SURREALISMO: UNIVERSO DE SIGNOS

Lourdes Terrón Barbosa
Universidad de Valladolid

Entre las diferentes escuelas literarias no es exagerado, a mi entender, caracterizar el surrealismo por una connivencia privilegiada, casi exclusiva, con la pintura. En efecto, sobre los dos planos, el de la expresión verbal y el de la expresión figurada, concede una preponderancia absoluta a la imagen. En el terreno literario, el movimiento sólo reconoce casi exclusivamente a la poesía - y la notación de los sueños -, tolera el ensayo, a penas se interesa por el teatro, desprecia a la novela.

Del mismo modo, en pintura rechaza los paisajes y las naturalezas muertas. Si se arriesga en los cuadros abstractos es a condición de que ciertas formas aparezcan en ellos en estado naciente y de que aporten a la ensoñación onírica una especie de trampolín. Tanto mejor si estas formas dan la idea de un universo paralelo. Sus pintores representan a personajes, sin duda, pero ocupados en actividades desconcertantes, en situaciones y decorados enigmáticos: se diría que ilustran algún episodio de una aventura misteriosa de la que nadie sabrá nunca nada.

En ambos casos la imagen y nada más que la imagen o la imagen, en primer lugar, que, poética o visual, trata de sorprender, preguntar, cuestionar. En una palabra, una imagen que es signo sin significación asegurada, perceptible o unívoca; una imagen que sería pura advertencia.

El surrealismo desdeña la arquitectura y se muestra francamente hostil a la música. En ello se diferencia ya, como podemos apreciar, de los estilos que le han precedido y cuyas miras pretendían abarcar, a menudo, un amplio abanico y diferentes gamas de posibilidades de las distintas artes. Existe una música, una arquitectura, una elocuencia clásicas: la disposición del parque de Versailles, la fachada del Louvre, las composiciones de Couperin o de Lulli responden a los lienzos de Poussin, a las tragedias de Racine, a los sermones de Bossuet y hasta a la sucesión " des moments" en La Princesse de Clèves. Todas estas obras son sonidos armónicos de una misma sensibilidad, de una misma voluntad de serenidad aparente, impuesta al desorden de los deseos y de las pasiones sobreentendidas.

Lo mismo ocurre en las creaciones del barroco. El romanticismo hace extensivo también su dominio a la casi totalidad de las artes, a excepción, quizás, de la arquitectura. Es con el advenimiento del simbolismo cuando se empiezan a marcar y a determinar los límites. El simbolismo en literatura ha mantenido siempre contínuos lazos de unión con la música. La estrecha colaboración de Debussy con Mallarmé o con Maeterlinck es una buena muestra de ello. Más al contrario, como si se bosquejara una nueva distribución de complicidades, la nueva escuela desarrolla el gusto por las correspondencias ocultas, marcas en los límites de lo descifrable, No obstante, la alianza puede parecer, en este caso, más personal que esencial: el denominador común ya no es tan claro. sistemas mágicos, cabalísticos, esotéricos, que llaman y legitiman un contínuo y universal desciframiento de la "signature des choses", empleando la fórmula de los antiguos alquimistas.

El surrealismo, que se separa muy pronto del nihilismo de Dadá siguiendo una nueva tendencia que no cesará de afirmarse, reivindica y radicaliza la combinatoria tradicional, hasta entonces limitada a los símbolos acreditados. En lo sucesivo, cualquier cosa es signo en potencia, se convierte en signo para el vidente, sobre todo, "fait signe" a los elegidos. Para captar el mensaje fugaz, el sonambulismo es mejor vía que la vigilia. Una vez rechazadas las obligaciones, los prejuicios de la razón, de la moral, de la estética, el espíritu encuentra su acceso al auténtico universo de la realidad y puede escuchar los dictados del inconsciente. Al mundo exterior, tejido ya de signos de reconocimiento, se añade el lenguaje secreto del abismo personal que los controles diurnos extinguen, tergiversan y disfrazan. Las imágenes salidas del sueño, de la escritura automática, de un azar instruido en romper toda continuidad y coherencia, surgen así como un haz de cohetes a la vez alucinatorios y luminosos. De las tinieblas prohibidas emerge un segundo mundo, un submundo que es propiamente la surrealidad y que, por naturaleza, sólo aflora en manifestaciones incompletas y ambiguas que poseen el valor de señales. El destinatario, al menos el que se estima como tal, al juzgarse concernido por el aviso del destino, las recibe como simulacros condensados cuya misteriosa información contiene una especie de complicidad. Se hace necesario constatar, pues, un extraordinario cambio. A menudo se llamaba signo a aquello que portaba, contenía, comunicaba, proporcionaba una información que sólo adquiría su valor una vez explicitada. En adelante, mediante un audaz movimiento basculatorio, todo signo, coincidencia, metáfora abierta, objeto cuya función se ignore o se halle desviada de su verdadero sentido, enunciado ininteligible que contradice las leyes de la percepción o las exigencias de la lógica, todo este disparate insólito, adquiere por ello en sí mismo una fascinación específica. Cada elemento inquietante goza del beneficio de un cheque en blanco sobre el misterio general que nos rodea, al menos en la medida en que la explicación de su extrañeza no se aporta. Tampoco se aspira a descubrir la solución: se teme que rompa el encanto. Se desea que no exista.

En otras palabras, la solución no es signo porque vehicula el mensaje. Fue elevada a la categoría de signo porque, privada por naturaleza, accidentalmente o deliberadamente de toda significación concebible, parece continuar exigiendo una significación y, en consecuencia, es apta para convertirse en el soporte" d´une rêverie infinie"

A partir de esta singular toma de posiciones, el surrealismo se inclinó necesariamente a exaltar, en detrimento de otros recursos del escritor o del artista, la eminente dignidad de la imagen fulgurante y aislada. Cultiva sobre todo un tipo de literatura no discursiva- parece tener la narrativa y el teatro por géneros menores - y la pintura representativa - desprecia, de hecho, las búsquedas propiamente pictóricas de relación entre formas y colores -, de ahí su exclusión absoluta de la música que no es compatible con la representación y que exige una continuidad. De ahí, igualmente, su gusto revelador de reemplazar la palabra por el objeto - signos intercambiables -, de asociar un abre cartas a un zapato en lugar del término que los designa en el poema o, recíprocamente, de recurrir gustosamente en un cuadro a la expresión escrita junto a la representación figurada. A esa misma tendencia no dudo en asociar la importancia excepcional que se otorga a los títulos de los cuadros en pintura. Siempre literarios, extraidos con frecuencia de una formulación rebuscada, preferentemente lírica, dotados

de sujeto, verbo y complementos. No son simples títulos sino los equivalentes verbales de la composición pintada, hasta el punto de hacer pensar, a menudo, en los fragmentos de textos que en los libros con ilustruciones se colocan entre comillas debajo de sus grabados correspondientes, sólo que aquí no existe el libro - salvo en las recopilaciones de collages realizadas por Max Ernst -, de tal modo que títulos e imágenes prevalecen en suspense en una insolente vacuidad. Por tal vía el surrealismo se presenta como un hechizo evocatorio fundado en el empleo de la imagen, ayudado del símbolo y de la alegoría, que remite a un objeto preciso o a una entidad definida, pero de la metáfora infinita. No es emblema de nada pero imanta las sensibilidades disponibles. Al mismo tiempo, traiciona a quienes le sirven de reclamo, los fantasmas fijos u ocultos del subconsciente del artista. Las imágenes recurrentes terminan, en algunos casos, por constituir un lenguaje subsidiario, un repertorio de referencias esperadas, como ya lo constituyen para los cubistas el arlequín, la guitarra, el título del periódico..., por poner algún ejemplo.

En Max Ernst actúan con una insistencia particular los discos o anillos solares en un cielo desierto, las rocas despedazadas, los pájaros temerosos o feroces, los rostros en triángulo; en Chirico, los estereotipos de artistas o de modistillas, los caballos majestuosos de crín flotante, las arcadas, las estatuas y su sombra desmesuradamente alargada, la estación, el reloj, el pequeño ferrocarril de interés local, las chimeneas de ladrillos rojos dominando por encima de ciudades muertas.

En Magritte, los paisajes pintados que prolongan o acaban, imitan o reemplazan al paisaje real; el caballete instalado en pleno campo sostiene un lienzo cubierto de nubes que se confunden con las del cielo; el emplazamiento de las fuentes de luz invierte hipócritamente los dominios naturales de la sombra y de la claridad; todo tópico común se toma al pié de la letra o, a fin de romper la monotonía, se vuelve del revés: la jaula en el pájaro en lugar del pájaro en la jaula o la joven antisirena con busto y cabeza de pescado.

En Dalí, para quién recurrir a los motivos obsesivos podría facilitar el inicio de una cronología, son los huevos sobre el plato sin el plato, los relojes ondulantes, el Angelus de Millet, el bogavante-teléfono, la coliflor o el rinoceronte, tal o tal elemento inesperado que introduce en una cadencia acelerada una inventiva desenvuelta y de estupefacción.

En Tanguy, finalmente, una población de amebas gigantes, sacos temblorosos de gelatinas indivisas, ventosas de reptación, de exploración y de supción; un emerger titubeante de champiñones y de verrugas elásticas, tenaces, sin equilibrio, abotargadas, la faz de un planeta aséptico de colores ácidos -según Breton: "la lumière neptunienne de la voyance" -; una fauna inacabada repta y pulula inmune. No es terrestre ni humana, no es portadora de ninguna forma familiar o ininteligible aquí abajo, es, únicamente, extraña. Actúa bajo la amenaza de biologías lejanas, irremediablemente extranjeras, herméticas, cerradas, perezosas, corrosivas.

Ignoro lo que el futuro retendrá de semejante complacencia rebelde en los simulacros personales. No verá, acaso, más que una variedad de infantilismo laboriosamente sofisticado de edad madura. Por ahora, prevalezco atenta a la búsqueda

de signos íntimos y a su vez con frecuencia convencionales, como si de conjugar una fatalidad de soledad con un incoercible prurito de obstentación se tratara. Junto a una preocupación de majestuosidad, una necesidad de persuadir, casi de convertir.

La pintura, en tal decurso, es una forma de arte privilegiada por añadir un valor de signo al objeto representado: hace más que designarlo o evocarlo, lo cual es función de la palabra; fuerza a verlo, lo reviste de un halo misterioso. Posee el poder de darle un aspecto de aparición y de convencernos así de que en efecto se trata de un signo. El escritor es consciente de la carencia de un recurso tan eficaz e inmediato en literatura. No es por azar que el surrealismo recurra a él buscando una mayor fuerza persuasiva. Así," atrapado"," advertido" por algún elemento revelador o que en aquel momento le parezca como tal, trata entonces de proporcionar la prueba visible de la turbación que ha sentido. Intenta, a través de su documento preciso e incontestable, si no de hacer experimentar al lector un extrañamiento o desarrollo idénticos, al menos de ponerle en situación de que comprenda en qué medida él mismo ha resultado impresionado. Entre las páginas de *Nadja* y de *L'Amour Fou*, Breton intercala, recordemoslo, grabados de *L'Hôtel des grands hommes*, de *La Tour de Saint Jacques*, de alguna señal sibilina u objeto desconcertante que le han puesto en situación de alarma.

En efecto, la suposición es incesante y múltiple, la realidad exclusiva e intolerante, de ahí en el ámbito contiguo, como diría Mallarmé *"la cueillaison d´un rêve au coeur qui l'a cueilli"*

De la premonición a la idea de una predestinación que marca su vida por entero, el camino está ya trazado. Breton reconoce en el número 1713 las iniciales A y B de su nombre, que deforma en 17 13, dividiendo cada letra en dos cifras mediante una grafía apropiada. Acto seguido, para concienciarse más de ello, escribe el fatídico número sobre la puerta de su apartamento. Se pregunta sobre lo que ha podido ocurrir en el año 1713, lo cual debe necesariamente concernirle. El décimo séptimo arcano del tarot, l´Étoile, le proporciona el título de su obra Arcane 17, en la que lleva a cabo una larga meditación sobre los fines últimos del hombre, y no sólo reivindica para el surrealismo la influencia de las diferentes tradiciones de la simbólica universal: la Cábala, Pitágoras, Swedenborg, Claude de Saint-Martin, Fabre d´Olivet, Saint-Yves de Aleveydre y Éliphas-Lévi, sino que también extrae de estas doctrinas una dudosa y terrible conclusión: "*N'en déplaise à quelques esprits qui ne savent jouir que de l'étale et du clair, en art ce contact n'a cessé et ne cessera de sitôt d'être gardé*"

Reaparece en André Breton un desprecio por la función de la claridad, seguido, en contraposición, de una desconfianza inconfesada, sintomática, del valor real de lo obscuro, aceptado con demasiada rapidez. No niega el valor de lo obscuro y está convencido, además, que contribuye a exaltar la claridad en lugar de ser disipado por ella.

Los signos en Breton no se detienen en el universo visible: los proyecta en un mundo fabuloso en el que se desvanece sin envejecer" La Femme-Enfant" y en el que transcurren *Les Grands-Transparents*, a la vez mediadores de la realidad secreta y escondida, ectoplasmas bienhechores cuya intercesión silenciosa guía a los videntes sensibilizados por la fascinación que sobre ellos ejercen las maravillas que presentan.

El Universo en su totalidad se halla balizado de signos. Se trata de saber identificarlos o, más bien, de aprender a "cargarlos", en términos de electricidad, pero también de magia. No existe nada que no pueda hacer las veces de signo, a poco que las circunstancias inviten a ello y que el sujeto, a menudo alertado, reconozca el prodigio, lo elija, casi lo requise como un "Sésame-Ouvre-toi", a la vez estímulo implícito del destino y llave del enigma rebelde. Se confiese o no, toda la existencia, sus decorados y acontecimientos se conciben entonces dóciles e interpretables. El mundo, si no es fantasmagoría, es al menos criptograma, receptáculo de connivencias inevitablemente homologadas.

En el transcurso de un viaje a New York, realizado por André Breton en 1942, el escritor se expresa en los siguientes términos:

> "Et bien, cependant en pleine rupture avec tout ce qui ne bénéficiait plus que de marques extérieures de vénération ou de respect, je ne crains pas de dire que j'ai vu se constituer-oh! avec bien des aléas-l'embryon d´une signification nouvelle. Pourquoi se refuserait-on à chercher chez les poètes, chez les artistes d'aujourd'hui ce qu´on a toujours trouvé à distance chez leurs devanciers, pourquoi leur évolution ne traduirait-elle pas en langage chiffré, mais déchiffrable, ce qui doit être, ce qui va être?"

La "distancia" parece precisamente aquí la condición obligada de la transformación de una fantasía individual en mitología acreditada. Me ciño a la concepción de un "langage chiffré mais déchiffrable" destinado, en este caso particular, a traducir, si no a provocar un futuro más o menos próximo.

Hemos visto que inconscientemente e incluso explícitamente, André Breton no ha cesado de desear que este lenguaje descifrable permaneciera indescifrable. El poeta, siguiendo su criterio, se encuentra en presencia de un universo -o discurso ilegible-, cuya concepción remonta a Paracelso si no a los *Hieroglyphica* de Hérapollon y a los gnósticos,fuentes que Victor Hugo no ha dudado nunca en explotar.

Todos los *Grandes Transparentes*, cada tradición esotérica, ha contribuido a enriquecerlo, es decir, a volver más confuso e inextricable un arsenal de trampas para sueños, ya ilimitado desde el principio: repertorio de símbolos que cada uno saca a su antojo, según la inspiración del momento.

He sospechado en multitud de ocasiones que André Breton era consciente de los peligros que encarnaba una subjetividad tan acogedora y que, hablando con propiedad, nada puede limitar. De ahí invenciones confusas entre las cuales la más significativa sea, quizás, la del" Hasard Objectif", expresión cuya redundancia me ha dejado siempre estupefacta, pués, al fín y al cabo, un azar, en rigor, no es concebible si no es objetivo, es decir, la interferencia precisa e imprevisible, en cualquier caso imprevista, aunque puramente mecánica, de dos series causales independientes. El surrealismo, cuya posición era en principio incondicionalmente científica pero cuya estética, por no decir metafísica, postulaba un mundo de coincidencias y de

revelaciones, debía necesaria y paradójicamente encontrarse inducido a designar "objectifs", a los síntomas fortuitos, para valorizarlos y justificarlos, sin duda.

La creación poética se aviene admirablemente a parecidos juegos de espejos. Le ocurre embriagarse de una facilidad de la cual no percibe el peligro. Presentimientos y nostalgias, armonías y recurrencias, metáforas e imágenes constituyen para ella una herencia natural y legítima, la única, por otro lado, que no sabría serle disputada. Ocurre que, llevada al extremo de la libertad, debe inventar para su uso una serie de reglas finalmente estrictas a fin de llevar a cabo el desciframiento del palimpsesto del mundo. En su paciencia: su fuerza; en su rigor: su gloria. Se trata de descubrir exteriormente a nuestro espíritu, siempre presuroso a engañarse, la legislación iterativa de la tonalidad de la cual formamos parte, que nos incluye y nos comprende, y de que nos esforcemos por comprender a la manera especular de una minúscula lentilla cóncava.

Si la persecución de la surrealidad consiste en esta empresa meticulosa de naturaleza similar a la de los asíntota, que son curbas que se aproximan sin alcanzarse jamás, entonces yo no he dejado de ser surrealista; incluso lo fuí antes de llegar a serlo. Objetaría, sin embargo, que en mi búsqueda filosófica no me apoyo en la tradición paralela, Las tablas de Esmeralda y Hermes Trismegisto, sino sobre la lucidez de Platón y sobre la lección recibida a través del camino que abre Mendeleïev.