervaloración de la libertad de la imaginación, el surrealismo representa una negación del valor de la realidad material y de la vida práctica y positivista, que trata de suplantar por una especie de realidad subjetiva, mágico-espiritual.

En suma, el surrealismo representa una erupción de todos los apetitos y sentimientos reprimidos y negados por las principales ideas de la cultura vigente. Como en el negativo de un cliché fotográfico aparece aquí en claro todo lo que había sido relegado a las zonas oscuras —lo inconsciente— por la ideología imperante durante estos siglos, con su carácter racionalista, humanista, positivista y ascético, y proclama el derecho a su realización con tanta más violencia cuanto más violentamente había sido postergado anteriormente.

Pero ahora falta fundamentar la pertinencia y legitimidad de semejante derecho, que los surrealistas defienden con un fanático absolutismo.

Desde el punto de vista imparcial de la psicología analítica hay dos aspectos que merecen tenerse en cuenta: el primero, que aceptada esta posición en sus términos absolutos, su significación psicológica es enteramente negativa, desintegradora y antivital por tanto. No pueden sorprendernos la frecuencia con que la neurosis, toxicomanías y suicidios florecen entre sus cultivadores y adeptos.

Pero en el segundo aspecto, hay que admitir que no carece de justificación el sacar a la luz las antinomias que el surrealismo plantea tan descarnadamente, porque en los términos antinómicos que habían sido reprimidos por la cultura vigente, existen valores que deben desplegarse y aprovecharse, y en su forma presente esta cultura, ahora en crisis, ofrece limitaciones que permiten considerarla insuficiente, en el grado de evolución psicológica del hombre moderno, para aceptarla como molde adecuado para verter y configurar la rica substancia de la personalidad humana.

Y es que ante todo conflicto psicológico, cualquier solución parcial y unilateral es defectuosa. En el psicoanálisis, cuando se practica individualmente, se llega a la liquidación de los conflictos personales si se consigue hacer al sujeto capaz de abarcar conscientemente en una síntesis vital los pares de contrarios razón-instinto, individualidad-comunidad, acción-espíritu, autoridad-libertad, etc., que constituyendo las tesis y las antítesis de su dialéctica personal luchan en el fondo de su mente por lograr la supremacía y su aceptación por el "yo" consciente y voluntario.

De modo similar, cabe pensar que en el orden general de la cultura puede llegarse únicamente a la solución de sus conflictos e irreconciliables contradicciones actuales, cuando sean de común conocimiento las peculiaridades de la vida mental profunda, y pueda, en su consecuencia, cada individuo llegar, en primer lugar al esclarecimiento de la presencia e importancia de los pares de contrarios referidos y después a aquella síntesis, sobre la que una nueva, más fecunda y permanente armonía anímica pueda establecerse.

BIBLIOGRAFIA

- FRAY J. DE LOS ANGELES.—*Conquista del espiritual y secreto reino de Dios*. Nueva Biblioteca de A. Españoles. Madrid. 1912.
- A. BRETÓN.—*Manifeste du Surrealisme*. Sagittaire. París. 1924.
- A. BRETÓN.—*Second Manifeste du Surrealisme*.—La Revolution Surrealiste. Diciembre 1929. París.
- A. BRETÓN.—*Le Surrealisme et la Peinture*. Brentano's, 1945. New York.
- C. BÜHLER.—*Infancia y Juventud* (La génesis de la conciencia). Espasa-Calpe. Madrid, 1946.
- S. DALÍ.—*Vida secreta de Salvador Dalí*. Poseidón. Buenos Aires, 1944.
- S. DALÍ.—*La conquête de l'irrationnel*. Editions surrealistes. París.
- S. DALÍ.—*Realidad y sobrerealidad*. La Gaceta Literaria. Madrid, 15 de octubre de 1928.
- F. HAUCKE.—Citado por B. Holme en "*New York Comentario*". The Studio. Julio 1944.
- F. KÜNKEL.—*Del yo al nosotros*. L. Miracle. Barcelona, 1940.
- FRAY L. DE LEÓN.—*Páginas escogidas*. Miracle. Barcelona. 1934.
- J. R. DE OTAOLA.—*Neuropatología de las neurosis*. Medicina Clínica. Barcelona. Abril 1948.
- H. READ.—*Surrealisme*.—Faber and Faber. Londres. 1937.
- LA ROCHEFOUCAULD.—*Reflexions, Sentences, etc.* Garnier. París.
- A. SCHOPENHAUER.—*El mundo como voluntad y representación*. M. Aguilar. Madrid. 1927.
- J. P. RICHTER.—*Choix de rêves*.—Fourcade. París.
- JANN TOPASS.—*La Pensée en Revolte* (Essai sur le surrealisme). Henríquez. Bruselas. 1935.
- C. G. YUNG.—*Metamorphoses et symboles de la libido*.—Montaigne. París.
- C. G. YUNG.—*Picasso*. Revista de Occidente. Madrid, mayo 1934.



HENRY MOORE - *Reclining figure*



ANGEL FERRANT - *Grupo 47* (1947)

LAS ÚLTIMAS OBRAS DE HENRY MOORE Y ANGEL FERRANT

por MATHIAS GOERITZ

CON razón se han visto en la Antigüedad griega los fundamentos y la base de la plástica occidental. La mayoría de los escultores del mundo cultural cristiano recibieron siempre un impulso renovado de la plástica griega; pero los más notables no actuaron como imitadores y clasicistas, sino como artistas libres, independientes, creadores por iniciativa propia, y para los cuales el helenismo fué sólo un valor intrínseco. Toda obra plástica libre e independiente se halla en esencia mucho más cercana al verdadero arte clásico que las de imitadores y copistas, que no exteriorizan su creación interna, sino que pretenden llegar al espíritu del helenismo trabajosamente y desde la superficie.

Verdad, pureza, naturalidad, juventud y grandeza interna son las premisas de un espíritu clásico. La forma externa puede adoptar el aspecto que se quiera, pero debe ser nueva y nacida de lo hondo; así son las estatuas de las catedrales góticas de Chartres o de Reims, cuyo espíritu es mucho más afín al helénico que las columnas pseudo clásicas de la iglesia de la Magdalena; y las esculturas del Barroco bávaro respiran con más intensidad el espíritu de una mentalidad libre, clásica, que las imágenes de los clasicistas del Munich del ochocientos, e incluso del siglo XX. Lo mismo puede afirmarse del Arte, y sobre todo, de la plástica actual.

En el *Jugendstil* (estilo joven), con tanta frecuencia injustamente vituperado, se puso ya la primera piedra de las nuevas formas. Georges Minne y Aristide Maillol, Ernst Barlach, Carl Milles, Charles Despiau, Wilhelm Lehmbruck, Hermann Haller, Georg Kolbe, Gerhard Marchs y otros, superaron las tendencias pictóricas del arte de Rodin, procurando volver por diversos caminos a los valores plásticos fundamentales, del mismo modo que en la pintura los Cézanne, Seurat o Vicent van Gogh estaban llamados a poner fin a las tendencias disolventes del impresionismo y a abrir nuevos caminos. De esta manera colocaron la base sobre la que fundamentarían su independencia y originalidad los artistas de una nueva época intelectual.

Los artistas jóvenes de entonces se enfrentaron con el problema de representar la forma pura, *abstracta*, la cual es, como en toda plástica, sumamente *concreta*; y plasmar la misma belleza, la energía, vigor y grandeza interna, que hasta aquel en-

tonces habían sido inseparables de la reproducción de ciertos modelos, cuya ejecución se aproximaba en mayor o menor grado a la Naturaleza.

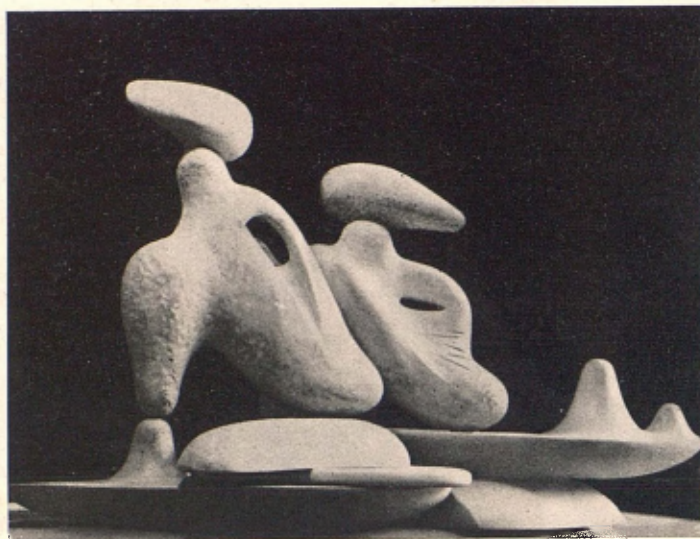
Y también en este arte *concreto-abstracto* puede descubrirse ya una línea definida de evolución, tanto en el lenguaje de las formas como en la fuerza expresiva. Constantin Brancusi, Pablo Gargallo, Henri Laurens, Alexander Archipenko, Ewald Matéré, Ossip Tadjine —y en cierto modo los maestros del *Bauhaus*, del edificio—, y en otros muchos, fueron quienes plantearon los problemas. Sus aspiraciones eran revolucionarias; y sin embargo tenían algo de avance a saltos, pues siendo constructivos eran al mismo tiempo destructores.

Estaba reservado a una nueva generación el llegar, con el tiempo y por sus propias fuerzas, a la serenidad y a la línea clara y precisa. Son hombres como Hans Arp, Jacques Lipschitz, Angel Ferrant, Henry Moore, Alexander Calder, Alberto Giacometti y Max Bill, los que han alejado el peligro de caer en un decorativismo exclusivo, desarrollando la plástica moderna hasta llevarla a nuevos valores y a un nuevo simbolismo.

La nueva producción de Angel Ferrant, titulada *Grupo 47*, no sólo tiene gran importancia para la evolución del artista, sino que posee el interés de ser expresión de la cultura española de nuestros tiempos, e incluso demuestra con cuánta intensidad y analogía se está formando el sentimiento de varios artistas de la época actual por encima de fronteras y naciones. Sugiramos una comparación con la plástica moderna de otros países, y escojamos para ella, como ejemplo, una obra del escultor inglés más importante en la actualidad, la *Reclining Figure* (Figura Reclinada), de Henry Moore.

Debe advertirse que Moore y Ferrant no se conocen personalmente, y que jamás se ha preocupado ninguno de ellos con particular interés de la obra del otro. Y puede casi asegurarse que Moore nunca ha visto en la realidad una obra de Ferrant, y que éste tampoco ha contemplado un original de Moore. (Las fotografías de libros y revistas que uno u otro hayan podido ver, no pueden influir gran cosa en los principios estéticos de un artista.)

Y, sin embargo, puede establecerse una comparación. La misma inspiración en la forma, idéntica armonía anima la expre-



ANGEL FERRANT - Grupo 47

sión estructural de ambos artistas. Aquí se abre una escotadura a través de una curva, que se amplía en línea perfecta y vuelve a cerrarse; allí aparece una superficie descendente, un ritmo de movimiento que tiene su correspondencia en el juego de planos existente en la obra del otro artista; y aquí como allí son formas redondeadas las que determinan el sentido de la expresión plástica.

Por otra parte, los caracteres de los artistas son muy distintos, como puede apreciarse comparando las obras con más atención. La obra de Moore es grave, solemne, trágica; el grupo de Ferrant, juguetón, humorístico, irónico. El primero tiende a la unidad monumental de la forma; el segundo intenta resolver los problemas por un juego armonioso de libertad y contención.

Ferrant, partiendo de los elementos naturales, crea un conjunto de formas que recuerdan a veces conchas o gotas, y una división en diversos planos sabiamente ordenados, a los que acompaña un sentimiento muy sutil; sobre ellos reposan a veces las grandes masas de los cuerpos quebrados. Las múltiples formas particulares que Ferrant amontona como pedazos de roca, se agrupan en forma de torre en un todo, de manera que apenas parecen tocarse, y da la impresión de que el grupo se mueve, y que se ha convertido en el *mobile* de Alexander Calder, sin peso ni gravedad. Y no obstante, al contemplarlo más de cerca se aprecia con cuánta perfección se mantiene la gravedad, que da al grupo la unidad que alcanza su máximo en las formas monumentales aisladas.

A pesar de esto, la *Figura Reclinada* de Moore posee una monumentalidad más intensa. Su expresión formal recuerda la combinación de los huesos o la ramificación de troncos o raíces de árboles; pero a pesar de esto, proceden de la fantasía humana, y tienen una relación insignificante con el juego libre, voluntarioso, de la Naturaleza. La forma abstracta aparece pleórica de vida orgánica, que determina su ritmo y movimiento. A partir de lo animado, de lo humano sobre todo, llega la fantasía de Moore a la abstracción, mientras que Ferrant, por el contrario, saca de la materia unas cuantas formas elementales que después compone, resultando así un conjunto que recuerda la apariencia humana. La *Figura Reclinada* de Moore está trabajada en un gran bloque, su tamaño supera al natural; mientras que el grupo de Ferrant, tal como lo vemos hoy, es pequeño, aunque concebido para grandes dimensiones.

Y aquí reside la diferencia esencial entre los caracteres de los dos artistas: predilección de Ferrant por las formas primitivas de la Naturaleza, su amor a la roca y el guijarro, elementos fundamentales de sus creaciones. Resalta la pronunciada semejanza entre su plástica y los grandes monolitos que surgen en el paisaje, e inmediatamente se vuelve el pensamiento ha-

cia los vestigios de la cultura prehistórica o las obras de los pueblos primitivos. Se advierte que el *Grupo 47* está destinado a elevarse sobre el agua de un lago, o a descansar en una espaciosa llanura, acaso en un paisaje castellano.

Ferrant se dirige con su obra a un grupo humano, no a individuos determinados, lo que le contrapone a Henry Moore. Para éste lo humano es decisivo; y no porque en su *Figura Reclinada* esté concebida la humanidad con más precisión que en Angel Ferrant, cuya pareja yacente no puede echarse en olvido; lo esencial es que la forma de Henry Moore parece salida de dentro, es dramática y evoca emociones y sentimientos que aluden al yo personal, no al mundo circundante. Se creería reconocer en uno de los artistas al hombre fáustico, y en el otro al panteísta, según la concepción de Goethe.

Otro criterio puede servir para arrojar nueva luz sobre la originalidad de los caracteres de uno y otro: Angel Ferrant usa raramente, casi nunca, el dibujo como medio de crear formas. Le basta una piedra bien formada, un pedazo de madera o una concha, para dar forma, mediante la unión de varios de tales cuerpos; sólo con algunas formas plásticas consigue con éxito lo que quiere expresar. Es plástico ante todo y sobre todo; un lápiz o un pliego de papel sólo los concibe como objetos materiales para formar figuras corpóreas; y todo lo que queda en el plano es extraño para él. Así crea los *objetos*, que constituyen lo mejor del conjunto de su producción. Vive en ellos el problema del tiempo y del espacio; esconden algo de la tragedia del siglo xx y, sin embargo, es como si el espíritu humano hubiese hallado aquí la salida de un callejón para entrar en la vía de un nuevo futuro de posibilidades estéticas de la plástica.

Estos *objetos*, compuestos con la más fina ironía —que a veces denota una afinidad esencial con Juan Miró—, juegan en el conjunto de la obra de Ferrant el papel que en Henry Moore ha asignado al dibujo. Tan original e importante es el medio de expresión de Ferrant, tan vasta es, por otra parte, la obra dibujística del inglés, que pueden citarse no sólo entre los mejores escultores, sino que también —y juntamente con Paul Klee y Marc Chagall—, entre los más famosos dibujantes del siglo xx. Los esbozos hechos por Moore durante los bombardeos de la segunda Guerra Mundial en las bodegas, y en los corredores del metropolitano londinense, representan quizá el cuadro más bello y conmovedor llevado al lienzo por la mano del pintor. Y también en este *Shelter Sketch Book* (Libro de Apuntes del Refugio), se encuentran siempre nuevas creaciones, esbozos abstractos para formas plásticas que confirman la originalidad de la rica fantasía y el vigor de las formas anheladas por el artista.

El observador de los diversos temperamentos artísticos se en-

cuentra en ambos casos, Ferrant y Moore, ante una plástica absoluta, de la que se puede afirmar, con buen sentido escultórico, que puede ser percibida por el sentido del tacto mejor que por el de la vista. En unas y otras obras se trata de un ejemplo de sabiduría, de una vasta experiencia y, sobre todo, de una gran madurez intelectual que sólo podían ser concebidas por almas de artistas que durante años trabajaron ensimismados, hasta llegar —en el apogeo de su potencia estética—, a su arte *clásico*. Y ambos artistas, a pesar de tener el uno más de cincuenta años, y estar cerca de ellos el otro, han conservado el vigor de una juventud interna como pocas veces se halla en el arte de nuestros días.

HENRY MOORE :

“I am very much aware that associational, psychological factors play a large part in sculpture. The meaning and significance of form itself probably depends on the countless associations of man's history.

For example, rounded forms convey an idea of fruitfulness, maturity, probably because the earth, women's breasts, and most fruits are rounded, and these shapes are important because they have this background in our habits of perception. I think the humanist organic element will always be for me of fundamental importance in sculpture, giving sculpture its vitality. Each particular carving I make takes on in my mind a human, or occasionally animal, character and personality, and this personality controls its design and formal qualities, and makes me satisfied or dissatisfied with the work as it develops.

My own aim and direction seem to be consistent with these beliefs, though it does not depend upon them. My sculpture is becoming less representational, less an outward visual copy, and so what some people would call more abstract, but only because I believe that in this way I can present the human psychological content of my work with the greatest directness and intensity.—”

ANGEL FERRANT :

“A veces me fascina la forma de una cadera o de un pómulo, pero no puedo afirmar con franca sinceridad que en estas peculiaridades de lo tangible y viviente esté el “quid” de lo que veo.

Creo que las propiedades esenciales de la imagen se ostentan ocultas y nada más que la mirada prodigiosa las descubre. Este mirar de lince es el que ha revelado las verdades más sensoriales en el orden plástico desde los más remotos tiempos.

Verdad, tratándose de artes del espacio se opone diametralmente a ilusión, imitación, semejanza...

Los verdaderos valores del arte empiezan en el punto en que terminan aquellas sugerencias. Y puede pensarse esto al contemplar una obra tan cuajada de extraordinaria configuración naturalista como *Las meninas*, por ejemplo. Por el contrario, delante de un alicatado árabe, pongo por caso, en el que nada es fingido, en el cual salta a la vista el juego sin trampa, nos hallamos como ante una laberíntica estancia vacía. Podría decirse que hay un contenido en la obra de arte que no se ve si no se tife. Y, tintura es la configuración naturalista, del mismo modo que lo es el episodio, la ocurrencia o la anécdota —presenciada, histórica u onírica—.”



Arriba: HENRY MOORE - *Ideas for sculpture*. 1940 (Colección Miss Helen L. Besor. Conecticut, U. S. A.)

Abajo: ANGEL FERRANT - *Marinero de Sada Objeto*, 1945 (Colección particular, Madrid)



CHAGALL - Entre chien et loup

CHAGALL

par RAYMOND COGNAT

LE Musée d'Art Moderne a décidé de consacrer régulièrement des expositions aux meilleurs peintres contemporains. Il est bon qu'un hommage officiel soit ainsi rendu à des artistes vivants et permette au public d'apprécier un ensemble pour mieux juger de l'apport de ceux dont la réputation fait le prestige de l'art d'aujourd'hui sans qu'on en connaisse toujours très exactement les différents aspects.

On ne saurait trop féliciter les organisateurs d'avoir inauguré leur programme par une exposition de Chagall ; c'est fort à propos rendre hommage à un artiste qui joue dans l'histoire de ce que l'on a appelé l'École de Paris, un rôle essentiel. Une telle manifestation se prête, en effet, à de multiples significations : avant tout elle apporte au public parisien un ensemble d'une importance et d'une qualité exceptionnelles. Elle montre aussi comment la dite École de Paris a su adopter des tempéraments très divers, sans leur faire perdre leur caractère individuel et même sans les amputer de ce qu'ils peuvent avoir d'éthnique, voire de national. Car bien qu'il vive en France depuis quelque trente

ans (exception faite pour les années d'occupation allemande qu'il dut passer partiellement en Amérique), Chagall n'a rien perdu de son caractère slave, ni rien gagné d'un pseudo snobisme parisien. Enfin, cette exposition, par son charme et sa fraîcheur spontanée, fait justice des stupidités répandues naguère par les théories nazies sur l'art dégénéré et sur le racisme.

L'ensemble de l'œuvre de Chagall donne avant tout une étonnante leçon de liberté. Dans un temps qui semble n'être préoccupé que de progrès social, de métaphysique ou d'amélioration mécanique, elle apparaît non pas comme un anachronisme, mais comme une protestation par la féerie de ses couleurs, autant que de l'imagination du peintre. Elle se situe en dehors même de ce temps auquel elle semble étrangère ; mais c'est justement dans la mesure où elle a pu éclore sans avoir besoin de se soumettre aux préoccupations extérieures, qu'elle est typiquement représentative d'une époque qui a accepté toutes les possibilités, époque qui, par son égoïsme et son indifférence, a laissé à chacun sa liberté de tous les choix, aussi

bien celui du sujet que celui des moyens d'expression.

Chagall a su en profiter et triompher parce qu'il avait en lui un rêve de fraîcheur qui ne s'est jamais interrompu à travers toutes les évolutions de sa technique ou de son style. On retrouve toujours la même magie, la même indifférence devant les réalités matérielles. Les êtres, ou les choses, n'ont ni poids ni corps, mais une âme ; les animaux conservent dans leurs yeux le regard étonné des enfants à qui l'on conte une belle histoire ; les bouquets sont pleins de tout un monde de personnages extraordinaires ; les oiseaux et les amoureux y vivent côte à côte de la même vie contemplative et indifférente à nos préoccupations. Les maisons voguent dans l'air comme des nefs magiques sur des mers enchantées.

Le même univers mélancolique, un peu douloureux parfois, mais toujours empreint d'une étrange poésie, vit dans l'œuvre de Chagall, depuis sa jeunesse. Seule peut-être la couleur marque différents temps : celle d'autrefois est plus violente, celle d'aujourd'hui plus subtile. Alors qu'autrefois elle s'organisait en larges taches, en grands à plats, en oppositions de rouges vifs et de bleus ardents, elle s'irrise aujourd'hui dans un halo plus vaporeux, dans une atmosphère plus mouvante. Les séductions populaire de l'imagerie sont remplacées par le scintillement des pierres précieuses, faisant naître peu à peu une manière de féerie céleste où rien n'est inerte ou insensible.

Par son refus du réel, on a pu faire de Chagall un des créateurs du surréalisme ; mais alors que le surréalisme conduit généralement dans un monde inquiétant, peuplé de fantômes douloureux, un monde où l'on ne pénètre qu'avec angoisse et dont on a hâte de sortir, celui de Chagall, au contraire, offre d'inépuisables séductions que l'on n'a nulle envie de refuser lorsqu'on a commencé de subir son charme.

Si l'on a pu accuser l'art français, depuis quelque quarante ans, de s'enfermer dans des doctrines esthétiques et de n'autoriser les artistes à s'épanouir que dans les limites de ces doctrines, l'art de Chagall apporte à de telles affirmations un démenti total. En fait, il ne se rattache à rien ; il ne connut nul imitateur ; nul système n'est parti de lui. Il est une des preuves d'épanouissement individuel qui fut possible grâce à l'atmosphère d'enthousiasme et de ferveur dans laquelle purent se développer les tempéraments les plus contradictoires. Il est l'exemple de la curiosité multiple d'un public plus avide de connaître et d'approuver que de critiquer et de refuser ; et même si le snobisme y fut pour quelque chose, il prouve combien ce snobisme fut fécond, puisqu'il apporta à Chagall, artiste pur et candide, s'il en fut, une gloire que d'aucun croyaient ne pouvoir être obtenue que par l'intrigue et l'arrivisme.



UN RETRATO FEMENINO ROMANO HALLADO EN AMPURIAS

por MARTIN ALMAGRO

DURANTE la campaña de Excavaciones realizada en 1947 en las ruinas de Ampurias tuvo la fortuna de que apareciera el 5 de agosto un magnífico retrato de una mujer romana en mármol blanco que ha pasado a enriquecer la ya valiosa colección de antigüedades ampuritanas que posee la Excm. Diputación Provincial de Barcelona, propietaria y mantenedora de aquellas venerables ruinas, con el Capitán General de Cataluña y la sociedad de los Amigos de Ampurias.

Fué hallado en una habitación inmediata al *exedra* o salón de vivir, de la gran casa hellenística que hemos descubierto en el ensanche romano de Ampurias y que he llamado *Casa n.º 1*.

Todo hace suponer que este retrato se halló fuera de su antiguo lugar y que había sido arrojado allí entre los escombros al destruirse aquel hermoso palacio romano que poseía un magnífico jardín rodeado de un peristilo, un atrio espacioso y amplias habitaciones de gran riqueza y bello gusto.

La habitación en que fué encontrado el retrato que aquí estudiamos puede consi-

derarse como el gineceo del palacio, tal vez el lugar donde durmiera la dueña de la casa que podría disponer de un apartado corralillo, o deslunado, destinado para solaz propio, en la parte más retirada de la misma, donde además existe una cisterna para el servicio de aquel departamento de la lujosa vivienda. Esta habitación estaba cubierta con mosaico de motivos geométricos entre los cuales aparece desarrollado un dibujo de esvásticas entre cuadrados blancos y negros combinados. El tipo de este piso podría fecharse hacia el siglo II o finales del I de nuestra era. A la misma época y al siglo III pertenecían los cascotes cerámicos diversos que se recogieron entre la tierra que cubría aquellas ruinas. Pero todo ello no tiene mayor interés para fechar la pieza escultórica hallada y sí sólo la época en que debió construirse el ensanche último sufrido por el palacio a que nos referimos. No es imposible que nuestra escultura hubiera estado emplazada allí, pero lo más probable es suponer que sería arrojado en el lugar de su hallazgo hacia finales del siglo III, cuando toda la ciudad de Am-

purias fué arrasada según nuestra opinión, por la poco conocida, pero fundamental irrupción franca que pasó por la Tarraconense llegando hasta muy lejos con su ola de saqueos, incendios y total destrucción de todo núcleo urbano. Esta primera oleada de pueblos bárbaros se sabe transcurrió en la segunda mitad del siglo III, pero no se conoce con precisión absoluta ni la fecha de llegada a nuestra Patria de estos invasores ni la duración de sus saqueos. Seguramente este retrato en mármol sería arrancado de su sitio y abandonado en aquel lugar donde lo hemos hallado casualmente. Nos induce a esta suposición no sólo la inadecuada forma de su hallazgo, sino también las conclusiones que fácilmente se deducen del estudio que hemos realizado y del cual damos a continuación un resumen.

La escultura apareció bastante bien conservada, aunque ha sufrido el lamentable y frecuente deterioro de la punta de la nariz con lo cual la fisonomía realista de la retratada queda algo desfigurada. También muestra un fuerte golpe en la parte alta de la frente donde precisamente

se ofrecía el arranque de su curioso peinado. Otros golpes lleva en la barbilla, en el ojo derecho, la oreja izquierda y el moño.

El retrato se ha labrado en mármol blanco de buena calidad. Sin embargo, por obra de la oxidación del mismo mármol y de las tierras y los otros escombros con los que ha estado enterrada, han proporcionado a la pieza una serie de manchones negruzcos, amarillentos y grises que la afean y desfiguran un poco y que serán muy difíciles de quitar. No así las muchas concreciones calizas que ofrecía al ser hallada y que han sido eliminadas en el taller del Museo Arqueológico por el personal especializado del mismo.

Las dimensiones de esta cabeza de mármol podríamos decir que corresponden al tamaño natural de la retratada midiendo 35 cm. de altura.

Sin duda alguna la escultura que describimos representa una buena muestra de lo que fué el magistral arte romano en el retrato. La retratada es una mujer ya de algunos años que conservaba una auténtica belleza natural. Por la técnica en que se ha realizado la escultura así como por el tipo del peinado debe colocarse en los primeros años del imperio. Todavía el realismo vivo de los retratos de la época republicana se muestra patente en esta obra, seguramente ejecutada siguiendo una mascarilla funeraria. El realismo y vigor con que se ven tratados los pómulos y el rictus de los labios son de una casi segura derivación del molde de una mascarilla de cera de origen funerario. Es sabido cómo el retrato romano tuvo una constante inspiración en el servicio al culto a los antepasados, cuyo recuerdo se conservaba con las típicas "*imágenes maiorum*", obtenidas tras la impresión de mascarillas de cera, en los momentos siguientes a la muerte del así retratado. Estas mascarillas servían para los actos rituales del entierro y ceremonias fúnebres. Luego eran el modelo con el cual se obtenían los retratos, tanto si se ejecutaban en mármol como el que ahora publicamos, como si se fundían en bronce o barro cocido tras obtener los moldes necesarios sacados de las mascarillas originales. Este procedimiento de obtener vaciados fué inventado según Plinio (*Naturalis Historiae*, XXXV, 153) por Lisistrato de Sicione, hermano del gran escultor griego Lisipo. Sin embargo, todo parece indicar que entre los etruscos y romanos la tradición de obtener mascarillas funerarias, luego conservadas como parte necesaria para el ritual funerario y para el culto a los antepasados, era muy antiguo, originando el realismo del arte escultórico romano, que vino a ser algo nuevo y original de la cultura romana, al margen de las aportaciones cuantiosas que hubo de recibir el arte de Roma del arte griego.

Los artistas romanos que ante todo sintieron necesidad de este servicio hacia la veracidad y el realismo, ejecutaron muchas de sus obras tras la muerte del difunto y las copiaron de las citadas imágenes funerarias que se guardaban en un lugar de honor en la casa romana.

Nuestra retratada queda en esta obra bien y realmente perpetuada, ya pasada su juventud, con sus mejillas enjutas y pómulos bien señalados, ya que su carne aparece un poco caída. Tenía unos ojos hermosos, grandes y serenos. Su barbilla muy acentuada denuncia una mujer de carácter firme y esto mismo acusan sus labios finos que bordean una boca regular. La sequedad con que todas estas partes de la cara se ofrecen son una segura prueba de que este retrato fué ejecutado copiando una de aquellas "*imágenes maiorum*" de la que no se ha logrado —ni tal vez lo ha querido el escultor— apartar el recuerdo del *rigor mortis*, que la mascarilla en cera, obtenida del rostro del cadáver, hubo de conservar. Sobre todo la boca bien cerrada y algo contraída es una prueba clara de nuestra suposición. Lo mismo indica la nuez que se acusa sobresaliente en medio del cuello bien modelado. La manera ruda con que se ve tratada toda la mandíbula inferior, cuya fuerza ósea se manifiesta acusadamente es otro indicio de lo mismo.

Más libre ha podido moverse el artista modelando el cuello de esta cabeza que debía estar encajada en una de aquellas estatuas vestidas que se fabricaban más en serie y que las realizaban escultores de segunda fila. A veces simples artesanos. Por ello muchas veces sólo las cabezas llenas de esa eternidad magnífica, salvan a tantas estatuas romanas en las que los pliegues de los paños de la pomposa toga o la indumentaria militar, nada añaden. También ha sido tratado con libertad por el cincel del artista el peinado, cuidado pero sobrio, que llevaba la retratada. Corresponde a la moda de la época de Augusto y se ha llamado con frecuencia *peinado de Octavia*, fechándose a partir del año 40 a. de J. C., aunque esta moda duró sobre todo en las provincias del Imperio, hasta comienzos del siglo I.

Los cabellos aparecen representados con un sencillo paralelismo. Están recogidos por encima de las orejas que quedan al descubierto y bordean los lados de las sienes con amplias y graciosas ondas recogidas hacia atrás, donde se han trenzado formando un apretado moño al cual se une una trenza central formada por el pelo de la parte superior de la cabeza para luego bien combinado pasar a unirse al moño formado por las trenzas laterales. El moño grande y rebajado que ofrece este retrato, es una variedad provinciana y una prueba de la continuidad, sobre todo lejos de Roma, de aquel modo de peinarse "a lo Octavia", cuando ya en Roma reinaban

tendencias diferentes. Por ello nos parece más seguro datar hacia comienzos de la era este buen retrato.

De todo lo dicho se desprende por qué la entrada de un retrato romano en un Museo o colección de arte es siempre la adquisición de una obra selecta, nueva y llena de vida, siendo por otra parte piezas mucho más difíciles de poseer, sobre todo si son como la adquisición que describimos un retrato particular y no una escultura oficial a la que tan dados fueron los romanos. La vanidad entre aquel gran pueblo fué cosa corriente y los retratos de emperadores se labraban en serie y cualquier persona más o menos importante recibía en vida o muerte estatuas de sus amigos admiradores o subordinados. Tales obras hechas con un sentido de adulación no llegan frecuentemente a tener la fuerza de los verdaderos retratos que se guardaban en las casas, sobre todo en tiempos de la República y aún en los primeros siglos del Imperio, dándoles un valor religioso de culto a los antepasados.

La belleza realista ejemplarmente lograda, al esculpir los buenos escultores romanos las cabezas de estos retratos, da interés a infinidad de obras escultóricas de aquel gran pueblo. En estas cabezas, como la ahora hallada en Ampurias, el artista romano ponía toda su atención y en ellas nos ha conservado su grandeza. Los ropajes de las estatuas romanas son tratados casi siempre igual y las otras partes del cuerpo incluso los pies y manos son cosas que en las esculturas romanas aburren y nada dicen al que las contempla. Cientos de estatuas romanas descabezadas son aún hoy simples elementos decorativos. No así las cabezas que siempre impresionan por su ruda y vibrante naturalidad, por su carácter y vida interior. Estatuas romanas famosas, como la existente en el Museo de Munich, catalogada con el n.º 26, se han podido describir así: "admirable caracterización de la cabeza aunque el cuerpo no tiene vida". Y ello es tan cierto que una estatua romana pierde casi todo su valor estético si le falta la fuerza del retrato que la cabeza representa. Viceversa ocurre en el arte griego donde una pierna, una rodilla, un tórax, están tratados con tal detalle y amor que es preciso no sólo verlos, sino palparlos con los dedos para gozarnos plenamente. Por eso son populares y famosos los torsos mutilados de la escultura griega en tanto que resultan insensibles y casi sin vida las cabezas de esas mismas estatuas griegas. Griegos y romanos sintieron la escultura —y la vida toda— desde puntos de vista diferentes. Y para comprenderlo la pieza que pasa a enriquecer nuestras colecciones de arte clásico, será un magnífico testimonio que prueba a la vez lo mucho que podemos esperar de las excavaciones de la vieja Ampurias.

¿SURREALISMO EN LOS CAPITELAS ROMANICOS?

por CARLOS CID

CABE hablar de surrealismo en los capiteles románicos? En otros aspectos del Arte medieval puede contestarse de manera afirmativa con más o menos precipitación y exactitud; el caso de la pintura gótica, la flamenca sobre todo, es ya clásico, incluso empieza a estar un poco trillado, y algo semejante puede decirse de las miniaturas de los códices y aun de sus letras figuradas; pero en la escultura, en la ornamentación que recubre un tronco de pirámide o de cono con función constructiva, lo cosa presenta sus dificultades. Ante todo debe reflexionarse sobre la posibilidad de surrealismo en ellos, y en caso afirmativo, qué podemos entender por tal en los capiteles románicos; hay que preguntar por tanto, ¿existe un "surrealismo de ayer" en la decoración de esas piezas arquitectónicas?, ¿es idéntico al "surrealismo de hoy"? Caso de existir, ¿en qué estriban sus diferencias y semejanzas? Preguntas son éstas de laboriosa y comprometida contestación; una identificación afirmativa entre ambas premisas repugna decididamente al arqueólogo, pero atrae fácilmente al crítico literario, fantasioso y más o menos amante de extravagancias acrecentadoras de una personalidad lo más individualizada posible. Nosotros hemos protestado numerosas veces contra uno y otro extremo: el Arte no puede ser sólo técnica, Física, Química, encerrada en fichas carentes de calor; pero tampoco debe convertirse en un juego de frases grandilocuentes, de ideas esnobísticas, originales o no, contenidas en párrafos literarios... En el centro está el equilibrio: sea la crítica de Arte cálida, humana, esté por encima de las direcciones de las pinceladas o de los planos de gubia; pero abandonemos las interpretaciones excesivamente personales que hubieran asombrado, indignado acaso, a los propios artistas; resérvense, en suma, las fantasías para los verdaderos creadores de la obra,



Santa María de l'Estany (Barcelona)
Capitel representando dos grifos afrontados

únicos que tienen derecho a hacer uso lícito de ellas.

Según este criterio creemos que no puede hablarse en modo alguno de surrealismo en los capiteles románicos, al menos si por tal entendemos ese conjunto de ideas estéticas, y de otros órdenes bastante apartados, que definen un aspecto del Arte contemporáneo, producto en gran parte del ambiente cultural de hoy, es decir, técnica, convulsiones y problemas de nuestro tiempo; el surrealismo que representa un Salvador Dalí, por ejemplo. Ahora bien, si llamamos surrealismo a una serie de elementos tales como a la libertad inmensa y triunfante, al automatismo, al juego ingenioso y laberíntico de las formas, al simbolismo, a la sexualidad incluso, gobernados y fundidos por una fantasía plébrica y desenfadada a veces, entonces sí que podemos hablar de surrealismo, no sólo en los siglos románicos, sino en todos los tiempos de la existencia humana, desde las cavernas hasta hoy. En ese sentido creemos que ha existido siempre un

surrealismo como ha habido un clasicismo o un barroquismo como sentido de la vida y tendencia estética, sin perjuicio de las épocas concretas, de un siglo v. a. de J. C. en Atenas, un Renacimiento italiano, o un Barroco propiamente dicho; pero siempre con las reservas que impone el tiempo y la Historia; y el "surrealismo de ayer" es tan fundamentalmente distinto del de hoy, como el arte griego del neoclásico. Ese "estilo", si así se le puede llamar, es como todos los demás, un idioma estético que se ha hablado en distintas épocas; pero en cada una se han dicho en ellos cosas distintas, a veces opuestas, y con acentos muy diferentes.

Una de las características más acusadas del surrealismo es la personalidad, o mejor, la individualización llevada hasta sus extremas consecuencias; y no sólo del surrealismo, sino de todos los "ismos" desde fines de la pasada centuria y de todo lo que va de la presente. Día llegará en que se enfoque nuestro tiempo bajo un punto de vista histórico y hasta arqueológico, y entonces desaparecerán muchos de esos "ismos" que forman como un gran panal de insignificantes celdillas, que en su mayor parte no llegan ni con mucho a embrión de estilo; es posible que entonces se les englobe en uno solo; y no sería extraño que se llame simplemente "individualismo" a todo el Arte del siglo xx. Y en este punto básico disienten nuestros surrealistas y el escultor románico de capiteles: mientras es imposible confundir una obra de Dalí con otra de Miró o de Chagall, al tiempo que Ramón Gómez de la Serna habla de "charlotismo", "archipenkismo" y él particularmente es "ramonista", siguen planteados insolubles problemas de atribución de capiteles, permanecen anónimos bellísimos claustros del siglo xii, y continuará nuestra ignorancia sobre quién proyectó muchas catedrales que se alzan espléndidas en todo el Occi-



Santa María de l'Estany (Barcelona)
 1. Pájaros que responden a un simbolismo erótico. - 2. Dos escenas de tocador y de amor
 3. Cuatro cabezas a manera de frutos entretejidas con tallos vegetales

dente cristiano. Los capiteles románicos se mueven dentro de ciclos iconográficos definidos, reglamentados concienzudamente y ya preconcebidos por la tradición; son escasísimos los nombres de artistas consignados, el caso de algún claustro, como el de San Benet de Bages, es excepcional. Existe por tanto ese enorme abismo entre uno y otro artista: el románico trabajó de acuerdo con su tradición, época, escuela, etc., fué conservador por excelencia; el surrealista procura individualizarse, piensa ante todo en apartarse de los demás, en no confundirse con los otros. Muchos artistas contemporáneos buscan, antes de producir, su "ismo" particular y confían con harta frecuencia su distinción, reclamo diríamos, más a ese "ismo" de su propiedad que a la verdadera personalidad artística. Por eso procuramos no confundir el concepto de individualidad con el de personalidad: la primera distingue dos producciones que preconcebidamente no se parecen en nada, la segunda es la que hace indubitadamente diferenciadas una *Madonna* de Leonardo y otra de Rafael, aunque el tema sea el mismo. Nosotros preferimos desde luego la personalidad. Lo dicho no significa que los artistas contemporáneos carezcan siempre de ella; por eso tenemos hoy también algunas firmas apreciables.

En cuanto a psicoanálisis, subconsciente, complejos y automatismo, es innegable que abundan más en el surrealismo que en el siglo XII; pero en cambio, aquéllos, colectivos en general, en oposición a los individuales de hoy, al menos en Arte, tienen la ventaja de ser siempre sinceros y espontáneos, lo que no puede afirmarse del surrealismo actual, aquejado a veces de cierta *pose*, y donde deliberadamente suele forzarse al "inconsciente" —"haciéndole trabajar como un negro", según frase de F. Vela—, y preparándolo muchas veces en la literatura médica, en esta época en que la terminología científica se ha vulgarizado determinando en la masa una pseudo-sabiduría, divulgada incluso por el cinematógrafo, culpable de que mucha gente no especialista, y aun ignorante, hable con absoluta irresponsabilidad de un subconsciente que en parte no deja de ser una creación artificial.

Otro de los puntos fuertes del surrealismo de hoy es el elemento sexual, el sentido del sexo, uno de los más profundos, vitalmente humanos, y que no podía hallarse fuera del Arte, donde ha encontrado siempre la más perfecta expresión en cualquiera de sus infinitos aspectos, desde el platonismo místico hasta la concupiscencia barata. El aspecto sexual del surrealismo recoge plenamente los problemas de nuestro tiempo en que el erotismo es triste, neurótico, su simbolismo cae dentro de la paranoia; es la perfecta expresión de este amor de nuestra época, mohíno, sin vitalidad, infecundo, amor de mercado negro en un planeta racionado y enfermo de

guerra y socialismo, y que frecuentemente no se conforma con representar las escenas de burdel, a que nos habían acostumbrado los artistas del período anterior, sino que se complace en reproducir los momentos anteriores o posteriores, siempre más ínfimos y repugnantes... El arte románico está muy distante de todo eso, es cierto que de tanto en tanto interviene el sentimiento amoroso, y que apela con frecuencia al simbolismo erótico, pero falta siempre el pesimismo, ese interés patológico de los contemporáneos. Incluso en la conciencia religiosa medieval pesaban más las preocupaciones acerca de la fe que las de moral sexual, por las que se tenía una tolerancia que hoy sorprende a una conciencia normal; las narraciones de Berceo lo demuestran bien a las claras. Y tan es así, que los símbolos amorosos llegaron a tomarse como medio de expresión de otros problemas.

Uno de los temas de simbolismo erótico que pueden presentarse como modélicos del Arte medieval es el desarrollado en dos capiteles gemelos del claustro del monasterio de Santa María de Ripoll, que reproducimos en estas páginas. El ambiente decorativo se desarrolla entre roleos, rosetas y sogueados que denuncian viejas ascendencias orientales, clásicas y germánicas, y unas conchas de peregrino que aparecen en la rosca del arco, aludiendo quizá a la devoción de Santiago. Los dos capiteles, de origen bizantino en la forma general de su masa, representan, uno, el más externo, una especie de barco con aspecto de tonel y ondas marcadas en el casco, a cuyo bordo se asoman unos hombres extraordinariamente obesos y de apariencia brutal; en el otro, unas sirenas que para nuestro gusto tienen muy poco *sex appeal*: su cara desagradable surge de un tronco desnudo con senos incipientes y de anatomía convencional, bajo las cuales el ceñidor sostiene un faldellín del que asoma la parte de pez, terminada en una cola que recuerda bastante la de algún pescado vulgar; esta cola es alzada por las manos de las sirenas, que las empuñan por el arranque de la aleta caudal. Es fácil comprender que se trata de una interpretación, muy medieval por cierto, de viejas leyendas mediterráneas que alcanzaron cristalización poética en la *Odisea*; pero aquí los navegantes representan la concupiscencia, expresada en la adiposidad exagerada de sus carnes (simbolismo con el que no estarán del todo conformes nuestros médicos contemporáneos), y las sirenas significan la tentación; es una adaptación entre tantas de un tema clásico por el espíritu cristiano. Pero este simbolismo tiene una extensión mayor que el puramente erótico, y representa en general los peligros a que se ve expuesta la naturaleza pecadora del ser humano. Al menos ésta es nuestra interpretación, sin perjuicio de errores. Otro capitel con sirenas prácticamente iguales a

las descritas se encuentra en el claustro de Elna; en el de Santa María del Estany existe uno con escenas de tocador y danza con participación de mujeres, dentro de un ambiente juglaresco, así como una escena de compromiso matrimonial y otra de erotismo muy concreto.

En los capiteles románicos no existe pesimismo, al contrario, su temática teológico-moral conduce al optimismo de la Providencia divina y de la salvación del alma; y notemos de paso que la ideología surrealista es en conjunto impía, atea, enemiga de Dios y de los valores espirituales positivos, opuesta diametralmente por tanto al torrente de fe y enseñanza que representan los capiteles de un claustro, cuya confianza fuerte, viril, ingenua, está muy lejos del pesimismo purulento y afeminado de algunos surrealistas de hoy. Además, el surrealismo es una sublevación anárquica, destructora, nihilista, apologética de apetitos de toda especie, con preferencia por los más innobles, del ser humano, a los que no sólo se han quitado todos los frenos, como afirman los propios iniciados, sino que son impulsados muchas veces con energía y goce malsano, como si en el hombre sólo existiera lo pútrido y negativo. Muy diferente era aquella época románica, con todas sus leyendas y visiones fantasmales (más propias empero de los tiempos góticos, época de las grandes histerias colectivas); el surrealismo ha ido contra todo lo instituido, no por sus valores éticos o estéticos, sino por el sólo hecho de su preexistencia, malversando así el supremo y heroico derecho, y deber, del hombre a la rebeldía cuando ésta es justa y motivada. Lo románico no fué así, y particularmente en España, en siglos de Reconquista; lo que entonces existía, lo que se estaba consolidando en el corazón y en la vida del hombre, no se defendió con frases extravagantes ni roturas de vidrios de lupanar, se mantenía lanza en mano en campo abierto, por hombres potentes y sanos en todos los sentidos: fué aquella época de singulares y desiguales combates, no de clínicas y suicidios.

La variedad de capiteles es tan grande que apenas es posible una agrupación sistemática de las formas que florecen en nuestros monasterios. Se encuentran en portadas, naves y claustros sobre todo; las historias se reservaban principalmente para los últimos, pues el exceso de altura a que con frecuencia están situados los primeros hacen difícil muchas veces su contemplación, y otras armonizan con elementos del resto de la portada o de las naves y por ello son más decorativos y menos fantásticos, aunque hay excepciones importantes a esta regla.

Los capiteles que más interesan son los claustrales que, casi a mano, producen un goce de posesión, de ilustración de libro, tienen sentido de cuadro expuesto, accesibles no sólo a la inteligencia, sino al tacto y la contemplación directa; el claustro es

como una biblioteca de enseñanzas piadosas para los monjes, pero tiene mucho de museo de escultura y casi de pinacoteca: a veces su relieve es poco profundo o busca efectos pictóricos jugando con luces y sombras, y no olvidemos que en sus buenos tiempos estuvieron pintados con colores enteros y brillantes.

Se puede intentar una clasificación sistemática a veces por sus orígenes, por temas otras, lo mejor en la práctica es un criterio mixto. La base de la sistemática no puede sentarse teniendo en cuenta su masa, sino casi exclusivamente los motivos ornamentales que la recubren. Entre los capiteles de tema floral, muy interesantes para nosotros por el juego infinito, por la alteración fantástica y antinatural de la anatomía vegetal en beneficio del juego de las formas, se cuentan, aparte de los de imitación romana, derivados de los corintios y compuestos, por variantes de las hojas, proporciones y tallas, aquellos otros en los que se añaden al acanto las rosetas, palmetas y muchísimas plantas, a veces de la flora local, de las mismas que crecen en el huerto del monasterio, modestas las más de las veces y que un clásico jamás hubiera trasladado a la piedra, pero aptas para combinaciones infinitas, fuera de todo cálculo de posibilidades, y que alternan a veces con extrañas figuras. Así se inicia lo que después será la decoración gótica naturalista.

En los capiteles florales apareció la fantasía en la modificación y variantes de los modelos clásicos, y de las formas naturales de sus elementos; en ellos jugó intencionalmente el automatismo en el entrelace de los tallos, de acuerdo con esa exuberancia medieval no sólo del mundo cristiano, sino de todo el complejo cultural del Viejo Mundo (los musulmanes son quizá el mejor ejemplo), frente a las escasas y estereotipadas formas de la Antigüedad; soltura, libertad frente a la reglamentación, y que representa el triunfo pleno de la fantasía. No olvidemos que a los entrelazos contribuyeron las miniaturas y letras figuradas existentes en los códices del siglo XII, que se ejecutaban muchas veces al mismo tiempo en los *scriptoria* de los mismos cenobios, hasta que luego se volvió a la primitiva sencillez, cuando San Bernardo clamó contra los excesos escultóricos de los monasterios.

Otro grupo es el de los capiteles historiados, que responden a temas sacados de la Historia, pero sobre todo de la *Biblia*, la tradición y la fábula, sin olvidar los de la vida contemporánea y otros muchos difíciles de incluir en una clasificación absoluta.

Ciclo muy interesante es el derivado de los animales simétricos y afrontados, en relación con los tejidos musulmanes, copiosos, bizantinos y persas, sasanidas sobre todo, por los que penetran en Occidente la temática fantástica centro y extremo oriental; a veces proceden de los Bestia-



1. Museo S. Pedro de Galligans (Gerona) Capitel de tradición románica: Cabezas de animales y cuerpos vegetales. - 2. Sta. María de l'Estany (Barcelona) Personajes diabólicos - 3. San Cugat del Vallés (Barcelona) Arpias

rios, y entonces se tratan las figuras con menos hieratismo y más libertad, pero siempre con imaginación desbordante. Acaso los ejemplares más bellos del hombre entre dos fieras afrontadas, raros centauros, grifos o leones, se encuentran en los capiteles de pilar de la iglesia de Serrabona (Rosellón), que causan una fuerte impresión mesopotámica en la abundancia de elementos decorativos de abolengo asirio utilizados como marco al tema descrito, última evolución de Gilgamesh, el héroe sumerio. Dentro del marco fantástico deben recordarse capiteles como uno de Ripoll con un hombre vestido, centrado y en pie, de expresión plácida, pero cuyos brazos se transforman en unos elementos a manera de gruesas sogas que devoran tranquilamente por sus extremidades una cabezas rechonchas de monstruos, cuya masa sustituye a las volutas de los ángulos, y que arrancan de hojas invertidas. Otro muy interesante está en el curioso claustro de arcos rebajados de Santo Domingo de Perelada, formado por gruesas cabezotas de cuya boca salen dos patas; a veces las patas se sustituyen por lenguas bipartidas, como en la Seo de Lérida, o por larguísimos apéndices que enlazan por el talle a otros monstruos, como en el Estany.

Para los aficionados a buscar relaciones a ultranza acaso podría encontrarse un parentesco entre lo románico y el surrealismo a través de las semejanzas de ambos con la mentalidad primitiva. Es muy conocido lo que deben al arte aborigen muchos "ismos" actuales, sobre todo al arte negro; pero también es innegable un primitivismo en el escultor románico, acusado en sus errores de perspectiva y

transparencia, desproporciones e ingenuidad de muchas de sus obras. Así, habría un parecido por el principio lógico de que dos cosas semejantes a una tercera lo son entre sí; pero esto no puede aceptarse de manera absoluta, y los nuevos abismos que tropezamos entre nuestras artes y las primitivas no harían más que complicar el problema sin resolverlo.

Es frecuentísimo en los capiteles románicos el juego de arabesco con las formas; en la Seo vieja de Lérida pueden apreciarse como en pocas partes. En un capitel, que publicamos, de Santa María del Estany aparecen dos grifos afrontados en los que se ha procurado sacar el máximo partido posible de las curvas en provecho de la fantasía; si nos fijamos con atención, la cabeza humana sobre la que apoyan dos de sus garras parece tener un par de brazos que son dos patas de los monstruos, y dos piernas alzadas al aire, que corresponden a las otras extremidades delanteras de los animales, dando la impresión de un hombre andando con los pies para arriba; claro que en casos así, como en toda plástica compleja y oscura, nos asalta siempre la sospecha de que todo sea una interpretación personal del espectador, una verdadera "re-creación" de la obra. Pero abundan los casos de auténtica transformación de las figuras. Uno de los más frecuentes son esos cúmulos de miembros humanos y de animales, y a veces órganos de plantas, cuya contemplación detenida resuelve en numerosos seres imaginarios y cambiantes. Ello recuerda los postes totémicos del NO. americano, en los que es frecuente ver un castor a cuyos enormes colmillos se agarra un sapo, mientras aparece entre sus

piernas el cuerpo de un oso tras la cabeza de un pájaro inverosímil. Pero existe un juego más interesante, y es, no ya el de animales compuestos, como los pájaros con cabeza humana que reproducimos, sino la transformación de unos seres en otros, a la manera de los reptiles y ladrones de la Séptima Fosa del Octavo Círculo de *La Divina Comedia*, donde los fraudulentos estaban condenados a robarse constantemente sus formas. En el capitel reproducido de San Pedro de Galligans (Gerona), las piernas de las mujeres se han transformado en peces de cuyas bocas, unidas, surge el vientre; otra variante de esta idea, muy difundida, se encuentra en el Estany, donde las mujeres sostienen hojas con las puntas metamorfoseadas en sendas cabezas de animales. Claro que tales conversiones, tan gratas al surrealismo —recordemos las "imágenes dobles" de Dalí—, no son privativas suyas o del románico, y se encuentran también en la decoración china, romana o plateresca, por citar sólo ejemplos sobradamente conocidos.

Al llegar a este punto ponemos fin al divagar sobre temas apasionantes y complejos, que demuestran cómo la Humanidad, siendo siempre la misma, sabe renovarse continuamente, y si es verdad que nada nuevo existe bajo el sol, también es cierto que nada se repite, a pesar de las apariencias. En resumen, si hoy existe un surrealismo, apreciable como toda rebeldía cuando no cae en lo estulto, también hubo en la Edad Media una expresión de lo irreal y fantástico, pero tan distante de la actual como nosotros mismos de los hombres que la produjeron.

(Fotografías del autor)



Santa María de Ripoll (Gerona)
Confusión de seres y plantas



Claustro de San Pedro de Galligans
(Gerona) Capitel de las sirenas



Santa María de Ripoll (Gerona) Sirenas
y navegantes: Simbolismo de la lujuria

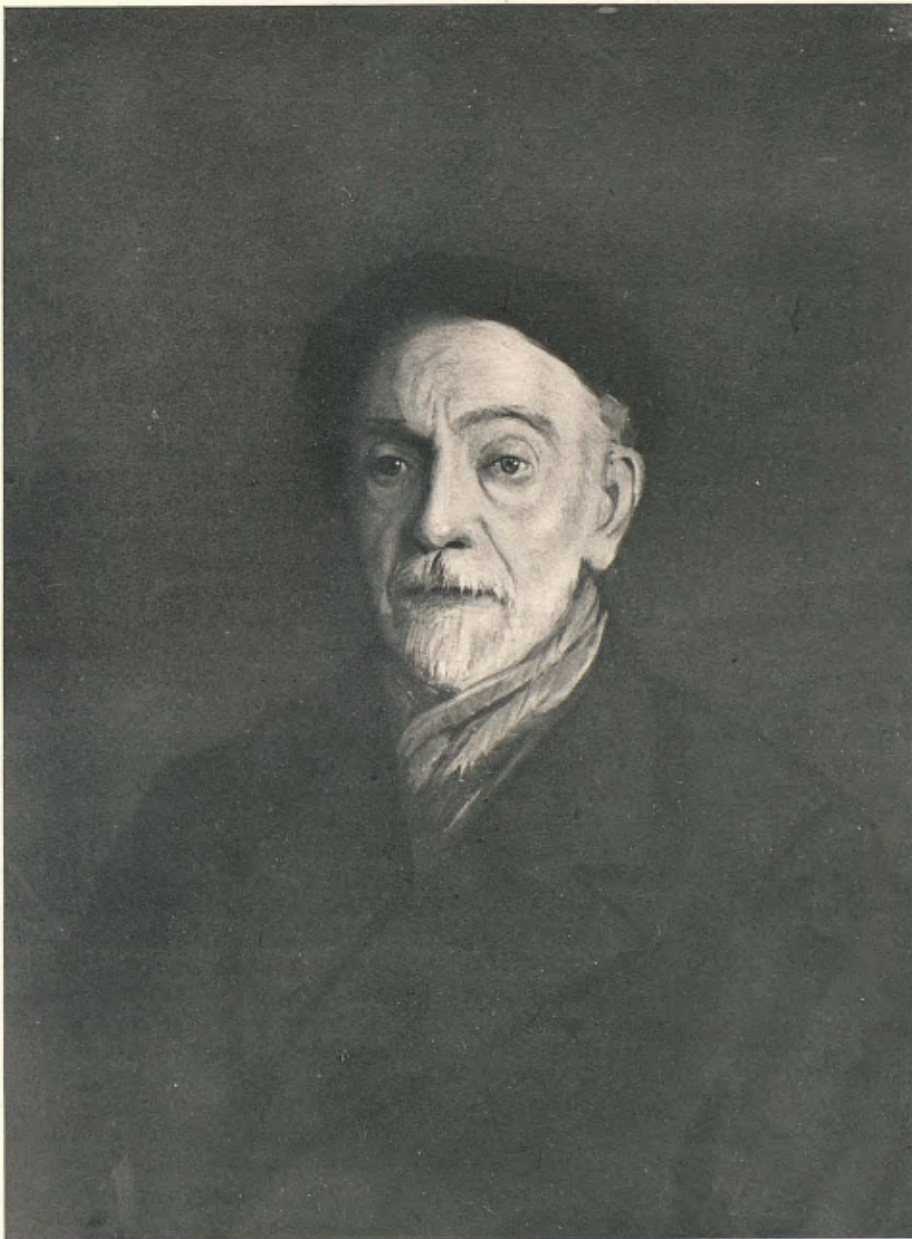
UN PINTOR INGLÉS EN ESPAÑA

Ante un retrato de Pío Baroja

por E. LAFUENTE FERRARI

Don Pío Baroja ha sido, probablemente, uno de los escritores contemporáneos más immortalizados por los pintores. Sin duda lo ha merecido. El estilo de Baroja cortó bruscamente con la tradición de engolado academicismo y de retórica

convencional de nuestros escritores del siglo XIX y dejó entrar en su prosa esa concisa precisión, ese brusco enfoque del motivo que podríamos llamar, hasta cierto punto, impresionista. Por otra parte, don Pío, en contraste también con nuestra li-



Retrato de Pío Baroja



Autorretrato del pintor inglés H. W. Simpson

teratura del siglo XIX, tan escasamente aficionada a la naturaleza y al paisaje y que cuando lo aborda o lo describe lo hace también a través de tópicos convencionales y no de emociones directas, don Pío, decimos, era ciertamente un escritor para pintores. Podrán los gramáticos poner peros a su prosa directa y espontánea, pero, en cambio, tendrá siempre la decidida admiración de los que consideran el mundo como un magnífico espectáculo visual para contemplarlo con los ojos muy abiertos. En cuanto a retratos de don Pío, recuerdo ahora el de su paisano Juan de Echevarría, el que trajo a nuestra pintura ecos traducidos al vasco del postimpresionismo francés; me acuerdo también del dúplice retrato de los dos hermanos Baroja que las líneas esquemáticas de Vázquez Díaz representaron hace bastantes años. No hace mucho Luis Mosquera nos daba una versión pictórica de este don Pío, anciano insobornable y fiel a sí mismo que nos demuestran sus últimos libros. Recapitulemos estos recuerdos delante de otro retrato de Baroja que en estas páginas se reproduce. Es el don Pío humilde y errante como él se llamó, pero en realidad casero y contemplativo, con su boina vasca adoptada como cubrecabezas de la intimidad familiar, con la bufanda al cuello que le defiende de fríos importunos y su blanca faz y barbas de plata; su fisonomía se halla ennoblecida por la vejez y en sus ojos la mirada tiene, todavía, una agudeza y una penetración juveniles. Es un retrato hecho con simpatía hacia el modelo, con pincelada sincera y deshecha, que

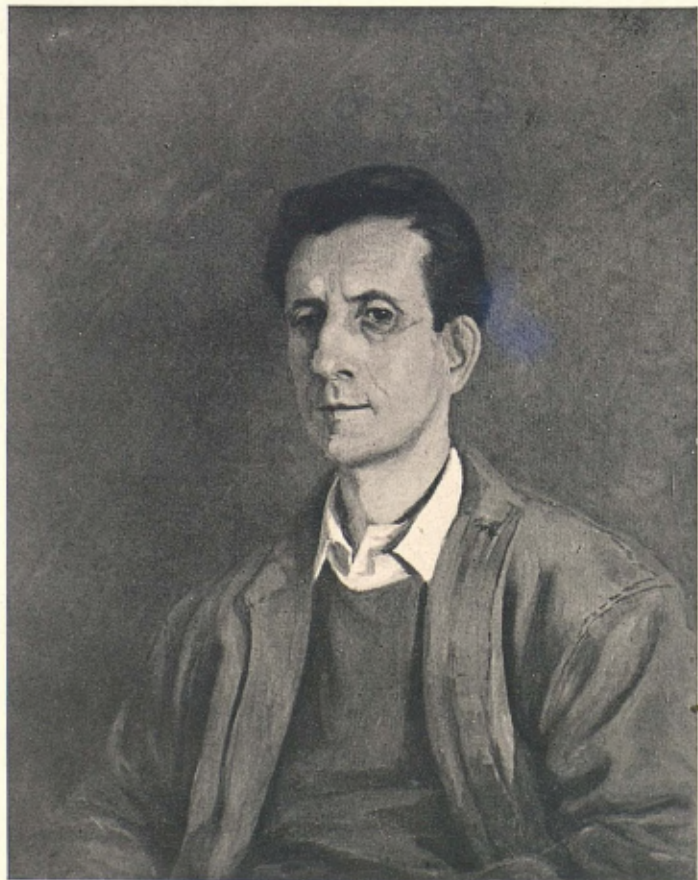
modela sin dureza, que matiza la sombra y la contrasta con las luces que acusan la arquitectura craneal del modelo; en suma, un retrato también íntimo y familiar, sincero y directo que representará para la posteridad al gran escritor en este momento de culminación de su vida cuando su obra se resume en los recuerdos que él va desgranando, no sin cierto escándalo de amigos y hasta de admiradores, en las *Memorias* que ahora publica.

El retrato es obra de un pintor inglés que vive entre nosotros, más o menos contemporáneo de don Pío y cuya personalidad me interesa también comentar ante el retrato del gran Solitario de Vera. Mr. H. W. Simpson es un caso verdaderamente representativo de nuestra época turbulenta y extraña del hombre que se abraza a la pintura con fervor de amante en una época avanzada de su vida. Hace ya bastantes años que el impulso de pintar suele adoptar algunos extraños caracteres, distintos de la tranquila artesanía de la Edad Media o de la vocacional profesionalidad de los tiempos modernos. Es frecuente, desde el último tercio del siglo pasado, que un hombre dedicado durante la mayor parte de su existencia a menesteres muy alejados del arte, sienta de repente la llamada de la pintura que le arrebatada y le atrae y le lleva a dedicar a ella sus mejores horas, cuando no su íntegra vida exaltada muchas veces hasta el drama. El típico caso bien conocido es el de Gauguin, caso extremo que, naturalmente, adoptó monstruosos caracteres ejemplares que no suelen repetirse en cualquier mortal. Ningún drama en la vocación pictórica de mi amigo Simpson; una cumplida educación le hacía dominar desde su juventud el dibujo, con esa precisión y esa complacencia especial con que los ingleses lo sienten. Pero su vida estaba dedicada al servicio de su país, a través de ese largo y complicado periplo por todo el mundo que suele ser tan frecuente en los britanos. Su gusto por la pintura no hizo sino acentuarse en su contacto con los países meridionales. Yugoslavia primero y España después, han contribuido, sin duda, a exaltarle hasta el punto de que llegado el trance de reposar de sus fatigas de funcionario y de abandonar sus dilatados servicios, Simpson se ha sentido, en su renovada juventud de hoy, pintor. Pintor que arrostra su profesión con los entusiasmos y las ilusiones del que ha encontrado su verdadero camino. Conocemos a docenas los casos semejantes en España de médicos, funcionarios, abogados, que inoculados por la pasión pictórica, sólo buscan hurtar el mayor tiempo posible a sus horas de trabajo profesional para dedicarlas a la pintura.

Y sueñan todos ellos con una posible e hipotética situación en que pudieran dedicarse por entero a su nuevo amor: la pintura. Simpson ha alcanzado esa felicidad y pinta incansablemente con deseo de superación, con exigencias para consigo mismo que comparte, a veces, con los pocos amigos a los que muestra sus cuadros, o con jóvenes artistas que sienten en él la presencia de un colega. Hace unos días Juan Antonio Morales, el refinado y exquisito colorista, joven maestro entre nosotros, ha posado para él, con su atuendo de taller, con la chaquetilla roja que se viste para trabajar ante el caballete y la aguda mirada aguileña que fija en el modelo cuando se halla entregado a la tarea de pintar. Pues Simpson, como demuestran los cuadros que aquí se reproducen, prefiere especialmente el retrato; con predilección especial gusta reflejar la fisonomía de sus amigos en dibujos al carbón en los que su sólida disciplina inglesa no incurre en amaneramientos siempre peligrosos. El concentra su principal interés en la mirada, en ese quid personal que los ojos del modelo expresan y que constituye el supremo éxito de parecido para los que consideran que el retrato consiste precisamente en eso, en el reflejo espiri-

tual de una personalidad que se manifiesta predominantemente en la mirada. Si estos retratos que aquí publicamos, incluyendo entre ellos el del propio pintor, sirven para definir el perfil de este converso de la pintura que es mi amigo Simpson, de este entusiasta del color y el pincel que ha tenido la fortuna de hallar, con una añcha vida cumplida de quehacer y de experiencia, un nuevo entusiasmo y una nueva capacidad, todavía podríamos decir su personalidad de pintor se completa por su interés por la naturaleza muerta que pinta constantemente o por los paisajes de bosques o de praderas de sus veraneos en la campiña inglesa, o con sus estudios de tejados madrileños, vivos de color y erizados de chimeneas desde la atalaya de nuestra corte que es hoy su estudio.

Me han surgido estas consideraciones ante el retrato de Baroja, nuestro gran novelista vasco, español y profundamente madrileño. El pintor y el novelista nos dicen, a su modo, que no hay vejez ni decadencia para el hombre de espíritu alerta, para el que tiene abiertos los ojos con entusiasmo y simpatía, con interés apasionado, sobre todo, por el maravilloso espectáculo de la vida.



Retrato del pintor Juan Antonio Morales

Carta a Gregorio Prieto

por VICENTE ALEIXANDRE

QUERIDO amigo: No sé qué es el tiempo en la obra del artista. Para el artista en cierto modo solar el tiempo no existe. En la madurez de tu arte tú eres el mismo que una mañana —¿cuándo?— salió para Roma con esa seguridad que estoy por llamar astral con que tú siempre has partido hacia el cumplimiento de tu destino. Eras entonces casi tan joven como ahora —en ciertos artistas ¿dónde está la juventud, la no juventud?— y salías después de haber pintado esos paisajes de La Mancha: campos, pueblos desiertos, calles blancas de una fulguración casi irreal, que mostraban ya el mundo absorto en el éxtasis a que continuamente aspiraría tu arte.

Has ido, vuelto, regresado, pisado, ascendido.

Existe el artista plástico que no se mueve de su cerrillo y desde él mira el mundo y genialmente a veces se arranca toda una interpretación personalísima, quizá castigada, de la tremenda existencia. Y existe el artista que sale al planeta y en su recorrido se va impregnando de la varia sustancia, reducida a unidad en el unívoco ser, y es siempre reconocible.

Es sano y fuerte, y creo que saludable, ver al artista que trajo de Roma y Grecia una interpretación dolorosa, pagana y ardiente del mundo mediterráneo hecho sueño antiguo, y que vuelve de Inglaterra (donde hace años reside) con estos vastos dibujos, con mucho más que color, porque éste ya no existe, consumido cenitalmente; verle llegar, en su no desmentida naturaleza, siempre hijo de su misma tierra, incluso con su misma invariable prosodia, como una aseveración más de la radical unidad de su ser de artista.

Son los dibujos ingleses la última actualidad de tu trabajo creador. Pero yo, entre ellos, estoy repasando todavía las páginas del libro que en Londres te ha editado la Falcon Press con reproducciones de tu obra. Oleos de Taormina, de Selinonte, de Roma, de Delos. Un Narciso, mancebo doloroso de carne, abrazado a un numen, Venus de mármol roto, que erguida en un plano superior sólo es alcanzada por la muda pierna, contra la que la anhelante mejilla, se estrecha. Piedras rodadas, bustos caídos, como después de una imposible fiesta de amor, restos mortales que en su destrozo amante revelasen los estallados e invisibles frenesies del mármol.

Luna de miel en Taormina. Un paisaje saturado de azules cargados, sobre un asomo de pámpanos o floresta, de todo lo que en el amor se consume o se agota. Y dos maniqués, dos sucintas esencialidades, despojados de todo lo que despierta, sumi-

dos en la violenta pasión delicada que no se termina. Amor para siempre.

La belleza es siempre cruel. La serenidad no reside en la forma. Una forma serena es siempre una pura inminencia. Los cuerpos bellos que tú has contemplado tienen pasión de perennidad, aspiran a la hermosura que no se destruye; pero, como conscientes de su transcurso, están pasados por un viento que les afecta: se miran soplados de pasión, y sufren. ¡Ah, conocen la pesarosidad de la belleza!

Pintor tú solar, en que el color, limpio, parece recién descompuesto de la luz, cálidamente caído de su unidad a su diverso nombre, para adaptarse a las formas y denunciarlas con amor, como en el acto de la caricia.

La sensorialidad de tu pintura habla al espíritu con un lenguaje misteriosamente carnal. De ahí esa atmósfera mórbida que, siendo deslumbrante, parece un lamento. De una como consumación de lo bello se alza la llama pura, último resultado espiritual de una combustión de lo hermoso, que en un perpetuo holocausto parece acabarse y renacer, mientras el cuadro sobrevive con todos sus dones estéticos.

Esas visiones clásicas pasadas por el sueño, por el destierro, por la pasión que derriba los torsos de piedra por un suelo amante, donde yacen quizá palpitantes, están cruzadas por lo que de algún modo habría que llamar el soplo romántico. Su anhelo, el levisimo desequilibrio que manifiestan son reticencias de una contenida inclinación al desorden. Y su inmovilidad apesada, cuajada, se sofoca de las invisibles venas donde todas las furias residen. Una paloma verdadera, de pronto, en uno de tus cuadros, penetrando por el pecho de bronce del Auriga de Delfos lo rompe, y de allí caen unas gotas de sangre.

¡Qué bien comprendo que tú hayas podido hacer tu homenaje a Keats! El romántico inglés perteneció a esa raza de grandes poetas —acaso los más altos— que cuajan su encrespado furor en la más augusta belleza, asegurándose una perennidad como la de una mágica ola que en su alzamiento de espuma fuera súbitamente detenida por la mano de un dios, para su perpetuidad. Es como la salvación del fragor y su forma. Tú has visto las soleadas presencias clásicas como un dolor o belleza, y el deshacimiento de la hermosura ha sido sobrecogido en tu arte y ha quedado, en su inminencia, como suspenso. Es como la hermosura que no puede durar... y que no se termina.



DIBUJOS DE TEMAS INGLESES

En un pintor como tú, es interesante el trasplante desde el resplandor amarillo de las tierras mediterráneas a la bruma plateada de las cernidas luces inglesas. No conozco esos óleos en que un despojamiento de luminosidad externa te ha llevado a un ascetismo de formas, también de materia, con esas naturalidades muertas donde los objetos diarios sustituyen al esplendor antiguo y donde los enseres estrictos reemplazan a las gallardas testas en que un avaricioso sol se encrespaba.

Pero si conozco, en cambio, tus dibujos ingleses.

El dibujo en ti, es acaso algo más de lo que comúnmente se entiende por dibujo. Es fácil, quizá obvio, hablar de Ingres cuando de la gran sucesión del dibujo moderno se trata. Creo que es acaso en ti, contemporáneamente, donde culmina la complejidad creciente de la concepción dibujística: en ti surge el dibujo con un tratamiento de cuadro, con el completo planteamiento de la obra —en disposición, porte y alcance— hacia ese presupuesto resultado.

"Serie de los estudiantes de Oxford y Cambridge". Jardines, figuras: paisajes aludidos, composiciones donde la línea vibra perfiladamente, con una excitación levísima que despierta todas las formas, apenas referidas, perseguidas sin embargo, acariciadas, cantadas, con un rigor al mismo tiempo lleno de severa delicia. Paisajes a veces pequeños, mayores otras (aire libre, muchachos, muchachas) donde el candor de los cuerpos, a través de los vestidos diarios, denuncia la pagania amante del pintor que se continúa. De tal manera que esos cuerpos parecen también aquí estar salvados de un decaecimiento mortal, trocado por su descanso sobre el césped, ligados al frescor vegetal del paisaje que los armoniza.

"Serie de retratos". Unos, sólo líneas perfiladas, abstraídas de la masa, representativamente. Son líricas revelaciones, de una penetración heridora y certísima. Otros, más complejos, tratados en sombras y luces, quebrados de línea, como pinceladas, corresponden al cuadro completo, con documentos interpretativos conjugados, que hacen del retrato una representación de lenguaje casi simbólico, sin perjuicio de la aguda personalidad psicológica.



Shakespeare 1947

Pero no son estas series las que más quería comentar contigo. No sé si por poeta o simplemente por espectador de tu obra, yo quería determinarme a mirar la serie de interpretaciones a los sonetos de Shakespeare y la otra sucesión, más breve, suscitada por El Paraíso Perdido de Milton.

DIBUJOS DE LOS SONETOS DE SHAKESPEARE

Hemos entrado en el recinto del ensueño. Rostros absortos, manos crecientes, exentas, invasoras, vegetación imposible que, como emanada de la unidad del mundo, quiere absorber la dispersa belleza. Toda una realidad sensible está descomponiéndose en la realidad ensoñada. Cabezas, cuerpos, como advenidos en su rigurosa veracidad artística, exhalados como por un aliento amoroso, inmersos en una luz que, no por invisible, está menos irradientemente presente.

No hay desleimiento en esas formas (las más puras tienden

a la estatuaría), aunque continuamente trasminan de sus límites corporales, con un punto de embriaguez, que no proviene de las superficies severas de belleza, sino del hábito central del invisible pecho —el amante— en el que las formas gravitan. Viendo suspensas ciertas leyes físicas, se piensa en la trasmutación del mundo por la virtud amorosa, y no se sabe si es el amador —fuente aquí de inspiración de toda la serie— o si es el mundo hecho amor el que exhala el aliento donde todas las formas están como sostenidas.

Pocas veces la pesarosidad de la belleza ha estado más presente. Los cuerpos, las bellas testas dobladas por el ensueño amante sienten la dolorida pesadumbre de su propia hermosura, y desfallecen con un quejido que fuera una súplica, mientras la invisible luz las corona con una tácita cariciosidad que opera misteriosamente en el corazón del espectador.

Unos dibujos (los que yo llamaría del orden primero) perfilan sus líneas abstrayéndolas de los volúmenes en una síntesis de lirismo que sube. Las líneas vibran finísimamente, con una palpitation herida, y parecen ascender como un delicado humo que



de la tierra del amor se elevase. Pero la nitidez consiente la perfecta línea melódica, dibujada con un rigor que casi podríamos llamar cristalino. El valor plástico es el único, tomado esto en su riguroso sentido; pero la emanación poética es su último resultado.

En otros dibujos (y en muchos, en la mayoría, mezcladamente) la línea melódica se ha quebrado, se ha descompuesto, estrellada, en haces de sombra y luz, que ahora ya moldean, iluminan, asedian, con una gama de matices que aspira a la expresiva entrevisión de la realidad ensoñada. Allí la pasión palpita con otra complejidad y de una ráfaga de noche o deseo se suscitan los rostros agolpados, los ojos magnos, las invasoras manos sin cuerpo que entre una fronda tejida se imponen y con alucinación fulgulan.

Los que llamaría dibujos del orden primero, desnudos, de una línea melódica, son los menos. Casi todos están mezclados, con sutil intención, con el estallamiento lineal que al modelar abraza. En una composición, una mano fina pende, perfecta, casi musical, de un cuello rendido al amor. En otro del mismo orden, unos

cuerpos tendidos, rigurosos de perfiles amantes, yacen en moroso abandono, sin sonido, después del amor, con ese reposo que parece el silencio musical que sigue a los besos. La evidente desnudez extrema de los trazos ha escogido, ha abstraído unidades puras de la confusión del mundo, de la confusión del amor.

En otros dibujos (donde un orden segundo se insinúa) esas unidades puras, rostros, troncos, manos, senos, no revelan su individualidad completa. El mundo amante tiende a la unificación, y una viciosa, generalizante fronda vegetal se exhala, crece, asciende, rodea, absorbe a las dispersas unidades de la belleza. Los hermosos troncos, los senos latidores, la boca anhelante, las lánguidas cinturas, están abrazados por la flora que los toma. Son dibujos de una patética morosidad que allí ha sujetado, detenido la consumación de las formas, amenazadas con vocación de muerte, de amor.

Esa indefensión de la belleza es visible en aquellas composiciones donde la juventud ha sido dibujada con los trazos más puros. Los rostros tienen una inmovilidad de éxtasis. Los amantes no se miran, mientras una boca común respira unificada-



damente casi con dolor. Esos ojos absortos, esa belleza que no se defiende, está asaltada por la pasión de fuera que la ahoga. ¿De fuera? No es fuera, ni dentro. Manos totales, un río de manos, una catarata de manos, manos del amor, manos de la caricia, manos del mundo todo, se yerguen, se encrespan, se aplacan, se aplican. Surten como una expresividad que yo no creo haya sido superada.

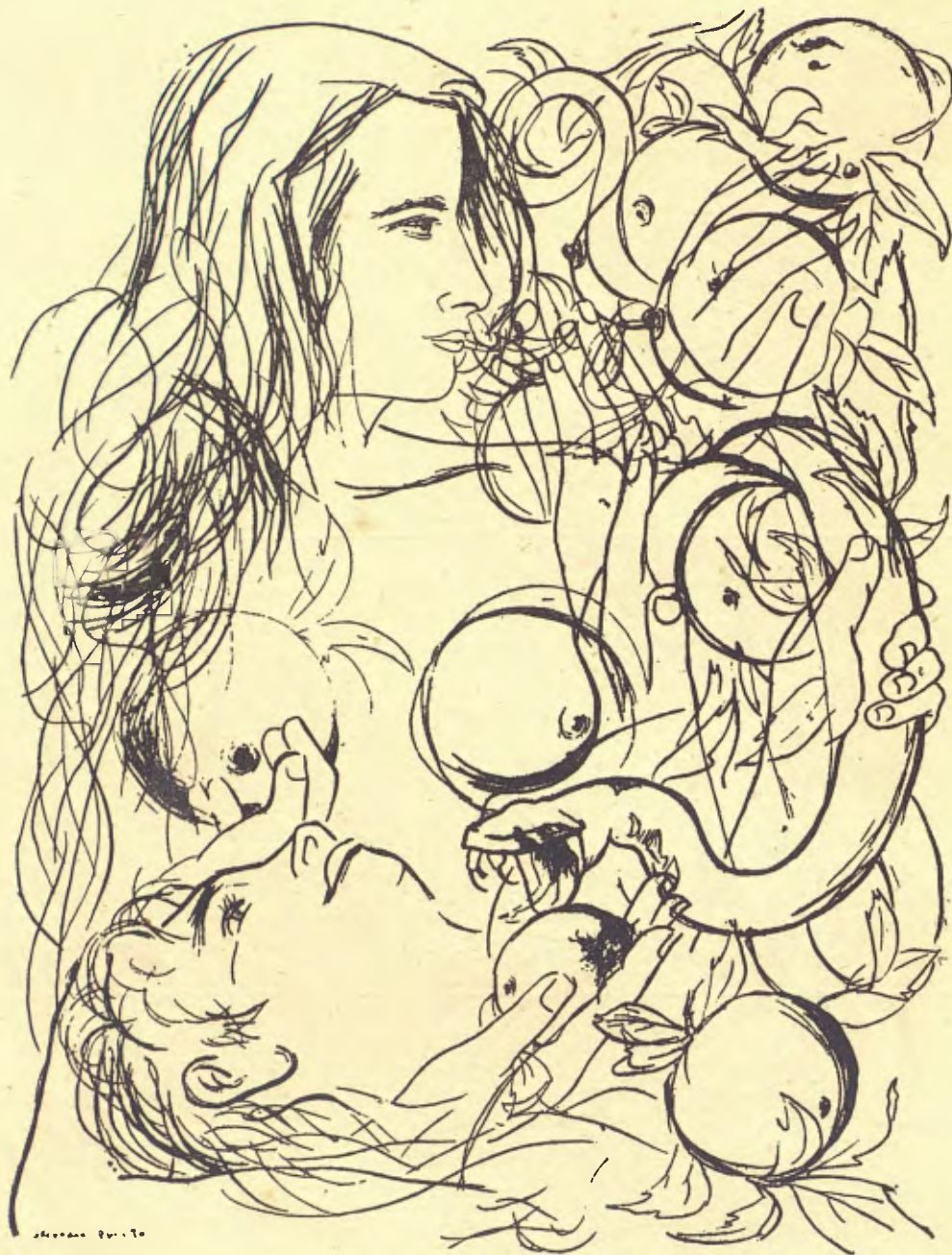
Las manos en estos dibujos son los agentes del amor activo. Son bellas e inestables. A veces es una sola y entonces parece estar reducida a su función de acariciadora. Pero otras veces, surgen imposiblemente, se alzan con gesto suplicante, con gesto de dolor, con afán de beso y se multiplican, se concretan entre las otras realidades que podríamos llamar normales. Rompen entre la fronda, se asoman entre las puras hojas carnosas, adoptan su presencia como un sueño. Se las ve, tan aparentemente puras, crecer, crecer, pujar, seducir, reducir, destruir. Se adivina que una vez consumadas las formas rebeldes ellas también desaparecerán, en aras de la unificación amorosa, del amor del mundo hecho uno.

La voz del amante ha entonado su canción (Sonetos de Shakespeare). Pero es aquí el amor mismo el que habla, el que finalmente contempla la fugitiva belleza dispersa, y el que por último la va a resolver en su propia unidad sin rostro. Es todavía el sueño, en la inminencia de esa trasmutación, lo que aquí admiramos, en las formas todavía sensibles, hermosas, que, solicitadas de la vorágine de su consumición, se despiden. Se dejan soñar.

Una como sinfonía del amor es el conjunto de estos dibujos, donde el poder del artista ha rozado las lindes de su complejidad y donde los medios plásticos, tan personalmente ricos, han alcanzado un sino espiritual de la más elevada alcurnia.

DIBUJOS DE EL PARAISO PERDIDO

Nunca como en aquellos dibujos y en estos inspirados por El Paraíso Perdido, de Milton, se puede ver más claro que su arte nada tiene que ver con el del ilustrador. Son dibujos "inspirados por", no "ilustrativos de". El artista ha partido de la emoción



que un difuso contacto le ha producido. Exactamente igual que un poeta pasa por un poniente, y un estado de alma misteriosamente vibra enlazado, y surge el doloroso poema teñido de luz transparente y con un gemido de acabamiento. O como el artista plástico que penetra sus visiones, las anota, las crea en virtud de las personales suscitaciones, de las que la obra sensible resulta el indefinible trasunto.

Si las distintas melodías concurrentes en la serie de los dibujos shakespearianos componen a modo de una sinfonía total, aquí en estos otros se ha llegado, en cada unidad, o en las más significativas, a la completa sinfonización del cuadro, de tal manera que, sin color, cada obra de la corta sucesión se plantea y resuelve, en su totalidad y en sus partes, al modo de un complejo organismo plástico. Creo que aquí se acentúa la novedad en ti de lo que se ha llamado "un dibujo", con un ascencimiento del rango de la línea que por un último grado del proceso creador llega al máximo de su ambición planteada. El color no es visible, pero ¿quién ignorará la vibración que el consumido color, el "purificado" color, ha dejado en la matización ascendida?

El nacimiento del hombre, el pecado, los ángeles, son los temas hasta ahora tratados en la serie inconclusa. La comunión amante que en la serie anterior era el abrazamiento de las formas, exhalación del amor, que intentaba asumirlas, consumirlas, aquí recorre el camino inverso: es el nacimiento del hombre, que desde la indiferenciación unitaria del mundo asciende a la cualificación de su forma, a la individuación segregada, de su humana realidad ya exenta.

Adán nace de la tierra. Nace como nace el árbol. Adán era la tierra, o la tierra era también Adán, como era todo, el todo. Como un brazo enorme que se alzase potente de un súbito abismo en que el planeta se resquebrajase; o, mejor, como una tremenda encima polvorienta contagiada todavía del humus primero, el cuerpo de Adán está pujando, y en el primer cuadro de la serie se le ve gigantesco, aún no emergido del todo, con los pies todavía hincados en su origen térreo, altos y aún casi vegetales los brazos, con caedizas ramillas en las piernas roblizas, transustanciado ya casi totalmente en su carne humana, pero aún floreal, aún seguramente con el aroma verde y fuerte de la gran



criatura cuasi arbórea que se ha erguido de la Naturaleza.

Todavía más bello, más misterioso es el nacimiento de Eva, en tu concepción. ¡Qué paisaje edénico! ¡Qué misteriosas flores volantes, árboles ciertos, vibraciones musicales de una línea pura, tan pronto morosamente tierna en hojas y pétalos, como ensanhada y oscurecida en el tronco asediado de la primera savia general! Y en el centro, el misterio más que humano. Adán aborta en el dolor creativo. Eva naciendo de su torso, como un sueño, como un vapor lineal, infinitamente femenino; Eva ascendiendo, aún inserta en el contorno varonil, pero ya con la asunción de una mano exenta que ya traza fuera del ámbito adánico el primer gesto, la primera súplica: nace la mano y ya en el aire lleva una flor.

Bellísima concepción, mágica composición donde a mí me parece que tu arte del dibujo alcanza su cima. La maestría ha llegado a su ápice, al servicio de una concepción ya de por sí hermosa y de desarrollo tan feliz que todo el misterio de la creación femenina se siente como un vaho de intensísima poesía.

El triunfo de la mujer señalado como el opulento instante de

la Creación se contempla en el vasto cántico, que eso es el cuadro siguiente de la Eva completa. Un inextricable y sinfónico país en fronda pura, todo seducción pura, felicidad pura, enreda una primera sombra tendida de Eva. Aquí Eva, como el primer Adán, es floreal todavía. Un seno es aún flor. El vientre, casi rosa. La pierna, fina, puro trasunto de alguna gran hoja carnosas. El gesto de abandono entre las fraternas ramas es casi todavía vegetal, con la voluptuosidad de los pétalos que como carne femenina se organizasen. Unos enormes pies adánicos, poderosos, tendidos en primer término, dicen del sueño dichoso; pies inocentes, con dispersas hojas, con casi silvestres florecillas no claramente diferenciadas. Y presidiendo la total composición, centrándola, la gran Eva completa, ya libre, ya, ella sí, diferente, desnuda: un torso de mujer limpio, sin mácula, sinfonizando con límpida sensualidad el triunfo de la realidad humana absolutamente distinta.

Entre los pájaros, redondos, cándidos, la voluta de la serpiente. Es el Paraíso. Va a ser el pecado.

Y lo es en el cuadro siguiente. Rostro de Adán caído. Sólo la

cabeza y el cuello: un truncamiento que la intuición del artista ha simbolizado como el rompimiento de la plenitud. Un torso de mujer, donde en sucesión, los senos son propiamente senos, redondez, casi manzana. La tentación, y, predominante, el latigazo de una serpiente que, contrastando con la cabeza de infinito dolor, de infinita ciencia de Adán después del pecado, cruje de actividad maligna y da a la composición como un relámpago, como una ráfaga. Frente a la plenitud, a la serenidad inocente, inmóvil, el movimiento, el tiempo, es el mal.

El mal, angélicamente visto, existe en el cuadro de los ángeles. Cabezas puras, absortas en el éxtasis, enmarcadas en el halo; todas armoniosas hacia un centro. Abajo, divergente, la cabeza del que se adivina Luzbel. No se extasia. Un leve ceño casi humano de pesadumbre. Una cabellera extrañamente irrupida de flores, de jugos terreos, da aroma, color, seducción, al celeste mal. Lo sensorial está insinuado, y la hermosura sensible asoma su maligna limitación.

Y sin embargo, por último, todavía refrescando, se pueden ver en el fin los brazos alzados, si floreales inocentes, de un Adán menor; sólo cabeza, cuello, brazos altos de la oritura que, na-

cida, aparecida, canta gozosamente su vegetal presencia, su sorpresa, y estruja aún las ramillas que de sí no son distintas.

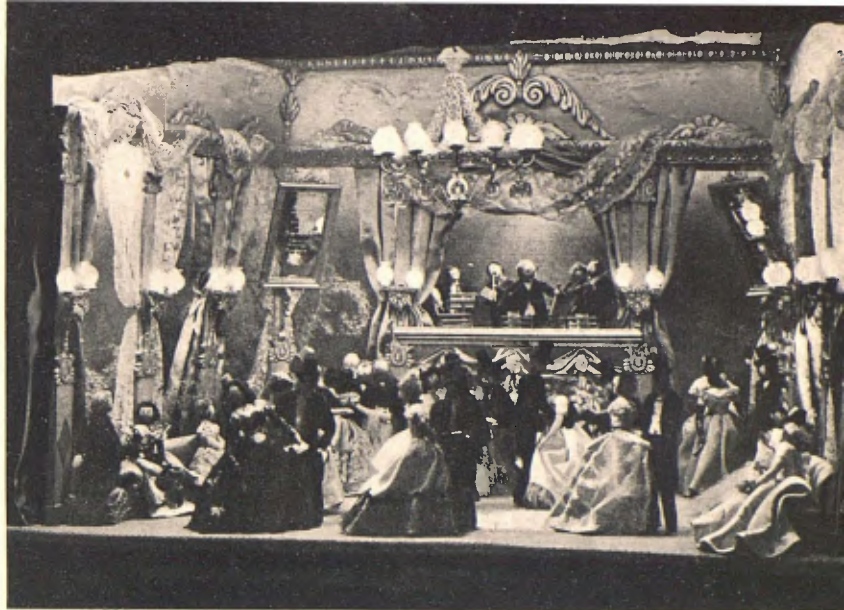
La serie está aquí acabada. Las varias composiciones han coronado tu obra de creador de dibujos. ¿Son líneas lo que hemos visto? "Poesía en línea", llamas tú al armonioso conjunto de aquéllos. Una emanación de poesía trasmina de este amontonamiento de belleza libre. En los dibujos más puros líneas melodiosas, sonidos casi audibles parecían cristalinamente ascender en el ámbito claro de la contemplación. En los más complejos, una sinfonización de las formas se elevaba con musical poder. El lenguaje de las artes se discrimina, pero su resultado se unifica de algún modo en los centros receptivos. Aquí la pura virtud plástica ejerce su poderío, sin devirtuarse, hasta una meta última que comúnmente está reservada a la poesía, si no a la música. El envío ha nacido desde la perfecta adecuación de los medios plásticos que lo engendraron; pero sus resonancias, sus suscitaciones hieren, iluminan, cantan y se albergan en el corazón, por el mudo lenguaje de los trazos y en su valor directo y estricto, con la magia trascendida de lo que llamamos poesía.

Sí: Poesía en línea.



COSTUMBRISMO MÁGICO DE NIDA DE LA HERRÁN

por J. M. JUNOY



Baile de gala

COSTUMBRISMO y magia no deben tomarse aquí en el sentido habitual, en la acepción vulgar de la palabra.

No me refiero yo, en este caso, a nada ordinariamente típico o pintoresco, a nada turbiamamente tenebroso o esotérico.

El costumbrismo y la magia, en esta suerte de milagro histórico-plástico-poético que ha realizado Nida de la Herrán de Grau significan algo que supera lo curioso y episódico; algo que, por su donaire, su fantasía —verdaderamente mágicos— nos hace revivir (en los ojos y en el alma) el quintaesenciado perfume de unas generaciones desaparecidas, de unas sombras bienamadas.

* * *

Mucho mejor que a través del Partenón, de los restos mutilados y gloriosos de sus relieves, de sus estatuas de mármol pétreo, el espíritu, la gracia perdurables del genio ático (como si dijéramos la básica substancia, el principio fundamental del más puro helenismo) nos han sido transmitidos a través de unos centenares de figurillas en tierra cocida o “terra cotta” de Tanagra, de Myrina, frágiles e inmortales.

¿Por qué no suponer, no pensar lo mismo de estos Teatrinos o Dioramas ochocentistas de Nida de la Herrán, tanto o más representativos y evocativos de las obras literarias y artísticas de mayor significación y alcance de aquellos tiempos; tiempos, emociones, idiosincrasias y cos-

tumbres que ella ha sabido interpretar y sugerir mejor que ningún contemporáneo, artista o escritor, de aquella época?

* * *

Nuestro Ochocientos barcelonés, en toda su amplitud y detalle, en toda su coloración y sentimiento aparece monografiado y reflejado en esos muñequillos y muñequillas —en trapo, en alambre, en tafetán—, precarios y fugacísimos, que ha evocado documental y encantadoramente Nida de la Herrán.

Contempláis esos diminutos escenarios, esos personajes en miniatura, y os sugieren capítulos, estrofas enteras de las novelas, de los poemas románticos y postrománticos más representativos.

Ante alguno de sus paisajes recordáis pinturas escogidísimas y peculiarísimas. Aquel grupo de árboles mentolados, es un Vayreda. Aquel rincón de jardín —azul liliáceo, rosa salmonado— es un Claude Monet.

* * *

En sus últimas creaciones Nida de la Herrán ha dado todavía un paso más en su costumbrismo mágico.

Me refiero a aquel palco —bistre y carmesí— del Gran Teatro del Liceo mientras se está representando la ópera *Ana Bolena*; a aquel Baile de Gala, con toda la cadencia, con toda la iluminación sugerente y privativa de aquellos decenios; a aquella Estación flamante del primer ferrocarril de nuestro litoral, de una caracterización y ambientación perfectas.

Son tales obras (afirmo yo esto sin temor de incurrir en hipérbole) dignas de ser puestas al lado de las pinturas, de los dibujos —de un género, de una inspiración, de un tema similar— que se conservan en los Museos.



Estudio de un pintor ochocentista

VIZCONDE DE GÜELL: DE ALFONSO XII A TUTANKAMEN PERSPECTIVAS DE UNA VIDA

REPETIDAS veces se ha señalado lo mucho que escasean en nuestras letras los libros de memorias y diarios íntimos; pero ignoro si se ha tomado el hecho en consideración para tratar de inquirir las causas a que obedece. ¿Falta de talento narrativo para lo que directamente nos afecta?, ¿indolencia, menguado espíritu de observación, incapacidad para la notación precisa de nuestros recuerdos personales, escrúpulos de conciencia en el acto de desnudarnos el alma ante los demás, o cobardía en la decisión de ser sinceros una vez por todas?... El solo enunciado de estas causas posibles, si bien todas ellas negativas, basta y sobra para que se comprenda el alcance de una cuestión como la apuntada, particularmente en lo que al examen de nuestra propia psicología se refiere. Y si no es ésta la ocasión oportuna para resolverla como cumple, al menos pudiera serlo para esbozar una breve respuesta, sugerida por el libro de memorias —de recuerdos o evocaciones, fuera mejor decir— que ahora nos brinda, con ademán prócer y nostálgico, el Vizconde de Güell.

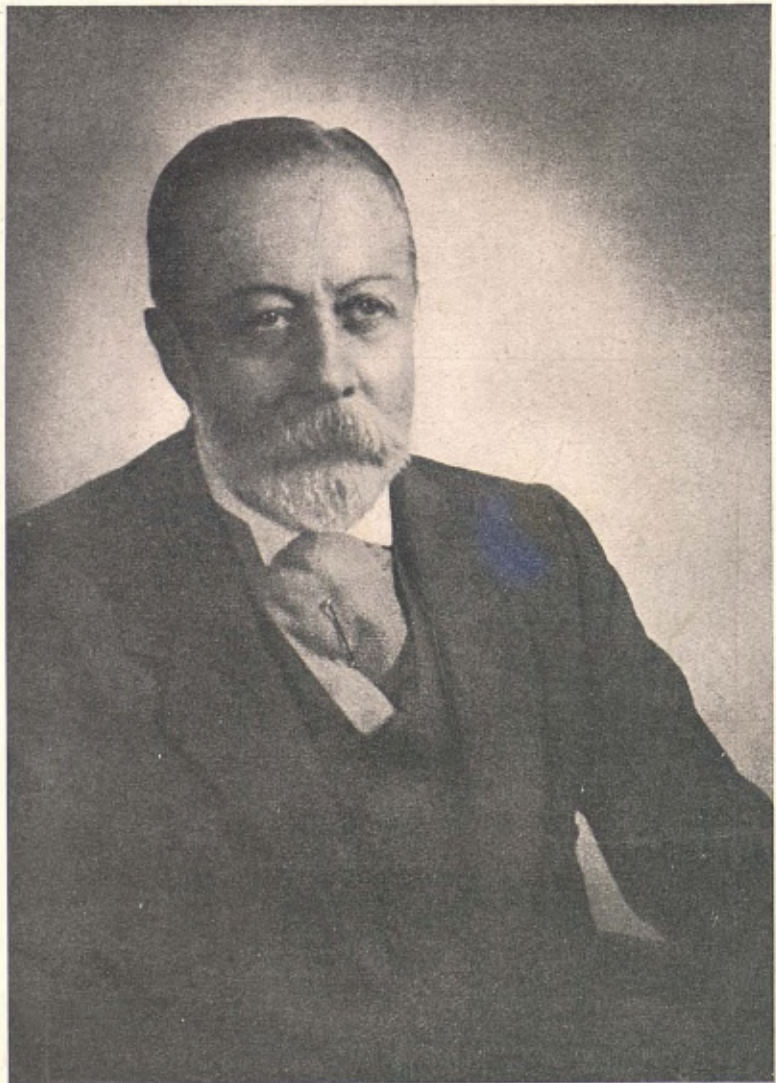
Confróntese este libro con cualesquiera de los numerosos ejemplos de índole análoga que la literatura de allende los Pirineos nos ofrece. La divergencia échase de ver desde el primer momento. Los unos valen por lo que dicen, nunca por lo que callan, que a las veces importa o sugiere mucho más; el otro deja en penumbra muchas cosas, las insinúa tan sólo como si no quisiera sobreentender en el lector una avidez de intimidades ajenas, por demás censurable. Allí se hace vicio de la sinceridad; aquí, una virtud de la contención. ¿Pueden darse actitudes más contrarias? Y, ¿no obedecerá precisamente a esta diferencia de temperatura moral, evidenciada a nuestro favor en libros como el del vizconde de Güell, la general indolencia para el cultivo de esta especie de literatura entre los españoles?

Desde el umbral de la madurez inclinanse los hombres a volver los ojos hacia su pasado; pero si son muchas y muy diversas las maneras de vivir, también lo son las de recordar; y, sin duda alguna, a los españoles el tiempo ido nos enseña a ser graves, mesurados y discretos. Y es esto precisamente, un verdadero ejemplo de ponderación y de discreta sinceridad lo que nos brinda el vizconde de Güell desde las páginas de este libro. Le vamos leyendo

y nos parece escuchar su amena charla, en la que la sencillez se convierte en prenda de refinamiento y la gravedad en signo de hidalguía. Ante nosotros surgen sus años infantiles, sus andanzas de juventud, sus experiencias de madurez; aquí y allá multitud de anécdotas personales, evocaciones de figuras de otro tiempo y peripecias íntimas hilvanadas con el hilo de la evocación sentimental, perceptible apenas en ese matiz de melancolía que destilan estas páginas, sin apesadumbrarlas nunca por salirles al paso siempre, atajando la gravedad excesiva, ora el donaire de una

observación aguda, ora el suave destello de una lírica imagen.

Nacido en una de las últimas décadas del siglo XIX, el vizconde de Güell pudo asistir a múltiples peripecias históricas que hoy, sin ser mucho el tiempo transcurrido, se nos aparecen lejanas ante la radical alteración de costumbres que trajeron consigo. Así, al ser recordados por él ciertos personajes que casi pudimos conocer los nacidos al borde de la primera conflagración de este siglo, su testimonio resultanos excepcional por revelarnos el acento de toda una época que no podemos



El Vizconde de Güell

(Foto Teixidó)

reconocer como propia, puesto que su histórico perfil quedó definitivamente cerrado al pie de las trincheras de Verdún. Punto menos que míticas se nos aparecen hoy esas figuras de las que el vizconde nos habla: personas de sangre real, Alfonso XII, la reina Victoria Eugenia, Alfonso XIII, la Infanta Eulalia de Borbón, el Archiduque Luis Salvador de Habsburgo, el Príncipe de Dinamarca; aristócratas de nacionalidades diversas, algunos de los cuales viven aún entre nosotros, pero a cuyos nombres forzosamente había de conferirles matices de lejanía una época como la actual en la que han sido rotos los diques del popularismo a ultranza; artistas como la Patti, Sarah Bernhardt, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Lucrecia Bori; escritores como Cuadrado, Jacinto Verdaguer, Costa y Llobera, Alcover, Picó y Campamar, Jaime Collell... La pluma ágil y correcta siempre del vizconde de Güell atina a perfilar con leves trazos la personalidad de cada una de estas figuras, enmarcándolas en su ambiente propio, aquel que contribuía al realce y caracterización de esa época, de ese *temps perdu* que sería en vano querer recuperar y cuya huída lamentamos sensiblemente a través de las evocaciones de quienes alcanzaron a vivirlo. Mas aunque lo perecedero del llamado "gran mundo" tenga que aparecer reiteradamente en este libro, a la postre, esa vena tan española de la reflexión madura y los estoicos alientos, de raíz senequista o quevedesca, es la que dice su última palabra; porque preciso es notar que el espíritu a que responden estas evocaciones del vizconde de Güell se contiene por entero en frases como estas suyas que parecen condensar la moraleja del libro: "La vida es como un juego de cartas en que la suerte puede más que nosotros. En cada jugada creemos que sabemos lo que hay que hacer, pero sólo cuando la partida está terminada y las cartas sobre la mesa, comprendemos realmente lo que ha sido el juego."

No podríamos terminar este breve comentario a la obra del vizconde de Güell sin aludir elogiosamente, como es de justicia, a la presentación editorial que de ella ha hecho el librero y editor José Porter. La índole del libro, la personalidad de su autor y los materiales gráficos por éste ofrecidos tenían que plantear numerosos problemas de nada fácil solución. El señor Porter, tan experto en cualquier empresa de bibliofilia, ha sabido resolverlos con corrección y tino ejemplares. Merced a ello, el lector se siente sumergido desde el primer instante en la atmósfera más propicia para paladear a su sabor los recuerdos que en el libro se contienen; y es esto, sin duda alguna, esta identificación entre la parte material y espiritual de una edición bibliófila, lo que debé perseguir en todo momento quien se haga cargo de ella.

R. S. T.

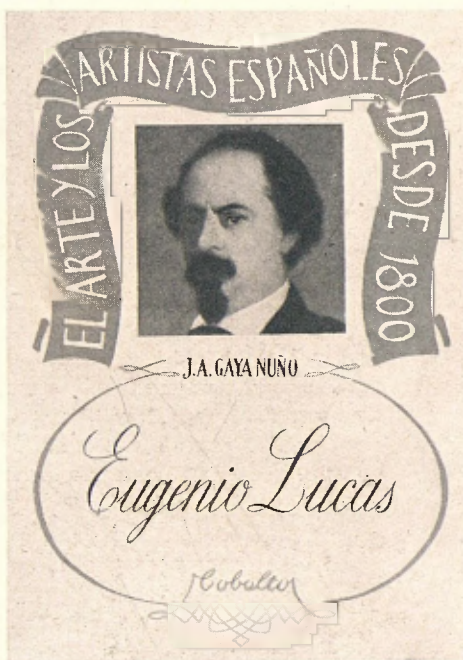
J. A. GAYA NUÑO: EUGENIO LUCAS

DECIDIDAMENTE parece llegado el momento de revalorizar nuestra pintura decimonónica; el injusto abandono, coonestado apenas con la repetición en obras de conjunto de ciertos nombres —Lucas y Alenza sobre todos—, no debía, no podía durar. Los motivos de semejante incuria son, empero, explicables. Por de pronto, una figura extraordinaria, la de Goya, estaba ahí, aunque con más años de biografía adscritos al siglo XVIII, bien centrada, por sus geniales anticipaciones en el XIX; y él tenía que ser quien polarizase la atención de cuantos se dedicaran a estudios de arte en relación con dicha centuria. Mas no era ésta la única causa de aquel abandono. La mudanza de los tiempos, que erigió a la capital

mos a tiempo para que no se frustrase del todo el propósito de recuperar los perfiles humanos y estilísticos de aquellos pintores. Y esto es precisamente lo que la colección El arte y los artistas españoles desde 1800 se propone conseguir al ser iniciada ahora, bajo la rúbrica de COBALTO, con el libro Eugenio Lucas, de J. A. Gaya Nuño.

No fué Eugenio Lucas y Padilla el más desatendido entre nuestros pintores del XIX. Si no vino a revolucionar nada, al menos haciale simpático la braveza de su pincel, y, sobre todo para los extraños, su obra plasmaba la más auténtica representación de ese pintoresquismo desgarrado al que tantos se complacían en quevernos reducir. Si la españolada luquense —a punto de convertirse en grato Souvenir d'Espagne para rubios turistas— tenía, a la postre, que salvarse, es porque en ella, facilona o bravia, superficial o profunda, vibra siempre el pulso y la fiebre vocacional de un gran pintor.

Pero ni siquiera esta corriente favorable al alcalaino debería hallarse libre de lamentables consecuencias; la peor de todas, los complejos problemas de autenticidad suscitados por el goyismo luquense, y, tras ellos, los tal vez menos arduos surgidos en la zona de interferencia entre Lucas, el Viejo, y Lucas, el Mozo, como castizamente les denomina en alguna ocasión Gaya Nuño. Y ya es, por de pronto, un gran tanto en favor de este último haber conseguido, en la obra que aquí comentamos, deslindar limpiamente, en beneficio de su unidad estilística, los dominios auténticos de Eugenio Lucas y Padilla. Excelente punto de partida el de Gaya al comenzar afirmando que hay que quitarle a Lucas "el sambenito de imitador de Goya, que con injusticia viene arrastrando"; porque precisamente el mal de que adolece la crítica retrospectiva de arte es el de no concederle a cada cual lo que de veras le es propio, tirando con harta facilidad por el sendero de los paralelismos, las influencias y las imitaciones. El hecho diferencial, la personalidad artística de Eugenio Lucas, es lo que en mayor medida interesa al que se haya sentido cautivado por las briosas sacudidas de su pincel; y solamente en función de ese hecho diferencial caben el análisis de aquellos influjos y el cotejo con las ascendencias que se le puedan atribuir. Por haber procedido de este modo, Gaya Nuño ha acertado a eslabonar ese estudio biográfico y crítico, por tanto tiempo espejado, del gran Lucas; y a este libro tendrá que recurrir necesariamente todo aquel que desee una información correcta y un análisis certero acerca del pintor y de su obra, para cuyo conocimiento prácticamente es este el único libro accesible a nuestro público.



Facsimil de la portada de Eugenio Lucas

francesa en centro universal de las artes, concentrando en ella los frutos del más atrevido teorizar —casi siempre desautorizando lo anteriormente ejecutado—, concitó en gran medida el desdén de los espíritus más inquietos —y más capaces, por tanto— en lo que respecta a los pintores del XIX cuyas obras no pasaran por el meridiano de París. A trasmano de tanta consigna y contraorden pictóricas como en las últimas décadas hemos conocido, tales obras sólo nos podían ofrecer una temática trasnochada y un tecnicismo tópico y anquilosado, aun en sus mejores momentos. Tenía que sobrevenir, a fuerza de desencantos, la fatiga provocada por tan ambiciosas postulaciones artísticas, para que se nos remansasen la atención y la mirada sobre las obras de nuestros pequeños maestros del XIX. Más comprensivos ya a estas alturas, aún esta-

Aparte de lo apuntado, el libro contiene un "Catálogo sumario de la obra de Lucas", en el que se anotan, por fechas de ejecución, más de un centenar de cuadros, para cuyo alistamiento se ha procurado limitar la mención a los de más

estricta autenticidad. Junto con este catálogo, también se incluyen en el libro: unos facsímiles de la firma del pintor; una lámina a todo color para que pueda apreciarse la factura luquense, reproduciendo a su tamaño original un por-

menor de El garrochista; y, por último, más de cuarenta grabados en negro de obras de Lucas, seleccionadas escrupulosamente con el propósito de ofrecer una visión de conjunto de su multiplicidad estilística.

LUIS G. CONSTANS: DOS OBRAS MAESTRAS DEL ARTE GÓTICO EN BAÑOLAS

PLÁCEMES merece en todos sus aspectos la labor, noble y esforzada, que realiza, casi podríamos decir que en voz baja, el Centro de Estudios Comarcales de Bañolas. Labor que se lleva a cabo con recogimiento y tenacidad verdaderamente ejemplares, y que traduce, por ello, el hábito cordial de cuanto se ejecuta por puro y desinteresado amor a los vínculos entrañables del paisaje nativo. Mas es tan

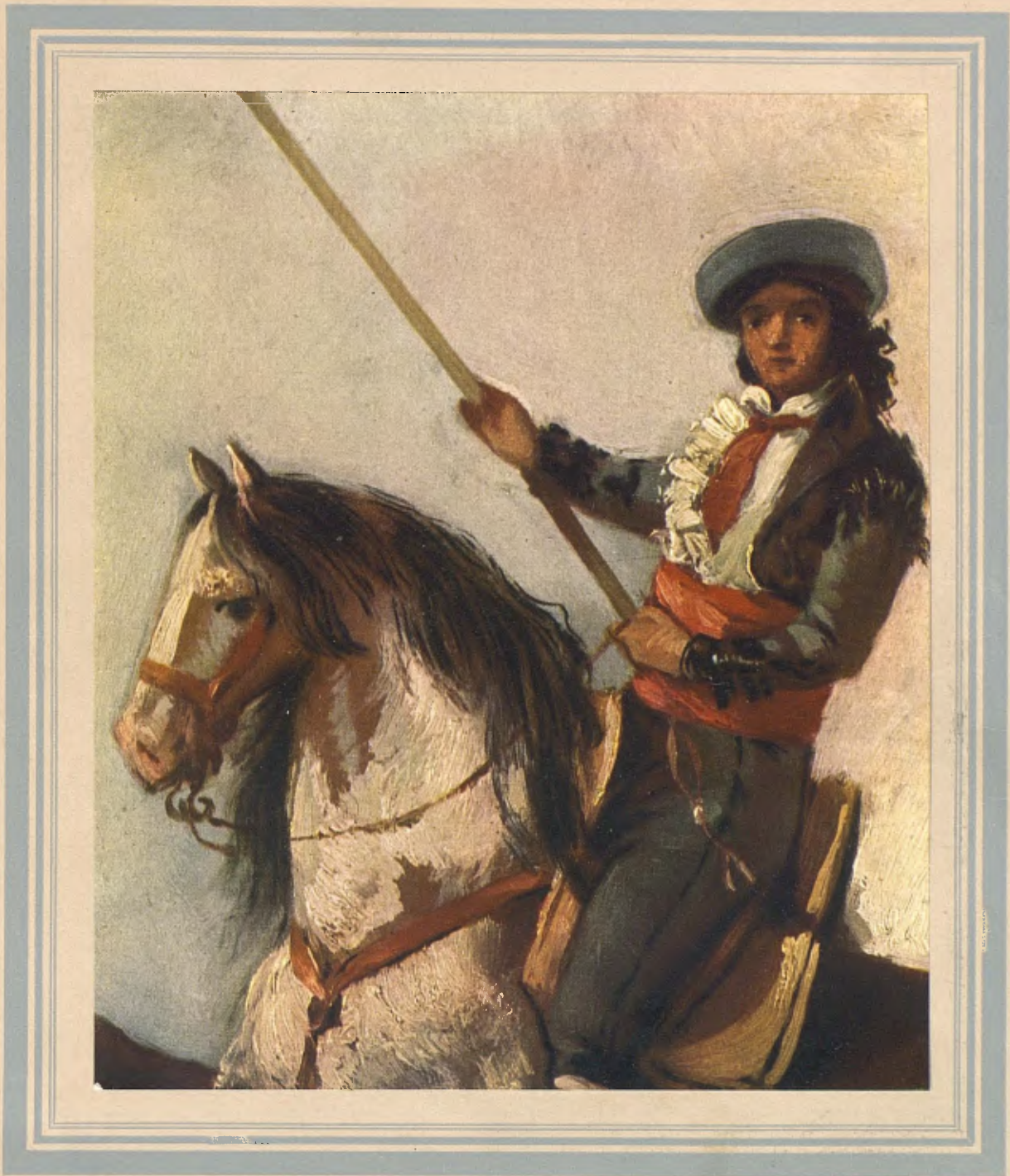
poco frecuente que, ni siquiera por esta última razón, se emprendan tareas de recuperación, saneamiento y estudio en localidades a trasmano de la capitalidad, que deben señalarse con piedra blanca las de este puñado de esclarecidos bañolenses en pro de su patrimonio artístico. Un día es la restauración de su Iglesia Parroquial, cuyas bellísimas vidrieras reprodujimos en nuestro cuaderno anterior; otro, la re-

instalación del magnífico *Retablo de Bañolas* que yacía arrinconado en una capilla secundaria; más tarde, son los trabajos preliminares para la formación de un pequeño Museo local; ahora, este libro de mosén Constans, *Dos obras maestras del Arte gótico en Bañolas*, tan pulcra y bellamente editado. Actividades todas ellas para las que se requiere prolijidad de medios, y para cuyo sostén, en localidades como Bañolas, difícilmente podrá contarse con alguna que otra gota de los parvos caudales de la subvención oficial. Mas no queremos supeditar tan sólo a los méritos del esfuerzo y el entusiasmo la labor desarrollada por el Centro de Estudios bañolenses; con ello, acaso restáramos quilates al tino y excelente orientación que en todo momento la presiden y de los cuales constituye buen exponente el libro que reseñamos aquí. Exenta de fáciles localismos, justificados siempre por la exigüidad de perspectiva, la obra de mosén Constans vale sobre todo por la erudición, el acopio documental que aporta y la claridad expositiva de que hace gala. Todo ello referido a esas dos joyas artísticas, el retablo de la Virgen y el arca de San Martirián, que ya de por sí justifican una excursión a la villa de Bañolas, de tan privilegiado asiento cabe la plácida belleza de su lago.

Infíciase el libro con un capítulo consagrado a la localización del *Retablo de Bañolas*, el rastreo de cuyas vicisitudes nos orienta, a la par, de las sufridas por el antiguo cenobio al que perteneció y sobre el que se edificara un día la Casa Misión en donde se conserva actualmente. El segundo capítulo lo compone una circunstanciada y minuciosa descripción del retablo, siguiendo el hilo de los temas representados y con abundantes observaciones, al paso de lo anecdótico, acerca del estilo, factura, conservación, etc., para terminar con la presentación de la bella imagen gótica de la Virgen, escultura de alabastro que preside el conjunto. El siguiente capítulo aborda el estudio de la problemática identificación —que se deja indecisa— del llamado *maestro de Bañolas*, autor del retablo, trayéndose a colación las muy valiosas opiniones de Post —para quien constituye "el mejor y más original de los retablos pintados en el norte de Cataluña"—, Gudiol, Verrié, Ainaud y Subías. Con ello, pasa mosén Constans a la segunda parte de su libro, dedicada al es-



Pormenor de una de las tablas del retablo de Bañolas



EUGENIO LUCAS - *El Garrochista* (pormenor)
(Colección D. Carles. Barcelona)



Arca de San Martirián, de Bañolas

tudio de la preciosa arca de plata sobredorada que da cobijo al cofrecillo de madera en donde se guardan las reliquias de San Martirián, Patrono de la villa. Siguiendo el mismo orden que en el retablo, inician este estudio varias consideraciones históricas, a las que dan realce algunas pinceladas evocativas y de ambientación; vienen después varias notas acerca del culto bañolense a San Martirián, para proseguir con la descripción pormenorizada de la arqueta, recuadro por recuadro, con gran copia de referencias a todas luces exahustivas, concluyendo con la asignación de época y autor, el cual es identificado por mosén Constans, aportando para ello fundadas razones, en el célebre artífice gerundense Francisco Ortal, de cuyo taller salieron en la primera mitad del xv obras tan preciadas como la magnífica Custodia de la Seo gerundense. Ponen contera al libro unos apéndices en los que se transcriben importantes documentos en corroboración de los asertos y descripciones de mosén Constans. Esto es, en sus lineamientos más esquematizados, la obra de mosén Constans, la obra recomendamos sinceramente desde aquí a cuantos se interesan por estos temas.

El libro, excelentemente impreso en papel cuché, va ilustrado con abundantes reproducciones fotográficas de J. M. Gudiol y J. M. Mateu, y con dibujos de J. Alsius. La edición consta de treinta ejemplares numerados del I al XXX y cuatrocientos sesenta numerados del 1 al 460,

R. S. T.

J. E. URANGA GALDIANO: *RETABLOS NAVARROS DEL RENACIMIENTO*

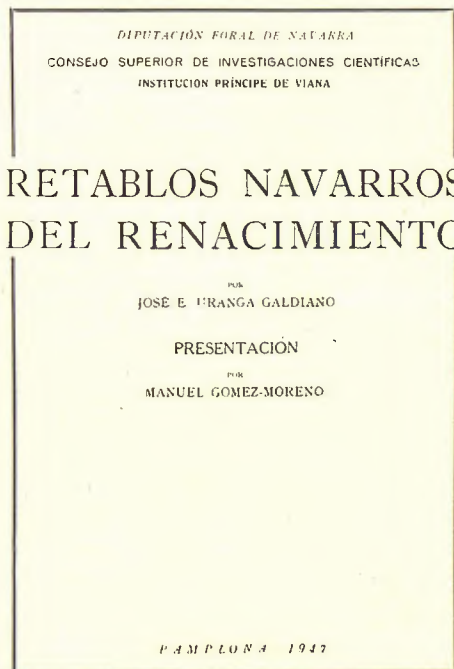
SE vale José Uranga tanto de la fotografía como de la erudición, para hacer desfilar ante nosotros una serie de espléndidas reproducciones de los conjuntos y pormenores de estos retablos navarros. Son los retablos de las maravillas. Muchos son los entendidos que se quedan estupefactos al ver tanta hermosura, insospechada para la mayoría de ellos. La obra de Biurrún, valiosa como la de todo precursor, pero más útil a quien aproveche sus materiales para refundirlos y completarlos que al desprevenido lector, pronto a perderse en la selva recién descubierta, dejaba una impresión de confusa heterogeneidad: era difícil discernir en ella aun, la destartalada figura de Belén del justo alarde escultórico, rotundo y digno de los mejores maestros. Siguiéron las investigaciones metódicas de José Ramón Castro, eficazmente secundado, en parte, por Fuentes. Hoy, este libro de Uranga es ejemplo de orden y de claridad. Lo que se dice de cada retablo es tan evidente como lo que se muestra de él en soberbias fotografías. Y advertimos que Uranga, a ejemplo de Gómez Moreno, no gusta de adornarse con plumas ajenas: dice, en ca-

da caso, únicamente aquello que es una aportación inédita, aunque haya de recapitular, para hacerlo, aquello que hasta

entonces se sabía. Con esto, su obra sacrificia, a la sobriedad, el lucimiento. Y a un sentido clásico de papeleta segura, esas frecuentísimas divagaciones literarias con las que se sobrecarga la investigación científica.

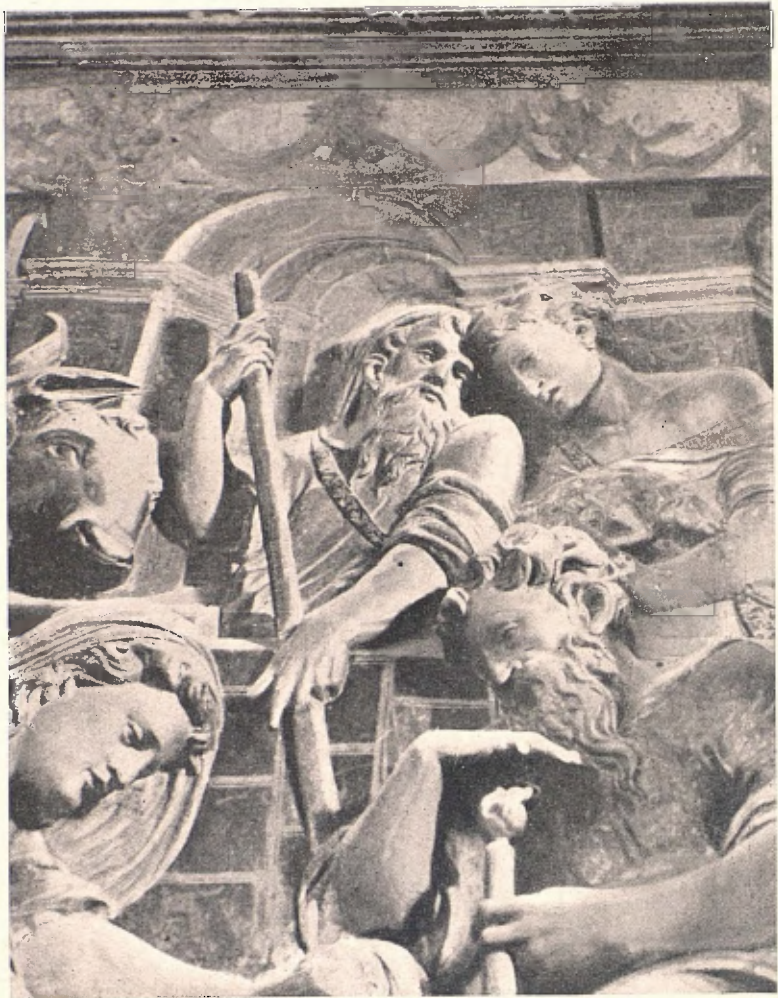
Las láminas que ilustran su obra constituyen el cuerpo del libro. El texto es a modo de ilustración de esas sorprendentes bellezas en todo aquello que no es —ni debe ser— dejarlas que hablen por sí mismas. Se han criticado, en la descripción, los fáciles regodeos retóricos, que obras tales sugieren tantas veces, a la prosa. Ni la minucia plateresca ni el retorcimiento barroco conmueven, aquí, la elocuencia del “explicador” impasible. Otra cosa hubiera acarreado, quizá, más que conocimiento y saber, alteración laberíntica. Y, por tanto, menos goce, en definitiva: que sólo se disfruta a conciencia del arte cuando la mente está serena y la emoción reprimida. Dejarse ir —siquiera sea al justificado entusiasmo— ofrece el peligro de recobrar el seso en otra parte. Quiero decir, no apreciar con rigurosa atención la obra de que se trata.

Y no es fácil contener la emoción ante



una escultura como esta de San Esteban que preside el retablo de Genevilla. Pero su muda contemplación nos dice, acaso, más. Nos dice, por añadidura, que las emociones auténticas enmudecen a quien las experimenta. Ha sido un acierto de Uranga no añadir lucubraciones literarias a la primera fotografía que de esta figura nos muestra, y secundar, en cambio, nuestro estupor añadiendo a esa fotografía, otra y aun otra y otra, que manifieste la escultura por nuevos imprevistos escorzos a cada cual más interesantes. Hasta la unción que dicha imagen tiene nos impresiona, muda y hondamente, al punto de hacernos permanecer callados, algún tiempo, ante la página. Si se suman, en nuevas proyecciones, una serie magnífica de Apóstoles —el San Juan sobre todo— que imponen su enérgica santidad sobre el efímero pulular de grotescos y paganas platerescas, se subraya, con esto, la eficiencia de este método expositivo. Aumentará nuestro caudal citando la probabilidad de que Andrés de Araoz sea el maestro de este prodigioso retablo. Y aun del de Lapoblación, el mejor de Navarra, según Uranga. Pues, aunque tenido por obra de Juan de Icie, es realmente de la escuela de Araoz. Aquí también hay una figura de San Juan digna de las antologías. Y otros grupos. Contrasta la serena majestad de la Virgen y el Niño, con la pasión del Descendimiento, que no sólo recuerda a Jumi, sino a los cuadros que de este asunto pintara Boticelli bajo la influencia del arrebatado dominio florentino. Son de ese estilo también los del Busto, Arzoos —y su Anunciación—, Armananzas, Allo e Isaba.

El de Unzu no es ya miquelangesco. Recuerda un arte, en cierto modo, afín de Donatello. Es una bellísima pieza, toda delicadeza y gracia, como los otros eran robustez y enjundia. Asombra el de Valterra por su magna labor, distribuida entre manos diversas: las de Cambray entre otras. Aquí está el de San Juan de Estella, obra de Fray Juan de Beauvais, escultor hasta hoy desconocido, y tan impresionante en conjunto como en detalles, tales cual el Daniel en la fosa de los leones, que constituye por sí sólo una obra acabada de arte. El de Santa María la Real de Sangüesa, de donde es ese San Mateo que no habremos de olvidar ya nunca, y viene atribuido a Jorge de Flandes. El de La Magdalena de Tudela, en que intervino Domingo de Segura. El de Gastiain, el de Ubani, el de Belascoain, el de Sagüés, el excelente de Ochagavía y ese otro tan hermoso de Mendavia, cuya Visitación o su Descendimiento incitan a saber algo más del "muy noble señor Maese Metelín, imaginero", entallador principal de este conjunto nobilísimo. Unos y otros completan, al decir de Uranga, la más conocida tendencia de Ancheta, con una espléndida aportación plateresca: en Navarra convergen corrientes que proceden de tierras de Aragón y Rioja unas veces y



Lapoblación. Retablo mayor de la iglesia. (Pormenor)

otras de Tierra de Campos. Y este arte, netamente navarro, es el que da origen y lugar al romanista de Ancheta. Acierto fué de "Príncipe de Viana" anticipar una monografía de este artista, firmada por crítico tan próximo como lo puede ser Camón. Y ahora editar esta obra de Uranga.

Si dejo el prólogo para el final es porque deliberadamente está tratado como epílogo. Gómez Moreno dice en él que no aporta dato nuevo propio, y en su conciencia artística cree que no ha hecho sino "divagar" sobre el texto de Uranga. Mas si el investigador no había aquí de introducir inédita colaboración al libro, el maestro y el crítico no quedó ocioso. En el prólogo enjuicia Gómez Moreno, uno a uno, todos los retablos que se estudian en el libro. Y visto éste, llega a una conclusión en cada caso; lo cual equivale a la más ajustada valoración de cada una de esas obras, hecha por la mayor autoridad en la materia. Y esto en el libro mismo; esto que generalmente tarda mucho tiempo, pues sabido es que, desde la investigación a la crítica, suele mediar largo trecho. Pero no se limita a hacerlo Gómez Moreno: emite, además, un juicio conciso sobre el autor y sobre la tierra, digno de ser transcrito para que termine esta nota con las palabras mismas con que se abre el

libro: "He aquí una muestra de la obra que calladamente, pero sabiendo a dónde van derechos, realizan los hombres buenos de Navarra con enseñarnos lo que hay de historia, de arqueología y de arte en su tierra, la menos española por su trayectoria histórica y, sin embargo, donde el alma nacional tiene un arraigo de patriotismo hasta el sacrificio, reservándose dar ejemplo a toda España, por iniciativa personalísima suya, de cómo se resuelve el problema político y el problema administrativo y el problema cultural, con cuyo éxito podrían gloriarse cumplidamente, si no flotase por encima de ello, justificándolo, el problema moral, la honradez de conciencia erigida en bandera de su patria chica". Y después de este prólogo, el libro de Uranga: este nuevo escritor de arte a quien, por encima de su acierto, cuadra el dictado del prologuista. Recuerdo que en viejos catálogos se llama a una de las cabezas del Greco, que guarda el Prado: "Retrato de un hombre bueno". Y porque lo es también el libro, esperamos, de Uranga, otros sobre arte navarro, pues labor tiene prevenida y competencia bien probada.

ANTONIO MARICHALAR
Marqués de Montesa

HANS O. POPPELREUTHER: UN RESUMEN

HASTA ahora el caso más frecuente ha sido el del pintor frustrado que concluye en crítico de arte. Pocas, muy pocas, se da el inverso, el del estudioso en cuestiones artísticas que, justificando sus desvelos por un apasionamiento creciente, decide sustituir la pluma por el pincel. Y algo, o mucho, hay de esto en Hans O. Poppelreuther quien, matriculado en Historia del Arte en sus años mozos, asistiendo en la Universidad de Berlín a las clases del gran Heinrich Wölfflin, concluye por entregarse de lleno a la tarea de pintar. Experiencia interesante en grado sumo para ser conocida a fondo; no es mucho, empero, lo que a ella nos alude su protagonista en este hermoso libro que con el título de *Un Resumen* ha dado a la imprenta; mas sin duda no le será difícil al avisado lector echar de ver los frutos de esa experiencia en cada una de las atinadas observaciones, entreveradas con recuerdos múltiples, que en el libro se contienen.

El título de *Un Resumen* señala el propósito de condensar entre estas páginas el camino de una vida hasta la cima alcanzada en el umbral de la madurez. La visión retrospectiva es breve, como de rápida ojeada desde el ápice de un alcor; pero hay altura y amplitud serena en este modo de mirar, y hemos de ser nosotros los primeros en agradecer que sea así, puesto que esa visión de Poppelreuther dirígese en particular sobre las cosas y los hombres de nuestro país. Ha sido aquí, en tierras españolas, donde ha transcurrido para él la casi totalidad de los treinta y seis años que median desde sus primeros contactos con España hasta el día de hoy. Venía entonces con el mirar empañado por las nieblas y vapores de los altos hornos del Ruhr, aunque tal vez ya preparado para percibir los diáfanos celajes mediterráneos por la obra brillante de Sorolla, "cuya exposición en Berlín —según nos dice—, una de las grandes sorpresas de mi juventud, a principios del siglo veinte, contribuyó notablemente al desarrollo de la pintura del plein air en Alemania". Sus inquietudes artísticas traíanle impaciente por conocer las obras del Greco, de Velázquez y de Goya que atesoran nuestros museos; sobre todo las del primero, del que tanto se había hablado en Alemania, hace cuarenta años, "como precursor de las formas expresio-



POPPELREUTHER - Toledo



VAZQUEZ DIAZ - Retrato de Hans O. Poppelreuther (Dibujo)

nistas". Y guiado de la mano de Cosío y de Beruete, recorrió una y otra vez las salas del Prado, recogiendo en sus visitas profundas enseñanzas, en particular de Velázquez, para quien tiene en su libro las frases más cálidas y certeras, condensadas muy gráficamente en la que le hace escribir que "la pintura de Velázquez viene a ser como la clave de un código universal".

Cuanto entonces aprendiera, sumado a lo mucho que ya había en él y a su devoción por nuestro paisaje, fructificaría en sus propias obras al acogerse al retiro mallorquín de Orient; porque preciso es subrayar que Poppelreuther ha dedicado a estas últimas un intenso fervor, del que dan fe reiteradamente los logros admirables que ha podido conseguir. Y si es mucho lo que el libro *Un Resumen nos cautiva*, por ser sincero testimonio de

comprensión para nuestro carácter y nuestro espíritu, no le va en zaga el interés a que se hace acreedor por las experiencias artísticas compendiadas en él. Preocupado como pocos pintores actuales por el perfeccionamiento de sus medios expresivos, ambicioso de cautivar con su ayuda, y en toda su plenitud, la belleza de las formas y los colores, Poppelreuther no se muestra tacaño en revelar a cuantos le lean los resultados obtenidos en el curso de sus indagaciones; los profesionales de la acuarela han de ser muy especialmente quienes hallen en su libro los consejos más útiles y oportunos, pues en tal procedimiento es en el que el pintor alemán ha llegado a una maestría indiscutible: buena prueba de esto último la constituyó la exposición de sus obras celebrada en la Galería Bucholz, de Madrid, el pasado diciembre, donde pudimos admirar sus es-

pléndidos paisajes mallorquines, catalanes y castellanos, de tan prodigiosa riqueza de matices e intensidad de colorido como nunca habiéramos creído que pudieran conseguirse por un procedimiento tan leve y delicado como el de la acuarela. A darle consistencia a esta última, a conseguir para ella un respeto y consideración parigual al del óleo, encaminanse las muy oportunas consideraciones de la segunda mitad del libro. Con mayor amplitud y pormenores nos prometió entonces tratarlas Poppelreuther en una obra en preparación; y no queremos terminar esta breve nota sin alentarle en su proyecto que, dada su competencia profesional, esperamos sea del mayor interés para el núcleo, cada vez más numeroso y experto, de los acuarelistas españoles.

R. S. T.

CARLOS CID: ARTE ANTIGUO Y PRECIVILIZADO

A CABA de aparecer el fascículo I de este trabajo ambiciosamente emprendido por el autor, profesor encargado del curso de la Universidad de Barcelona. Todos los que abordamos diariamente el problema de hacer síntesis breves que reflejen el conjunto de conocimientos sobre una ciencia cualquiera, sabemos las dificultades que encierra el libro que Cid ha escrito.

Ver condensada en pocas páginas la ingente literatura científica es una empresa digna de admirar y de felicitar. Cid nos da en este fascículo tal vez la más complicada y difícil parte del libro proyectado, al estudiar el arte Precivilizado y que abarca, siguiendo un método etnográfico más que artístico, todo el arte de las culturas sin historia escrita. El arte prehistórico, el de los primitivos actuales y de los pueblos americanos primitivos precolombinos añadiendo en un capítulo último aquellas producciones artísticas de carácter popular que aún se conservan arrastradas entre nosotros de tiempos prehistóricos, más el arte infantil.

En las breves páginas de este libro modestamente presentado pero bien ilustrado, se ha escrito un resumen claro y útil para aquel que desee iniciarse en el conocimiento de la producción artística.

El autor escribe sus páginas sin presunción, llanamente, con estilo claro y podríamos llamar narrativo. De cada pueblo da una noticia escueta y luego, una vez localizada en la formación cultural del lector, describe las obras esenciales y características de su producción artística.

Una lista bibliográfica bien seleccionada permitirá al lector que desee ampliar

su saber sobre cada capítulo hallar las obras imprescindibles. Por cuanto representa esta primera producción editorial del joven profesor de nuestra Universidad no hemos de regatearle nuestro aplauso y deseamos ver publicados pronto los otros capítulos de esta obra que completarán el fascículo que ahora reseñamos.

MARTIN ALMAGRO



La diosa azteca Coatlicue, divinidad de la muerte y la fecundidad



Máscara de madera de la Costa de Marfil (África Oriental)

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ARS HISPANIAE: *Historia Universal del Arte hispánico*. Volumen segundo, comprendiendo: "Arte romano", por Blas Taracena; "Arte paleocristiano", por Pedro Batlle Huguet; "Arte visigodo. Arte asturiano", por Helmut Schlunk. Un volumen en cuarto mayor de 441 páginas + una hoja de colofón, con 429 ilustraciones y dos láminas fuera de texto. Encuadernado en media piel, con planchas. Madrid. Editorial Plus Ultra (1947).

Este hermoso libro es el segundo tomo, en plan y aparición, de uno de los más ambiciosos planes que es posible imaginar en cuanto a bibliografía artística se refiere. Hay muchas Historias del Arte en circulación que, por especular con materia universal se presentan a un público también universal con lujo de medios informativos. *Ars Hispaniae*, que por su número de volúmenes igualará, una vez coronado su plan, a obras como la editada por "Propyläen" o la dirigida por André Michel, ha de ser, a diferencia de éstas, la historia de un arte nacional, el hispano. Lo español, lo lusitano y las consecuencias estéticas de ambos pueblos en su expansión ultramarina.

Los diez y ocho volúmenes proyectados en esta magna empresa significan, pues, un anhelo de proyectar sobre el público estudioso todo el incomparable panorama evolutivo del arte español, presentado con una riqueza de medios totalmente desusada en nuestra rutina libresca. Cuando se piensa que sólo una parte mínima de nuestro patrimonio artístico es la que triunfa, a fuerza de ser sobada una y otra vez con la impertinencia de la repetición, resultaba urgente una serie de estudios en que todo el inmenso caudal desconocido, olvidado, todo lo que se ha librado de la vulgarización en cromos, cobre la prestancia y nobleza merecidas. Una selección de técnicos, arqueólogos e historiadores encargados de los estudios de *Ars Hispaniae*, auxiliados por la dignidad que el huecograbado confiere a la reproducción, llena este cometido de valorizar, en modo absoluto, piezas españolas cuya calidad se agiganta, merecidamente.

Así ocurre en este segundo volumen. Taracena, el ilustre Director del Museo Arqueológico Nacional, sistematiza con rigor casi germánico la etapa romana de nuestro arte en un estudio documentadísimo, como de quien ha dedicado toda su actividad, desde los días ya lejanos de las excavaciones de Numancia, a resucitar el vivir de los hispanos antes y en la romanización. El viejo resumen de Mérida sobre el tema, pese a ser benemérito, queda ampliamente sustituido por este estudio de Taracena.

Batlle Huguet, en su concisa exposición

del arte paleocristiano, acredita también una veteranía de desvelos consagrados, desde su Tarragona, la Tarraco imperial, a problemas iconográficos y litúrgicos del primer arte cristiano. Esta parte es nexa obligado entre lo romano y lo visigodo, que, en su continuidad asturiana constituye la parte monográfica acometida por Schlunk, el joven erudito alemán preocupado por el temprano arte medieval español y sus contactos con obras africanas y próximo orientales. De este modo, la unidad del volumen comentado gira alrededor de lo romano y sus últimas consecuencias, rebasando el "spätantik", la tardía antigüedad, de la nomenclatura arqueológica, porque no siendo libro para arqueólogos sino para público sencillamente culto, sería excesivo plegarse a ciclos demasiado rigurosos.

La ilustración es, no ya trascendente, como cumple a un libro de arte, sino de importancia capital; cultivado y profano hallarán aquí la sorpresa de una escultura romana, de una iglesia visigoda cual San Pedro de Nave, reproducida con honores que hasta ahora sólo alcanzaban la Catedral de Burgos o *Las Meninas* de Velázquez; el secreto de esta soberbia información gráfica, de su adaptación y perpetuo contacto con la letra del texto, de la calidad, en fin, de la obra es la dirección de don José Gudiol; en adelante, así como se habla de la Historia del Arte de Michel, podrá comentarse el *Ars Hispaniae* de Gudiol. Y esta Editorial Plus Ultra que realiza el magno esfuerzo de valorar todo, absolutamente todo nuestro arte, merece la gratitud de los amadores del mismo.

J. A. G. N.

READ, HERBERT: *Felix Kelly*. Un volumen encuadernado en tela, con cuarenta y una reproducciones en negro y color. Falcon Press, London, 1947.

Felix Kelly pertenece a la última hornada pictórica de Inglaterra; para ser más exactos, de Nueva Zelanda, que es de donde arribó a la Isla poco antes de la guerra última. Su primera exposición en Londres es de 1943, a la que sigue otra en 1944, exponiendo después en 1946, en Escocia. Con tan breve y rápido historial, la Falcon Press, reputada apadrinadora de jóvenes pintores, y que ya prestó acogida a nuestro Gregorio Prieto, lanza ahora el nombre de este neozelandés en el libro que reseñamos aquí y cuya introducción ha sido escrita por Herbert Read, el cónsul de los surrealistas en Inglaterra. No es de estos últimos, empero, Felix Kelly, aunque bien es cierto que en ocasiones, y a juzgar por las obras reproducidas en el libro, demuestra haber

sabido aprender, sin mimetismos y con discreta parquedad, la lección que de aquéllos puede resultar provechosa: la de conceder más amplio crédito a la imaginación, pero sin deformar horrendamente los datos suministrados por la realidad en torno. Y cosa curiosa, por este camino, con quien Felix Kelly se encuentra, hasta darse la mano con ellos, es con ciertos acuarelistas ingleses del siglo dieciocho conocidos por el nombre de "topographical draughtsmen". Recordemos que los comienzos de Turner se orientaron por ese camino, y seguramente ambas cosas —el margen concedido a la imaginación y el afán de describir pintorescos lugares— nos darán la cifra romántica de la pintura del neozelandés Felix Kelly.

El libro, como de la Falcon Press, pulcro y bien cuidado. Las reproducciones, tanto en negro como en color, excelentes.

R. S. T.

REWALD, JOHN: *The History of Impressionism*, editada por *The Museum of Modern Art, New York*. Un volumen en cuarto, encuadernado en tela; 474 páginas de texto, con abundantes ilustraciones intercaladas y 21 láminas en color fuera de texto. Nueva York, 1946.

Llega a España con algún retraso un buen libro sobre tema que puede enjuiciarse ya con perspectiva histórica, pues la conquista que para la pintura representa el impresionismo ha convertido en clásica esta tendencia, que permanecerá tan incommovible, dentro de las vicisitudes estéticas, como la composición renacentista o el colorido barroco.

La impresión es buena y cuidada en general, aunque extraña, afeando las diversas calidades de papel empleadas, que junto con la pobreza de la portada lo alejan de ambiciones bibliófilas, aunque resulta sólido y manejable. Los capítulos contienen breves, pero acertados bosquejos históricos y biográficos que ambientan bien las obras y los acaceres artísticos. El detallismo anglosajón se manifiesta en los pies de los grabados, donde consta fecha exacta o aproximada de las obras, situación y dimensiones, lo que en este caso constituye un acierto. El método se lleva hasta el punto de registrar en el índice general incluso las contraportadas, aprovechadas para reproducir un mapa de las "ciudades impresionistas" francesas.

La parte gráfica, abundantísima, ofrece el interés de publicar muchas obras de Museos y colecciones americanas poco o mal conocidas en Europa. Es también útil la inclusión moderada de obras que, na siendo impresionistas, tienen valor de precedente, reacción o consecuencia. Comple-

tan las ilustraciones varios dibujos, directos o a pluma, reproducción a veces de viejas revistas, que aligeran la obra con notas caricaturescas o de época, así como fotografías de los artistas, que permiten un modo de careo con el lector. Mención especial merecen las magníficas reproducciones en color, que a toda plana, definen mucho técnicas y cuadros que no se prestan al gris, como la *Gare Saint-Lazare*, habitualmente deformada.

Corona la obra el Apéndice, con tablas, sinopsis, gráficos, etc., y una espléndida bibliografía general, y particular de cada artista, que abarca desde las monografías hasta los artículos periodísticos, haciendo de esta obra un libro útil de consulta.

CARLOS CID

THEYRE LEE-ELLIOT: *Paintings of the ballet*. Introducción de Arnold L. Haskell. Un volumen en cuarto, encuadernado en tela, con noventa y una reproducciones en negro y color. Collins St. Jame's Place, London.

Las XCI reproducciones de dibujos y pinturas de T. Lee-Elliot no exigen comentario alguno: basta verlas. Toda una era del arte, la era Diaghileff, pasa ante nuestros ojos. Todo el encanto de los alados atractivos, no exento de morbosidad, de un mundo intencionalmente artificioso, escénico y de cuento de hadas, en que no obstante su evidente falsedad el corazón se siente nostálgicamente atraído. Mundo en el que no hay referencias a un más allá, pero perdidamente romántico, en un último romanticismo: el de un "yo" sin más contenido que la danza, despojada de toda trascendencia ritual, y tan sólo al servicio de sí misma. Pero un mundo bellísimo.

A. L. Naskell prologa con esa sencilla y verdadera maestría del gran momento literario inglés de nuestros días, uno de los momentos de más alta comprensión a que ha llegado la especie humana, el libro de Lee-Elliot, situando al artista en puesto de honor dentro del arte moderno. Si Degas fué el pintor de las bailarinas,

no lo fué del ballet; y no lo fué porque su interés no era el ballet sino lo humano —el hábito, la costumbre— de los seres que bailaban en su tiempo. Sólo artistas de segundo orden tuvieron interés por el ballet mismo. Pero una gran época artística del ballet —la de Degas no lo fué— exige la atención del pintor. A esta llamada ha acudido Lee-Elliot.

Haskel nos indica el método del pintor. "Lee-Elliot no toma apuntes de la representación, para que luego ayuden a su recuerdo, sino que espera a conocer realmente y a sentir el ballet, y después trabaja rápidamente de memoria. No utiliza fotografías, lo que en verdad destruiría el efecto que busca." Dificilmente quedará un más bello y exacto "record" del ballet europeo del primer tercio del siglo que estas pinturas y dibujos de Lee-Elliot.

JOHN POPE-HENNESSY: *Sienese Quattrocento painting*.—Un volumen en folio, con 34 páginas de texto, 20 figuras y 93 láminas. Ed. Phaidon Press. Oxford & London, 1947.

La pintura italiana ha contado siempre con la atención entusiasta y erudita de críticos e investigadores de habla inglesa. Las razones de esta preferencia, con su paralelismo en la general atracción ejercida por los países meridionales sobre los del Septentrión, por sobrado conocidas huelgan aquí. Ello es que desde hace cien años, con Ruskin como más caracterizado iniciador, la bibliografía británica acerca del arte italiano ha ido adquiriendo proporciones que rayan ya en lo superabundante. Y no es lo malo, claro está, la pequeña partícula inédita que cada uno de los nuevos sumandos bibliográficos pueda aportar a la literatura precedente; sino el que cada una de ellas, de poca entidad las más de las veces, no justifiquen la publicación de un nuevo volumen sin reiterar por enésima vez las trilladas investigaciones sobre las que deba engastarse aquella partícula original.

John Pope-Hennessy, el autor del libro que aquí reseñamos, bien acreditado ya por sus obras anteriores acerca de *Sasseta* y *Giovanni de Paolo*, ha tenido el acierto de podar todá la hojarasca inútil en su estudio preliminar sobre *La pintura cuatrocentista en Siena*. No ha podido lograrlo, pues resultaba sumamente difícil, sin que la exposición se resintiera de alguna sequedad, tan sólo de tanto en tanto contrarrestada por algunas referencias comparativas a pintores de nuestro tiempo, que airean y hacen más ágil la síntesis expresada. Iníciase ésta con breves consideraciones acerca de la peculiar concepción pictórica del cuatrocientos sienés, cuya contraposición con el florentino se acusa reciamente por su propensión a lo decorativo bidimensional, su estancamiento en una tradición de escasas concesiones a la realidad comprobable por los sentidos y su resistencia "a formar a sus discípulos en las cuasi científicas fórmulas de los estudios florentinos", merced a las cuales éstos evolucionarían con mayor rapidez hacia una concepción más flexible y profunda que la de aquéllos. Vienen a continuación pormenorizadas referencias a la obra de los pintores sieneses más característicos: Sasseta, Giovanni di Paolo, Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Sano di Pietro, Domenico di Bartolo, Lorenzo Vicchietta, Mateo y Benvenuto di Giovanni, Francesco di Giorgio y Neroccio dei Landi. Todos ellos aludidos en sus rasgos peculiares, y con certeros y sintéticos juicios acerca de su obra, por John Pope-Hennessy.

El resto del volumen, su parte material más importante, lo componen las magníficas láminas cuya comprensión y estudio nos ha facilitado el autor, quien ha llevado a cabo la selección, completísima, con singular acierto. Ejemplar en todos sentidos la edición de esta obra, constituye un nuevo testimonio de la pulcritud y magnificencia que de un tiempo a esta parte caracterizan a la producción editorial británica, particularmente en lo que al libro de arte se refiere.

R.

INDICE

<i>Genio y figura del surrealismo; anécdota y balance de una subversión</i> , por R. Santos Torroella	5
<i>Surréalisme antique et moderne</i> , por J. L. V. Brans	17
<i>Surrealismo medieval y moderno en los tapices franceses</i> , por Paul Guinard.	22
<i>La peinture surréaliste</i> , por Bernad Dorival	28
<i>Juan Miró</i> , por J. Sebastián Gasech	32
<i>Esquema de Salvador Dalí</i> , por J. A. Gaya Nuño	35
<i>Sobre las revelaciones psicológicas de las fantasías surrealistas</i> , por el doctor J. R. de Otaola	44
<i>Las últimas obras de Henry Moore y Angel Ferrant</i> , por Mathias Goeritz.	53
<i>Chagall</i> , por Raymond Cogniat	56

NOTAS

<i>Un retrato femenino romano hallado en Ampurias</i> , por Martín Almagro.	57
<i>¿Surrealismo en los capiteles románicos?</i> , por Carlos Cid	59
<i>Un pintor inglés en España</i> , por E. Lafuente Ferrari	63
<i>Carta a Gregorio Prieto</i> , por Vicente Aleixandre	65
<i>Costumbrismo mágico de Nida de La Herrán</i> , por J. M. Junoy	73

BIBLIOFILIA Y LIBRO DE ARTE: Vizconde de Güell: *De Alfonso XII a Tutankamen* (R. S. T.). — J. A. Gaya Nuño: *Eugenio Lucas* (R. S. T.). — Constans: *Dos obras maestras del arte gótico en Bañolas* (R. S. T.). — J. E. Uranga Galdiano: *Retablos navarros del Renacimiento* (A. Marichalar). — Hans O. Poppelreuther: *Un resumen* (R. S. T.). — Carlos Cid: *Arte antiguo y precivilizado* (Martín Almagro) 74-80

BIBLIOGRAFIA 81

Este cuaderno de COBALTO, acabóse

de imprimir en los talleres de

La Polígrafa el día

15 de julio de 1948.

Grabados de

V. Oliver

L A U S

D E O

ORTEGA • *Antigüedades*



A. de GIBERT (1835-1902)
tabla 21·5 x 15·5 cms. (uno de un par)

ORTEGA • *Antigüedades*
AVENIDA JOSÉ ANTONIO, 19 - SEVILLA

INSULA

LIBRERIA

Carmen, 9 (pasaje) y Preciados, 8 - Teléfono 22-14-66

MADRID

TODA CLASE DE LIBROS NACIONALES
Y EXTRANJEROS

* *

Edita:

INSULA

REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE CIENCIAS Y LETRAS

Informa mensualmente sobre libros españoles y extranjeros

*

Número suelto, 2 ptas.

Suscripción anual, 20 ptas.

ARTE Y HOGAR

DECORACION • ARQUITECTURA • JARDINES • MODAS
LECCIONES DE ESTILO • CRITICA DE ARTE

DIRECCIÓN:

EDUARDO OLASAGASTI, ARQUITECTO

* * *

Exclusiva de Distribución y Publicidad:

EDICIONES CIGÜEÑA

MARTINEZ CAMPOS, 15 • TELÉFONO 24-53-41 • MADRID

Representación en Barcelona: Teléfono 81457

* *

PRECIO DEL EJEMPLAR: 12 PESETAS

NÚMERO ATRASADO: 15 PESETAS

GALIARS

Arte Español

CERÁMICA • ENCAJES • PORCELANAS • ALFOMBRAS • TAPICES
LÁMPARAS • ARTE ANTIGUO Y MODERNO DE TODAS LAS
REGIONES ESPAÑOLAS

* *

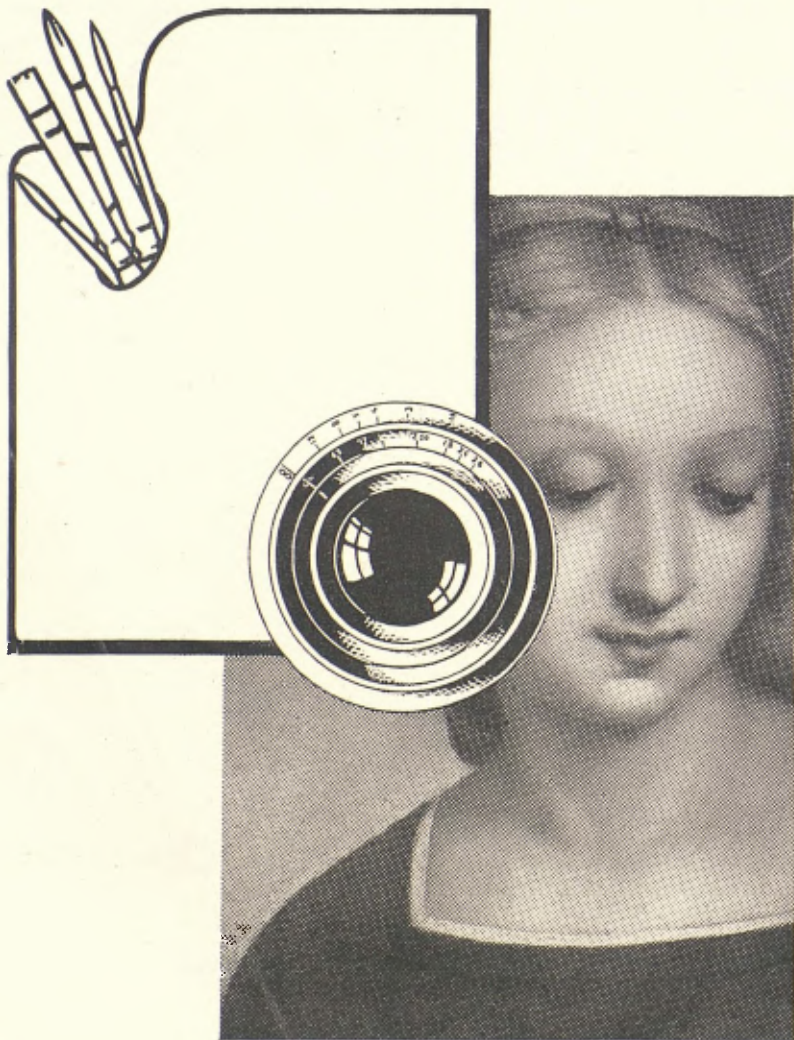
*DISTRIBUCIÓN EN EXCLUSIVA DE LAS CERÁMICAS DE ALCORA
PARA DENTRO Y FUERA DE ESPAÑA*

* *

EXPOSICIÓN Y VENTA
ATOCHA, 22 (ENTRADA POR RELATORES, 9) - MADRID

*

PRÓXIMA INAUGURACIÓN EN BARCELONA



LINEA
DIRECTO
BICOLOR
TRICOLOR
CUATROMIAS

v. oliver

GRABADOR DE ARTE

ARAGON, 230 • TELEFONO 15707
BARCELONA

Colección
**EL ARTE Y LOS ARTISTAS ESPAÑOLES
DESDE 1800**

EDICIONES COBALTO al iniciar la presente colección propónense contribuir de manera decidida al mejor conocimiento de una de las etapas más interesantes y fecundas del arte español. La ausencia de perspectiva histórica pudo, en cierta medida, justificar hasta época reciente la escasez de estudios de esta índole; pero hoy, cuando la lejanía ha aumentado y cuando empiezan a lograr consagración definitiva las obras y los autores del siglo XIX, sería lamentable abandono no acudir a llenar esta laguna. Merced al competente análisis y la justa valoración de quienes pueden y deben realizar tan importante tarea, EDICIONES COBALTO aspiran a reunir en esta serie, y dentro del más corto plazo de tiempo posible, un conjunto de monografías particulares, de amplia y escrupulosa documentación, acerca de todos aquellos pintores que, desde Goya, completan y realzan el perfil del siglo XIX español. La serie no quedará, sin embargo, cerrada rígidamente con la centuria a la que de manera especial ha de consagrarse, sino que completará la visión de aquel período con las aportaciones posteriores más acusadas, dedicando algunos volúmenes de la serie a aquellos artistas de nuestro tiempo cuyas obras hayan alcanzado singularidad y relieve excepcionales.

Cada monografía comprenderá: la biografía del pintor, el minucioso estudio y la valoración estilística de su obra, un catálogo completo de ésta, cuando su volumen no resulte excesivo, y el esencial si así fuere; varios facsímiles de la firma, y de cuarenta a cincuenta grabados en negro y uno a todo color de las obras más importantes o características del pintor estudiado.

PRIMER VOLUMEN PUBLICADO:

Eugenio Lucas
por J. A. Gaya Nuño

DE PRÓXIMA PUBLICACIÓN

Aureliano de Beruete
por E. Lafuente Ferrari

Valeriano Bécquer
por R. Santos Torroella

Leonardo Alenza
por M. Rodríguez de Rivas

Ignacio Zuloaga
por F. Abad Ríos

Eduardo Rosales
por Gregorio Prieto

Ramón Casas
por Domingo Carles

Mariano Fortuny
por Carlos Cid

Joaquín Sorolla
por José Milicua

A los que seguirán otros volúmenes sobre: *Esquivel, Palmaroli, Martí Alsina, Gutiérrez de la Vega, Juan Gris, Meifrén, F. de Madrazo, Salvador Dalí, Domingo Marqués, Pérez Rubio, Miralles, Ignacio Pinazo, Nonell, etc.*

* *

PEDIDOS A EDICIONES COBALTO - AV. JOSÉ ANTONIO PRIMO RIVERA, 685, PRAL., 1.^a

COBALTO

Arte Antiguo y Moderno

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: AVDA. JOSÉ ANTONIO, 685, PRAL. 1.ª - TELÉFONO 55637 - BARCELONA

★

Cada volumen de COBALTO se compone de cuatro cuadernos, con un total aproximado de trescientas páginas de texto, cuatrocientos grabados en negro, doce láminas a todo color y multitud de artículos, ensayos y notas de especialistas y críticos de arte tanto españoles como extranjeros.

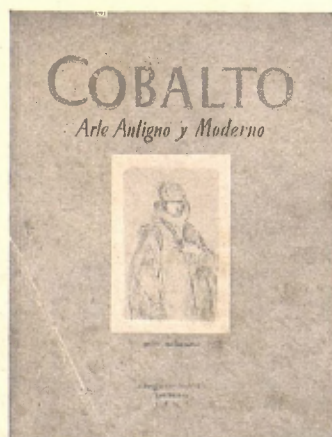
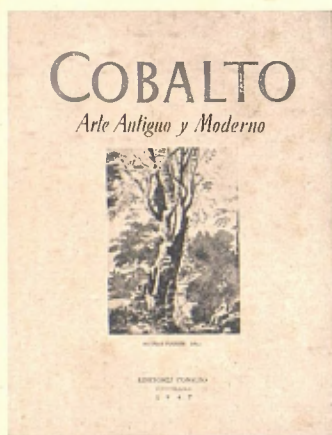
PUBLICADOS:

VOLUMEN I

PRIMER CUADERNO: *EL PAISAJE*
SEGUNDO CUADERNO: *EL RETRATO*
TERCER CUADERNO: *TURNER*
CUARTO CUADERNO: *LOS ANIMALES EN EL ARTE*

VOLUMEN II

PRIMER CUADERNO: *SURREALISMO*



Facsimiles de las portadas

DE PROXIMA APARICION:

VOLUMEN II

SEGUNDO CUADERNO:

CERAMICA ESPAÑOLA

Este cuaderno contendrá, entre otros del mayor interés, los trabajos siguientes:

Representaciones animalistas en la cerámica ibérica,
por Antonio Tovar.

Las fábricas menores de cerámica en el siglo XIX,
por el Marqués de Lozoya.

Cerámica y porcelana, por Enrique Galiano.

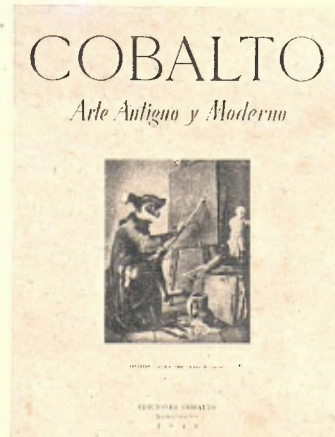
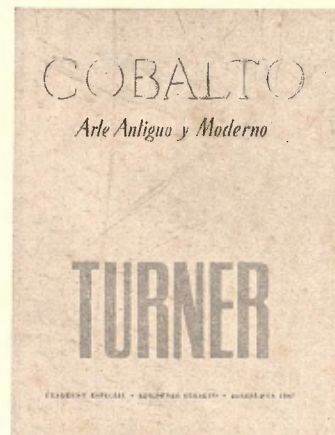
La cerámica de Alcora, por Jover-Nolla.

Azulejería catalana, por Carlos Cid.

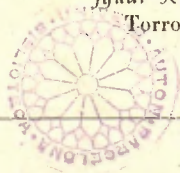
La colección de vidrios del Dr. Hernando, por
Nieves de Hoyos Sancho.

La colección del Marqués de Santo Domingo, por
M. Rodríguez de Rivas.

Igual Ruiz, pintor de flores, por R. Santos
Torroella.



Facsimiles de las portadas



EXPOSICION - HOMENAJE JOAN MIRÓ

ORGANIZADA POR Ed. COBALTO

del 23 de abril al 6 de mayo de 1949

EN LAS

GALERIAS LAYETANAS

CATALOGO

1. Casas de la Reforma. 1916. Col. Xavier Vidal de Llobatera, Barcelona.
2. Desnudo. Pastel, 1917. Col. Joan Prats, Barcelona.
3. Ciurana. 1917. Col. Joaquín Gomis, Barcelona.
4. Retrato de J. F. Ráfols. 1917. Col. J. F. Ráfols, Barcelona.
5. Retrato de E.-C. Ricart. 1917. Col. E.-C. Ricart, Villanueva y Geltrú.
6. Cambrils. 1917. Col. E.-C. Ricart, Villanueva y Geltrú.
7. Ermita de Horta. 1917. Col. Joan Prats, Barcelona.
8. Prades. 1917. Col. Manuel Miró, Barcelona.
9. Naturaleza muerta. 1917. Col. Llorens Artigas, Barcelona.
10. Naturaleza muerta. 1918. Col. José Mompou, Barcelona.
11. Cabeza de niña. 1919. Col. Joan Prats, Barcelona.
12. Nord-Sud. 1917. Col. Sra. Vda. de Mañac, Barcelona.
13. Cartel para la revista "L'Instant". 1919. Col. Joaquín Gomis, Barcelona.
14. Nota del "batre". 1918. Col. Joan Prats, Barcelona.
15. Pintura. 1925. Col. Joan Prats, Barcelona.
16. Pintura. 1927. Col. Joan Prats, Barcelona.
17. Estudio para una pintura. 1928. Col. Joan Prats, Barcelona.
18. Dibujo en colores. 1932. Col. J. V. Foix, Barcelona.
19. Dibujo en colores. 1932. Col. Joan Prats, Barcelona.
20. Mujer desnuda y llama en el espacio. 1932. Col. Joan Prats, Barcelona.
21. Dafnis y Cloe. Aguafuerte, 1933. Col. Joan Prats, Barcelona.
22. Dibujo en colores. 1933. Col. Ramón Sunyer, Barcelona.
23. "Collage". 1933. Col. Joan Prats, Barcelona.
24. Pintura. 1934. Col. Ramón Graells, Barcelona.
25. Portada de un número de "D'Ací i D'Allà". 1934. Col. Joan Prats, Barcelona.
26. Plafón, 1934. Col. Joan Prats, Barcelona.
27. Felicitación navideña. 1935. Col. Joaquín Gomis, Barcelona.
28. Figura y perro ante la luna. 1936. Col. Sra. Vda. de Torres, Barcelona.
29. Pintura. 1936. Col. Joan Prats, Barcelona.
30. Dibujo en colores. 1937. Col. Joan Prats, Barcelona.
31. Dibujo en colores. 1939. Col. Joan Prats, Barcelona.
32. Pirograbado. 1941. Propiedad de Odette Gomis, Barcelona.
33. Dibujo en colores. 1944. Col. Joaquín Gomis, Barcelona.
34. Pintura para un marco "modern-style". 1944. Col. Joan Prats, Barcelona.
- 35-49. Litografías. 1944. Col. Joan Prats, Barcelona.
50. Escultura. 1945. Tierra cocida, en colaboración con Llorens Artigas. Col. Joan Prats, Barcelona.
51. Cerámica. 1945. Col. Joan Prats, Barcelona.
52. Dibujo en colores. 1946. Col. Joan Perucho, Barcelona.
53. Aguafuerte. 1947. Col. Joan Prats, Barcelona.
54. Cartel para la exposición Miró en París. 1948. Col. Joaquín Gomis, Barcelona.
55. Cerámica. 1948. En colaboración con Llorens Artigas. Propiedad de la Sra. de Llorens Artigas, Barcelona.
56. Cerámica. 1948. En colaboración con Llorens Artigas. Propiedad de la Sra. de Miró, Barcelona.
57. Ilustración para un poema de René Char. Col. particular, Barcelona.

En las vitrinas, diversas publicaciones ilustradas por Joan Miró.

