

## textos

### el presente

**espectros de Europa**, Letra Internacional nº103, Madrid, verano de 2009  
*Ignacio Castro Rey, Madrid, 24 de abril de 2009.*

*"Es preciso que cada imagen le quite algo a la realidad del mundo; es preciso que en cada imagen algo desaparezca, pero no se debe ceder a la tentación del aniquilamiento, de la entropía definitiva; es preciso que la desaparición continúe viva: este es el secreto del arte y de la seducción".*

**J. Baudrillard**

Tal y como se ha dicho a veces, acaso el expresionismo y el surrealismo no cambiaron en apariencia más que los escaparates y la publicidad, pero eso no quita un ápice del signo que todavía se prolonga y debemos atender. Sin olvidar a Kafka y Trakl como compañeros cercanos de viaje, nos puede servir para ilustrar la atmósfera de esos años una frase de Kierkegaard, un personaje muy presente en la cultura de comienzos del siglo XX: "Vencer lo demoníaco con una alianza con el príncipe de los demonios". Cada imagen expresionista, poética o pictórica, no deja de ser un sello de esa alianza. Es posible que en el surrealismo todo sea más literario y político, más contenido por un horizonte programático, pero aún así es difícil que una propuesta revulsiva de hoy en día, sea la de Bill Viola o la de Tiqun, no tenga que reclamarse de esa intensidad que se vivió a principios de siglo y que nuestra ortodoxia deconstructiva se ha empeñado en liquidar.

¿Cuál es el demonio de la Modernidad? Lo real, no elegido. Lo exterior al catolicismo social, esa espectral ambigüedad que late fuera, fluyendo en una inocencia mortal. La aparición de un objeto, un objeto que por un momento suspende la seguridad metafísica del sujeto, es al mismo tiempo la experiencia del sentido inaprensible de lo real, de una *desaparición* que obra en los cuerpos. El problema de las Vanguardias es cómo asumir en su voluntad de ruptura que el horizonte es solamente la tierra, una enigmática existencia que no progresa hacia ninguna meta. En otras palabras, cómo asumir la fatalidad de vivir sin caer en el conservadurismo, mostrando más bien que la "conservación" de la vida exige la perpetua subversión de los clichés establecidos.

I

En el mismo año del "escándalo" provocado por los fauvistas en el parisino Salón de Otoño, cuatro jóvenes fundaron en Dresde un grupo llamado *Die Brücke*, esparciendo el virus del expresionismo alemán. Sus nombres eran Erich Heckel, Bleyl, Ernst L. Kirchner y Karl Schmidt-Rottluff. Más tarde se les unieron otros como Max Beckman y, temporalmente, Emil Nolde. Los primeros miembros del grupo habían llegado a Dresde para estudiar arquitectura en la escuela de tecnología. En su tiempo ocioso pintaban, compartiendo un común entusiasmo por Nietzsche, del cual derivó el nombre del grupo. Según el solitario de Sils-Maria, el hombre es un *punte* hacia el juego de la tierra, el diálogo con la tragedia de un ocaso, el de los ídolos, que permite otra aurora[1]. Siguiendo de cera la peligrosa relación nietzscheana de pesimismo histórico y optimismo vital, los cuatro amigos empezaron desde *abajo*, rechazando estudiar arte en una academia. Carecían de un Moreau o un Pissarro que les diesen orientación y además les rodeó al principio una completa incomprensión, siendo calificados de "antialemanes" e "intelectualistas". Todavía tras décadas, los críticos franceses o norteamericanos

consideraron el expresionismo alemán como una aberración gótico-teutónica, un tosco movimiento sin sentido del gusto ni "equilibrio formal". Lo que mantuvo juntos ocho años a los pintores de *El Puente*, hasta su dispersión en 1913, fue la creencia en una nueva hermandad humana, una solidaridad que únicamente podían realizar algunos jóvenes desgarrados por lo que les rodeaba. En una zapatería vacía que era el estudio de Heckel, los recientes amigos no sólo colaboraban en su obra, sino que vivían juntos y compartían preocupaciones y tareas diarias. ¿Qué sería de la creación sin cierto "comunismo" del afecto, de los sentidos? Ellos pensaban que sólo en una comunión cotidiana se podían superar las turbulencias de la época. Van Gogh ya había intentado algo similar con Gauguin, pero el frecuente narcisismo de los artistas franceses acabó con casi todos los intentos.

Los cronistas son siempre los últimos en enterarse, pero es difícil no asociar a Trakl, a Stefan George o a Nolde con una dolorosa crisis que la vanguardia artística europea (las "antenas de la especie", dice Pound) siente ante el desamparo del cielo en el inicio de siglo, en aquel turbio fuera de quicio del tiempo. Como si la crisis de la Historia no le permitiera brindar entonces su habitual *cobertura* y dejase entrever una naturaleza irreconocible. Estamos aún en el escenario alucinado de Nietzsche, el que sigue a la muerte de Dios: "¿El simple mirar -no es mirar abismos?". El temblor aterido que algunos poetas sienten en su médula es el que crea esa fiebre expresionista en el paisaje. Bajo el cielo un poco demente, percibimos la inquietud térmica de las casas, los parques, los hombres y las calles tortuosas, en trance. Igual que los hombres enrojecen, las cosas enrojecen: quieren decirnos algo. Aún en el precioso *Paisaje de verano* de Egon Schiele, de 1917, se puede percibir que la quietud del atardecer *espera* algo, no necesariamente dulce ni conocido.

En un sentido amplio, el "expresionismo" es un fenómeno intermitente en el arte. Se encuentra en los isleños del Pacífico, en las ilustraciones de los manuscritos medievales, en Grünewald y El Greco. También en Rembrandt, Blake, Turner y Francis Bacon. En particular, una torturada espiritualidad y una conexión con lo metafísico e invisible han caracterizado al arte centroeuropeo desde mucho antes del siglo XX. Pensemos solamente en Durero, en K. D. Friedrich, en Van Gogh o Munch. En el expresionismo la naturaleza entera *sufre* los dolores continuos de un parto, como si careciera de otra ley. Si la tiene, los hombres parecen haberla olvidado. Y al carecer de reglas, la naturaleza es empujada a la *metamorfosis*, como si sólo pudiera esperar el milagro o la maldición. Tal vez por eso parece buscar un lenguaje, atravesar un sufrimiento que carece momentáneamente de palabras. De ahí que las cosas y los hombres estén obligados a la distorsión, a una deformación desde la que se expresan. Existe una especie de panteísmo desesperado en el expresionismo, donde las cosas adquieren un tinte cuasi personal mientras que los hombres se pueden asemejar a cosas. Además, esta corriente alemana de principios de siglo, más aún en literatura, fue un arte comprometido con las ilusiones radicales revolucionarias. En contradicción con el expresionismo abstracto estadounidense, con los neoexpresionistas de los años ochenta, los complejos protagonistas de este comienzo de siglo no sólo querían hacer "arte", sino que se dispusieron a crear otra ética y una nueva concepción del mundo. Fueron políticos desde su origen, lo cual les ahorra la ideología partidaria. En cierto modo "Ver a la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida" (Nietzsche) es muy propio de ese periodo germano. Pensemos en ejemplos tan dispares como Wagner y su "obra de arte total"; más tarde, en Joseph Beuys. El idealismo militante, tan lejano de la elegancia epicúrea de un Matisse que buscaba "pureza y serenidad, desprovistas de temas inquietantes y depresivos", distingue a los expresionistas alemanes de sus equivalentes francófonos, los fauvistas. Y esto a pesar de lo que tienen en común, evidente en el caso de Vlaminck.

Así pues, una especie de animismo atormentado. Donde Matisse quería transmitir reposo y placer, los expresionistas buscaban provocar al público. Alteraban cualquier equilibrio; la pureza misma les parecía sospechosa. Simpatizaban con lo "impuro", lo miserable y oprimido de la existencia. Curiosamente,

estamos hablando de los rasgos que después servirían de acusación contra el existencialismo de Sartre, Bataille o Genet. El arte expresionista perseguía la verdad interna de las cosas, personalizadas en ese temblor, más que una simple estética. Si se quiere, buscaban una belleza *convulsa*, como dirán después los surrealistas. Recordemos la *llama* que agita los seres que pinta Van Gogh: no hay en él nada inanimado, nada inocente que no *sepa* y no intente la expresión, revelarnos un grito encerrado. Y a su manera le siguen Heckel, Kokoschka, Schiele. Ellos son, digamos, herederos de un romanticismo pasado por el nihilismo de Dostoievsky o Nietzsche. Aunque admiraban a Munch, su pesimismo no era exactamente el del grupo. Admiraban más a los primeros maestros medievales alemanes, que Kirchner descubrió. Del *art nouveau* aprendieron que la línea era un elemento independiente, a través del cual se podían visualizar los sentimientos subjetivos y el temperamento personal. La huida de Van Gogh y Gauguin de la civilización se correspondía en ellos con el asco ante la sociedad hipócrita del cambio de siglo. Los expresionistas encontraron su Tahití en las esculturas del África negra y la Polinesia del Museo de Etnología de Dresde.

La rapidez con que surgió la marca *Die Brücke* es asombrosa, con cuadros que al principio se parecían entre sí. El "programa" común ocultó inicialmente la fuerte individualidad de cada uno de ellos, que poco a poco fue tomando cuerpo. Las composiciones enérgicas y primitivas de Schmidt-Rottluff, el laberinto formal de Kirchner, la imaginería más dulce de Heckel, las figuraciones naturales y religiosas de Nolde, como en el maravilloso *Nubes en verano*, de 1913. De forma parecida a los fauvistas, el afán de violar las trincheras de la convención no conseguiría mantener unidos a los miembros de *El Puente* más que unos pocos años. Kirchner se apartó del grupo mucho antes de que se disolviera. Fue el único que no estaba satisfecho con la autonomía del color que habían conseguido, a pesar de que durante un tiempo estuvo influido por los fauvistas y llegó a asignar a sus cuadros fechas falsas para insinuar el lazo con los franceses. A pesar de su identificación inicial con el colectivo, Kirchner fue, como casi todos ellos, un solitario... temporalmente *solidario*. La ácida tensión mental bajo la que vivió, sumadas a la decepción de sus esperanzas en la Primera Guerra, más los años de posguerra y el terror nazi, le produjeron una crisis que acabó por llevarle a quitarse la vida en 1938, en Suiza.

Munch también tuvo un papel importante, pero menos en el plano formal que en las atmósferas inquietantes que crea. Sus disposiciones angulares y nerviosos cambios de enfoque se pueden ver ya en el célebre *Postdamer Platz*, de 1914. Las estampas callejeras tipo *La torre roja de Halle* revelan que Kirchner fue un fascinado analista de la vida en la gran ciudad. Su *Desnudo femenino de medio cuerpo con sombrero* o el despiadado autorretrato *El bebedor* descubren también su disección precisa de la condición humana. Otra fase viene más tarde en los frescos alpinos, con un hechizo atormentado donde Kirchner se muestra cercano a Friedrich. La obra gráfica de Schmidt-Rottluff, el primero del grupo en elaborar litografías, se encuentra al mismo nivel que su pintura. Como la técnica del grabado en madera obliga a concentrarse en el esquema rápido del tema, esta técnica se adaptó muy bien a las exigencias expresionistas, las de Schmidt-Rottluff en particular. Él fue quien sugirió el nombre para el movimiento y quien persuadió a Nolde para sumarse a él. Fue también él quien acaso tuvo la carrera más convincente en solitario. Como *En la estación*, de 1908, Schmidt desarrolló un estilo monumental de pintura "paisajística" donde se expresaba un nuevo sentido de lo natural derivado de una violenta incomodidad con el orden urbano. Buscaba un paraje natural agreste y lo encontró, junto con sus amigos, en el pueblo de Dangast en el Mar del Norte, en las llanuras pantanosas de Noruega, en las aldeas de Alsen y Nidden, cerca del litoral. Después de la Primera Guerra, Schmidt-Rottluff creó una obra impregnada de una intensa melancolía. En *Autorretrato con sombrero* (1919) el artista extiende la distorsión a sus propios rasgos. Un ojo es más grande que otro; uno está abierto, el otro parece ciego; la cara se presenta torcida y los colores tienen una rasgada deformación. Es el retrato de un hombre sin ilusiones, marcado por la desdicha. La fe en el futuro propia de sus años rebeldes se ha esfumado para dar paso a la decepción.

Más tarde el estilo de Schmidt-Rottluff se haría un poco más sereno, tal vez influenciado por la edad y el fauvismo.

II

El retiro a un idilio natural adoptó una forma todavía más rotunda en Heckel, el más sensible y melancólico de los conspiradores de *Die Brücke*. La idea de un sufrimiento irreparable, arraigado en un cristianismo *agónico* a lo Kierkegaard o Dostoievsky, fue uno de los rasgos más constantes del expresionismo y tuvo su lenguaje más fiel en Heckel, a pesar de usar una estridencia menor de colores. Sin embargo, dentro de la órbita del expresionismo, una de las revueltas más radicales la puso en marcha no un joven ruidoso sino un distinguido señor de mediana edad, que a los treinta años podía haberse convertido en un respetable profesor de la Universidad de Dorpat. Hablamos de Vasily Kandinsky, nacido en 1866 en Moscú. A pesar de que su carrera intelectual y artística se desarrolló en la Europa occidental, una nostalgia muy rusa por la "gran madre" y por las cúpulas doradas de su tierra nunca le abandonaron. Ya sabemos que es infinitamente discutible si Kandinsky fue o no el inventor de la pintura abstracta que dominó la escena occidental durante décadas del siglo XX. Habría otros candidatos como Dalaunay, Kupka o Katharina Schöffner. Todos ellos realizaron ensayos premonitorios, con independencia unos de otros. El síntoma encerrado en la abstracción es ambivalente, pues, igual que la "figuración", puede expresar tanto una huida del reto del presente, como una captura de lo *imposible* de lo real (Lacan), o un retiro circunstancial para acumular fuerza. El papel revulsivo de cada "ismo" depende de la fuerza de ruptura que encarna: en función del papel relativo que juegan y los enemigos a los que se enfrentan, figuración y abstracción pueden ser igualmente reaccionarias, igualmente subversivas. En cualquier caso, se dice, la época estaba preparada para un arte de fórmulas fragmentadas en un mundo que se *torcía* y se volvía más complejo. Por un lado, los experimentos de los artistas tuvieron un desarrollo paralelo en otros campos, particularmente en la ciencia y la tecnología: la teoría del color de Huygens, la relatividad y la mecánica cuántica. El psicoanálisis de Freud y Jung tuvo también gran importancia, sobre todo para un surrealismo que surgió casi paralelamente a la abstracción. Por otro lado, se produjo el desarrollo de la fotografía y de los métodos de reproducción, hasta cierto punto prolongación de las investigaciones románticas en los lazos entre color y sonido.

Investigar estas relaciones fue un logro particular de Kandinsky como artista y teórico. No Franz Marc, ni August Macke, ni Paul Klee, que todavía se encontraba al inicio de su desarrollo, sino que fue el artista de origen ruso quien lideró el grupo de Munich que se conoció como *El jinete azul*. Con *Der Blaue Reiter* el expresionismo alemán encontró una segunda fase, se suele decir, más equilibrada y elegante. Algunos dirán: más manierista. De alguna manera, el hilo de aquella revelación vivida en Dresde se había perdido. Ahora no se proponían, a diferencia de *Die Brücke*, intervenir en el mundo y revolucionarlo. El propósito que anunció Kandinsky en 1912 en su *De lo espiritual en el arte*, Marc lo resume así: "El arte exactamente 'puro' se preocupa tan poco de los problemas de los 'otros' como del 'propósito de unificar a la humanidad', como dice Tolstoy. No persigue propósito alguno, sino que es simplemente un acto metafórico de creación, orgulloso y completamente 'de sí mismo y por sí mismo'". A pesar de este aparente esteticismo, reacio a la revolución social, sería ciertamente un error considerar a estos artistas un grupo de intelectuales sensatos. Kandinsky y Marc, como en buena parte hicieron los románticos antes que ellos, veían el arte íntimamente relacionado con la religión. Esto era particularmente claro en el ruso, imbuido de una ardiente fe eslava. Lejos de toda frivolidad decorativa y cercanos en este punto a Rilke, para los miembros de *Der Blaue Reiter* el criterio más rotundo de la actividad artística era la *necesidad interior* de Kandinsky, algo muy alejado del mero capricho formal. Con su arte esperaban

poner la mente del espectador en vibración empática, no trastornarla o distorsionarla, como intentaron los rebeldes estudiantes de Dresde. Lejos de la trastornada estación de tren de Schmidt y de las bulliciosas "Fiestas de Dresde", los artistas del sofisticado Munich no predicaban el neoprimitivismo, sino una depurada contemplación, como si el mismísimo Matisse hubiera filtrado la primitiva violencia expresionista. El arte de *Der Blaue Reiter*, con la excepción del sencillo y mundano Macke, tendía a la trascendencia de un reino metafísico. Y a pesar de toda su emocionalidad, estaba conformado por un esfuerzo filosófico. Era un arte de pintores reflexivos para el hombre del siglo XX. No se hizo ningún esfuerzo por disimular que la ingenuidad se había perdido de forma irrevocable. Al menos para Kandinsky, había llegado el momento de "la gran abstracción".

### III

Como Novalis, se dice, Klee vivió rodeado por un aura de inaccesibilidad. La ambigua simplicidad de su naturaleza, su contacto directo con las fuentes de la creatividad, la soledad áspera de sus escritos y la precisión de su pensamiento convirtieron a Novalis en la autoridad moral para sus amigos de igual modo que Klee estableció patrones para los artistas de *Der Blaue Reiter*, la Bauhaus y muchos otros que le siguieron. Romántico en un sentido exacto, Klee admiraba a Novalis, Schlegel, a Friedrich y a Goethe. Aunque otro mentor para él fue Cézanne. Como en la obra de éste o de Matisse, en la de Klee hay una constante voluntad de unificar oposiciones. El misticismo y la lógica, lo metafísico y la materia, lo visible y lo invisible, lo consciente y lo inconsciente, lo moderno y lo arcaico, Occidente y Oriente se dan la mano de manera lenta y continua. No es poco, y no está lejos del emblema en claroscuro de un Nietzsche que les sigue acompañando: "Yo sólo creería en un dios que supiese bailar". La obra de Klee no deja de mutar, como el río de Heráclito. La personalidad de Klee está conformada tanto por la aspiración de Novalis a la infinitud *en acto* como por el sentido de cierta extraña armonía, casi siempre nocturna. Como Goethe, Klee era artista y científico. Su conocimiento en el terreno de las ciencias naturales, la literatura mundial (leía a los griegos en el original), la filosofía y la música superaban al de muchos especialistas. Le influyeron Mozart y Bach y, de hecho, vaciló durante un tiempo entre la carrera de pintor y la de música.

Pero la simple erudición no es suficiente para comprender a Klee, quien fue capaz de conservar una densa calidad en medio de una producción que apenas tiene precedentes en el arte moderno: cerca de nueve mil obras. Felizmente, al margen de su portentosa erudición encontramos en Klee dos rasgos característicos de lo que Kant o Nietzsche llamarían "genio": un hilo directo con el peligroso volcán de la creación, que pocos soportan, y un *principio de variación* constante, que le mantiene siempre joven, buscando de manera adolescente. Por encima, su talento fue reconocido pronto. Entre otros, Kubin, el dibujante de lo sobrenatural y fantasmagórico, fue uno de sus primeros compradores. Así como Kandinsky, quien, siendo compañero suyo en la Bauhaus, reconoció el genio de Klee a primera vista, a pesar de que éste estaba empezando y había destruido buena parte de su primera obra. Klee necesitó años para encontrarse a sí mismo: "No debería haber prisas cuando uno quiere tanto", anotó en su diario. Sus dibujos y grabados denotan una propensión a ensayar variaciones lineales sobre reminiscencias del simbolismo y del *Jugendstil*. Estos trabajos no eran satíricos por capricho, sino por una juguetona "aversión ante las cosas más elevadas". El humor de Klee a menudo es ácido y cruel. Muchas de sus criaturas distorsionadas y semejantes a insectos tienen un aspecto "gótico" de seres a medio digerir. Algunos de esos dibujos son demasiados intelectuales e indirectos, requiriendo de una traducción de ciertas alusiones literarias para poder entenderlos.

Aunque a principio se dedicó a la ilustración (por ejemplo, del *Cándido* de Voltaire), las pinturas sobre vidrio y los dibujos en blanco sobre fondo negro, fueron pronto áreas de su estudio. Investigó de forma incansable cada grieta del arte y al final no hubo territorio ni problema que no encontrara en él una solución nueva. El lado material del arte era para él tan importante como el conceptual; no se planteó nunca la cuestión de la prioridad de la forma sobre el contenido. Hasta las manchas artificiales de moho sobre el papel están en Klee cuidadosamente preparadas. Durante años, la técnica de la acuarela le sirvió para definir toda la escala de colores entre el blanco y el negro, para explorar la influencia del color y la luz en los efectos de profundidad. Este abnegado trabajo de laboratorio, que desarrolló con una paciencia sobrehumana, como un artesano medieval, trasluce una gran seguridad en sí mismo. El artista estaba bien preparado cuando a los treinta años, mientras viajaba a Túnez en compañía de Macke, le llegó la "llamada del color". La arquitectura cúbica, austera y a la vez fantástica de los pueblos árabes, el fulgor de la claridad mediterránea, los intensos colores de Túnez impresionaron a Klee con la fuerza de una revelación. Delaunay, a quien conoció en París, había preparado este camino para la liberación del color. La influencia del *orfismo* es evidente en muchas de las acuarelas pintadas en Kairouan. Klee relajó el rigor cubista de su composición admitiendo ligeras irregularidades, un método que conservaría en *Camino principal, caminos secundarios*, fruto de su viaje a Egipto en 1928. Incluso entre Kandinsky y la Bauhaus, la singularidad de Klee se mantuvo intacta. "El genio es el defecto del sistema", afirmó. Y tal vez éste es el secreto de sus cuadros: independientemente de lo construidos que parezcan, nunca están faltos de vida. El "defecto" les mantiene en movimiento.

Kairouan convirtió a Klee en pintor. La experiencia de la ciudad sagrada musulmana le impresionó de forma extraordinaria, estimulando además sus lejanas ascendencias árabes. La extraña mezcla en su pintura de elementos sofisticadamente occidentales y orientales es uno de los motivos de su encanto. Kairouan le dio a Klee el color y la arquitectura pictórica; Egipto, la coexistencia intemporal de permanencia y fugacidad. Su obra, que influyó hasta en el arte conceptual, no empezó a desarrollarse en plena libertad hasta 1914, pero llevó a una creatividad difícilmente comparable en el siglo XX. La imaginería de Klee está llena de unos símbolos que con el tiempo se volvieron cada vez más esenciales. A pesar de que siempre procedía desde una experiencia perceptiva de plantas, animales o seres humanos, su relación con la muerte, para él (como para Rilke) siempre presente en la vida, hace que en sus obras siempre aiente algo intangible. Como dijo en una de sus lapidarias frases: no se trata únicamente de reproducir lo visible, sino de *hacer visible lo invisible*. Para ello sirve esa constante interferencia de jeroglíficos por descifrar, de signos que nunca se muestran plenamente.

#### IV

La fuerza del arte moderno, bajo el poder asegurador de la Historia, estriba en recuperar una forma de lo invisible, una imagen del "atraso" de la existencia. Erguirse con la impertinente potencia de renovación que ejerce la inmediatez mortal en un mundo cada vez más normalizado. En tal sentido, de Schiele a Miró, el efecto paradójico de las vanguardias del siglo XX es facilitar un "regreso" a la ambivalencia de la inmediatez, en el mismo borde de tolerancia de la industria cultural. La historia, también la del arte, es en este punto solamente la mediación práctica que permite el surgimiento de algo nuevo, de naturaleza no histórica. En este aspecto clave, común al fondo de los movimientos modernos, el surrealismo logra hacerse un lugar en nuestra memoria, aunque hoy pueda parecer un movimiento "menor", precisamente por el peso en él de lo programático y por la voluntad un tanto sectaria de perpetuarse más allá de sus límites[4].

Lo *subreal* no sería algo muy distinto a una "infraestructura" no económica, libre de la "necesidad" marxista, que se resiste también a la resolución dialéctica por parte de lo histórico, por mucho que Breton parezca demasiadas veces encandilado con Hegel. La obra surrealista arranca de acechar el día, dice Maurice Blanchot en un texto generoso. Buscar las grietas del día, allí por donde se cuele el sueño, la metamorfosis, lo irreal que socaba lo real. Después de la revuelta dadaísta, el encuentro de dos objetos ajenos en un escenario insólito marca el modelo de la dislocación, la descontextualización que buscan los surrealistas (el *ready-made* de Duchamp, el *cut-up* de Burroughs son aún herederos de esa operación). Ese choque provocado, sin embargo, esa ruptura brusca de la continuidad diurna del sentido es algo secundario con respecto al choque de *cada cosa* con su alteridad constitutiva, con su otra identidad. Como si cada objeto real, liberándose frente a este orden social de ciudadanos alienados, fuera dividido entre su latencia sub-real y la identidad objetual que le reconoce nuestra realidad subtitulada. No sólo "Yo soy Otro", como diría Rimbaud, sino que cada cosa es otra, como si su *posibilidad* adquiriese un rango ético más alto que su identidad reconocida. De Tanguy a Max Ernst, se intenta liberar el espacio que rodea a los hombres de corsés y ataduras, hacerlo *magnético*. "Todo lo que amo, lo que pienso y experimento me lleva a una filosofía particular de la inmanencia según la cual la surrealidad estaría contenida en la realidad misma, y no le sería ni superior ni exterior. Y recíprocamente, pues el continente sería el contenido. Se trataría casi de un vaso comunicante entre el continente y el contenido. Es decir, si rechazo con todas mis fuerzas los intentos que, en el orden de la pintura y de la literatura pudieran tener como consecuencia sustraer el pensamiento de la vida, también lo hago cuando se trata de situar la vida bajo la égida del pensamiento". Definiendo un programa que haría furor, así se expresa Breton en *Le Surréalisme et la Peinture*, en 1928. Los vasos comunicantes deben enlazar la luz cruda de la vigilia con otra dimensión latente que Breton y sus cambiantes amigos, con la ayuda de Freud, quieren traer a la vida cotidiana de entre-guerras.

La definición de esa otra instancia no definible se daría, más que en *Un perro andaluz*, en los planos saturados del Buñuel de *Nazarín* o *Los olvidados*, infinitamente poéticos, reconciliados con una imagen intemporal que no tiene escuela, entre la vieja mística y un delirante materialismo. Ese microsurrealismo fluyente que se cuele por los poros, a mil años luz de las imágenes chirriantes de tantos malos imitadores posteriores, está cercano a la pintura de un Hopper o un Lucian Freud y después tal vez impulsa el hiperrealismo posterior más vírico, de Richard Estes a Antonio López. Buñuel y el tantas veces denostado Dalí (*avida dollars* para la ortodoxia surrealista, pero sólo porque se adelantó 50 años al circo de Warhol y además tenía la desventaja de ser español) son una buena expresión de este vínculo del surrealismo con la pulpa de lo real, con la voluntad de no ceder ante el día histórico, de no enquistarse en la marginalidad. Se trataría, dice Deleuze, de "destruir la nitidez mediante la nitidez"[5]. La fiebre del mediodía daliniano, el instante de la sombra más corta, lo onírico y el celo animal del hombre, los relojes que se derriten a las cinco de la tarde. Mientras, un hombre deambula por una llanura cegadora donde no puede encontrar absolutamente nada. Masson, Artaud, De Chirico infiltran el veneno de la Otro en la superficie, hacen crecer la mala hierba, las "flores del mal" en medio del acero de la seguridad moderna. Inyectar el sueño en la luz cruda de la mañana, sin dejar de ser una promesa desde el romanticismo, es algo que no siempre se ha cumplido, ni en el surrealismo ni en otros movimientos.

Pensemos en esa ensoñación de De Chirico, en la lasitud metafísica de los arcos, las estatuas dormidas al mediodía. Detrás de todo lo inanimado, una vida secreta. Mientras los hombres parecen insomnes estatuas de sal, lejos, una luz se enciende al atardecer en la celda de cada prisionero. Pero la tristeza en De Chirico es la del mediodía. La tragedia late en esa misteriosa *definición* del enigma diario, antes de nuevas hecatombes, sin necesidad de gasear a ninguna víctima elegida. Habría que volver a releer *El mito trágico de 'El Ángelus' de Millet*, de Dalí, para calibrar ese maridaje surreal de las sombras con la cercanía, ese fulgor de un cielo que palpita después de beberse el ácido de un desamparo nuevo, que se

renueva sin desmayo.

La imaginería de Ernst, Magritte y su *Esto no es una pipa* expresan la desigualdad constituyente de lo real, una deformación tan monstruosa que deja al objeto *como estaba...* sólo que nosotros ya no lo reconocemos, temblamos en la falta de un logo que nos permita el conocimiento. Jamás seremos los mismos. El caballero de espaldas de Magritte, el Cristo de pelo corto, visto de cerca y desde arriba en Dalí, buscan el ángulo insólito de la vida cotidiana. A contrapelo de la furia informativa, se persigue lo asombroso que se oculta tras la cuadrícula de una normalización que, tanto en Francia como en Bélgica, empieza a ser asfixiante. Siempre "una ventanita abierta al más allá", dice un cariñoso León Trotsky hablando de Breton, aun después de escribir juntos el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. Y en efecto, en Breton y sus amigos, de Artaud a Éluard, palpita esa "trascendencia" atea y no sustantiva, puramente enigmática, que lucha desesperadamente por no despegarse de la materialidad del aquí y ahora, por limitarse a *saturar* los poros de la inmanencia.

Pensemos otra vez la importancia del sueño y del azar, de lo que ocurre fuera de plan. En definitiva, se trata del rango nuevo que adquiere el *encuentro*, la necesidad misteriosa de lo contingente. Aunque Picasso diga: "Yo no busco, encuentro", esto ha de ser provocado con una disposición, una posición más que estética en los bordes de la normalidad que nos asegura. No es extraño que haya en el surrealismo un Sur occidental que sigue esta delgada línea de sombra, de Canarias a México, de Andalucía a Italia. Desde *Trilce* hasta *Poeta en Nueva York*, la heterodoxia surrealista sigue alimentando las turbinas de la resistencia poética a la normalización, a la alianza de aislamiento y comunicación que constituye el eje del capitalismo. Todo un Norte anómalo es rescatado para esta empresa de demolición, de Lewis Carroll a Poe, de Rimbaud a Novalis. Ahora bien, son ejemplares mestizos como Lorca, Dalí, Lacan o Masson los que deben infiltrarse en Chicago, Barcelona o París para cambiar nuestro decorado[6].

Antes que la escuela de Francfort, el surrealismo propugna una coyunda de Marx y Freud. La escritura "automática" debe rescatar la posibilidad latente en cualquiera, descender al trance de cualquier momento, igual de azaroso que significativo. El automatismo surrealista representa la búsqueda de una grafía (escritura, pintura o poesía) que se libere de una identidad personal aprisionada en la geometría urbana, en una retícula subtitulada hasta la médula. Tanto las provocaciones de Dadá como las gamberradas de los surrealistas tienen la función de remover un decorado que impide que el arte sea tomado en serio, como la ciencia del ser único. Suponemos que, en el límite, la adhesión generalizada de los surrealistas a la Revolución, una revolución que ya no tenía fáciles modelos, sigue expresando esa misma voluntad de destruir un orden social que impide que el arte sea otra cosa que un ornamento de la economía.

El personaje de Nadja en Breton encarna personalmente el corredor que comunica el día con *el otro lado*. Es "el encuentro del encuentro", dice Blanchot[7]. Loco o no, el amor es para los surrealistas una conmoción sin la cual no hay conocimiento, relación con ese *subsuelo* que permitiría entender el siglo de otro modo. Nos saca del quicio infame de la identidad industrial con una sacudida que rescata la locura para la cordura. El amor es el reconocimiento de lo desconocido en lo familiar. Y el poder de darle un nombre, un rostro en medio de la coacción: Nadja. Como el sueño, como el automatismo del inconsciente, el amor derrite los relojes del control, introduce la visión ondulatoria en la cuadrícula urbana. La liquidación que es el capitalismo es a su vez liquidada, sometida a una deformación, a una "negación de la negación" que nos devuelve una inmediatez prohibida por la sociedad moderna. Tanto en Dalí como en Miró, la historia burguesa de los hombres es corroída por miles de seres mutantes que pululan. Aunque, podíamos decir, haya un surrealismo "realista", donde lo colectivo urbano prima, y un surrealismo "romántico", donde el peso gravita en la soledad del hombre en espacios inmensos. Pero la



estrategia surrealista, y cada uno de sus artistas, puede estar de los dos lados a la vez.

El inconsciente y su ley, su escritura de otra vida liberada de los frenos de la conciencia. Este envite del "automatismo" de la conciencia, como la hipnosis inicial del método freudiano, no deja de recordar la leyenda del "uno a uno", la apuesta por una ex-sistencia que "se pierde en la medida en que se encuentra" (Lacan). Se trata de la fidelidad a una *anarquía coronada*, dice en algún lugar Artaud. Esa ley que consiste en entregarse al libre juego de lo que irrumpe tiene la primera función, política y vital, de "quebrantar lo general", en palabras de Kierkegaard. Casi todos los motivos canónicos del surrealismo, desde el sueño a la inmediatez de la noche en pleno día, ya los teníamos afirmados, tal vez con más libertad, en el romanticismo. Es posible que todos lo "ismos" de ese siglo prodigioso sean resurrecciones del pasado[8]. Sólo por esa revitalización, por esa sombra que brilló otra vez, más que la luz obscena de la urbe, el surrealismo habría merecido la pena.

Los surrealistas odian el poder de masas que está en marcha, esa molición que se alía con la técnica y entusiasmó a los futuristas. "El acto surrealista más sencillo consiste en bajar a la calle empuñando una pistola y disparar al azar, mientras se pueda, contra la multitud"[9]. Los jóvenes de Tiqqun tienen razón al decir que cualquier revolución que ocurra en este siglo tendrá que retomar aquella intensidad expresionista o surrealista que se resistió a una deconstrucción que ya entonces era la ideología oficial de la religión democrática.

Y no es que no tengamos serias dudas del desarrollo posterior de este programa, todo lo contrario. Escuchemos a un incondicional, después convertido en cordial disidente: "Creerse revolucionaria tanto en el terreno del espíritu como el de la acción. Confundiendo rebelión con revolución (...) bullicio y polémicas en la prensa. Poco tiempo bastó para que nos apoyaran los elementos más inteligentes de las esferas socialmente altas"[10]. Ciertamente, la imagen de un Jacques Vaché armado y los disparos de revólver sobre la multitud, al azar de un domingo, presentados como el "acto surrealista por excelencia" no les atrajeron los rayos del poder. Y después esos tabús, prohibiciones, expulsiones, salidas inesperadas y golpes de bastón, seguidos de reconciliaciones igualmente inexplicables. Finalmente, dice Masson, a veces parece que queda solamente la obediencia a una moral de club. "La ética, la política en nada se desviaron debido al movimiento surrealista. Así es la marcha irónica del mundo: su oportunidad estaba en otra parte. Dar al mundo erótico una mitología del deseo y sus títulos de nobleza sacándolo de los carriles de la vulgaridad; imponer con insistencia y sin reservas a Sade y Lautréamont; hacer de Freud una figura casi popular (tal vez injustamente); intervenir, y ello fortuitamente, en las variaciones del gusto; inquietar a escritores, pintores y cineastas; y, en menor grado, cambiar "el decorado de la vida" -trastornar las vidrieras de los comercios desde la Quinta Avenida hasta la rue Saint-Honoré, es algo"[11].

Según las palabras de Valéry, si la sensación, a diferencia de lo sensacional, es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar, es obvio que el surrealismo no siempre ha estado a la altura de este reto moderno. Incluso su aventura política con el trotskismo, intermedia entre democracia real y el socialismo real, hoy es preciso mirarla como un aspecto más de su elitismo pequeñoburgués, de su voluntad de dandys immaculados, aquello contra lo que ironizaban Foucault, Pasolini y Baudrillard sobre la izquierda. Según el "programa" surrealista podíamos pensar que se creen en la exclusiva chillona del descubrimiento, de la verdad anómala, de lo oculto de la vida. Como si esto no estuviera en muchos autores que no podríamos aceptar a causa de su ideología. Todos los que ahora nos importan, de Nietzsche a Joyce, de Cristo a Handke, están un poco lejos de lo que Artaud denomina, en el ardor de una de las peleas, un "sectarismo imbécil". Pero no estamos hoy en condiciones de rechazar nada de nuestro legado, menos aún de replicar a un sectarismo con otro.

Nos quedamos con lo que tiene de vigencia esta irrupción cuya sabiduría duró, como debe ser, poco tiempo. Bastante menos que la vida de un Breton que un día habla así: "Ni siquiera hoy espero nada sino de mi mera disponibilidad, de esa sed de vagabundear al encuentro de todo, que me asegura mantenerme en comunicación misteriosa con otros seres disponibles, como si estuviéramos destinados a reunirnos de improviso. Me gustaría que mi vida no dejara tras sí otro murmullo que el de una canción de centinela, una canción para engañar la espera. Prescindiendo de lo que pase o no, lo magnífico es la espera"[12].

1. Friedrich Nietzsche, Prólogo a *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1980 (8ª ed.), p. 36.

4. Artaud rechaza pronto el sentido *comunista* del término revolución, la coherencia gregaria del movimiento: en suma, dice, con la voluntad de "no asignar a nadie más que a mí mismo el cuidado de determinar mis límites". Lo que quedó después de la Segunda Guerra fue algo parecido a un cadáver embalsamado, no exactamente exquisito, una momia que ha dado juego al amparo de su supuesta agresividad política. "El surrealismo es lo que será" (Breton) no deja de ser el emblema redundante del fiel de una Iglesia. Sólo "desafía" a los ya conversos.

5. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena, Madrid, 2002, p. 18.

6. ¿Qué sería de los míticos 60' sin el surrealismo? ¿Cómo serían sin el surrealismo la generación Beat, el Pop y la Psicodelia?

7. Maurice Blanchot, "El mañana jugador", *La revolución surrealista*, Monte Avila, Caracas, 1970, p. 24.

8. Todas las revoluciones artísticas son una forma de resucitar esa misteriosa inmanencia. Cuando Aleksandr Sokurov, teniendo en mente a Rembrandt y El Greco, expresa su desinterés hacia los movimientos modernos de la pintura (Picasso es para él sólo un "intelectual" del siglo XX), tal vez habría que empezar a tomar en serio la radicalidad de lo que dice, sin tacharlo rápidamente de "reaccionario".

9. Citado por Tiquun, *Teoría del Bloom*, Melusina, Barcelona, 2004, p. 113.

10. André Masson, "El surrealismo a pesar de todo", *La revolución surrealista, op. cit.*, p. 39.

11. *Ibid.*, p. 42.

12. Citado por Alain Badiou, *El Siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2007, p. 40.