

Sección bibliográfica

CONOCER EL SURREALISMO

Hace algún tiempo, en una revista de información general, tuve la oportunidad de dedicar unas líneas de recomendación sobre esta obra ¹, a la que, dentro de sus objetivos condicionados por la limitación de un paginado escueto, consideré espléndida. Ante una nueva ocasión en revistas más especializadas, se imponen unas precisiones al respecto, que si no modifican la opinión referida al conjunto y su destino de texto iniciador, al menos la esbozará más anchamente y, dentro de ese espacio, con las posibilidades críticas que no dispuse anteriormente. En realidad, y tras una nueva lectura, más que puntualizaciones sobre el método de exposición seguido o sobre la veracidad del contenido, exento de rigor cronológico, como el mismo autor reconoce, para servirse de una crónica menos apelmazada y más vivamente literaria, haré algunas calas de interés, registradas en el libro parcialmente, y que por su importancia, según valoraciones autorizadas, debieron ocupar más extensión y registrar más énfasis.

Sobre los primeros cincuenta parece desaparecer como influencia este movimiento literario y artístico, surgido entre las guerras mundiales, de gran importancia tanto en las décadas de los treinta y los cuarenta, como en las del sesenta y setenta, en las cuales—nos referimos a España—parte de su aparato se incrusta en la dicción de nuestra poesía menos directa y convencional. Si hacemos tabla rasa, veremos que en los treinta y cuarenta su presencia es más ostensible y que en las otras dos épocas señaladas comparece con registros más intermitentes, a modo de herencia disponible como resorte adecuado a soluciones expresivas en situaciones complejas. Lo dicho hasta aquí quizá busque una sola argumentación: que el surrealismo pertenece a la cultura de cualquier país y a la historia sociopolítica occidental, por lo que tene-

¹ *Conocer el surrealismo*. Autor: J. L. GIMÉNEZ FRONTÍN. Editorial Dopesa, Barcelona, 129 páginas.

mos que verlo dentro del tiempo y, en consecuencia, mirar hacia atrás, como hace Giménez Frontín, a veces obviando fuentes o períodos de incubación esenciales. Lógicamente, y desde el supuesto enunciado, el surrealismo no fue un maná o una revelación, no fue nada caído del cielo o algo que surgiera por generación espontánea, sino, por el contrario, una fuerza que venía gestándose desde el momento en que la poesía se afirma, consiguiendo un poder en la lógica, conformándose en sueño de la razón. Esto es: desde Baudelaire, los románticos alemanes e ingleses, los poetas isabelinos, Edgar Poe, Lewis Carroll, el conde de Lautrèamont y Rimbaud, lo que no excluye parentela anterior en los no menos heterodoxos Jonatham Swift, iniciador del humor negro, sino más en línea a su esencia y definición en sus fugacidades al respecto de Heráclito o los cínicos, más dedicado a la misma; Sade, antecesor de Jacques Vaché en cuanto a la inauguración de la mistificación siniestra y precursor de Freud y, por consiguiente, de todo el núcleo surrealista; el alemán Linchtemberg, considerado como profeta del azar, sobre el que diría Max Ernst que «es el maestro del humor negro», y Thomas de Quincey, el autor maldito de *Confesiones de un fumador de opio*. El mismo Breton, admirador explícito de todos ellos, se pone en línea de sublevación social y define la presentación inicial del surrealismo de la siguiente manera: «Absolutamente incapaz para resignarme con la suerte que se me ha dado, me abstengo de adaptar mi existencia a las condiciones irrisorias de cualquiera de ellas». Bien, ése es el ente dinamizador, el revulsivo, la fuerza motora que habrá de buscar cauces, porque la existencia del hombre puede ser modificada, y Breton cree que totalmente. De estos principios, al fin y al cabo éticos, provienen sus diferencias abismales con Dada, movimiento de burla negra, como es sabido, primordialmente dirigido contra la razón, como muy bien señala Giménez Frontín: «Estoy contra los sistemas—escribiría Tzara—; el más aceptable de los sistemas es no tener por principio ninguno». (Las tesis Dada, sin embargo, no se deben a su capitán, el rumano Tzara, sino al filósofo alemán Val Serner—dato que excluye Frontín—, residente a la sazón en Ginebra, que las publicara en alemán para que, a la postre, sirvieran de modelo en Le Cabaret Voltaire y Dada Cannibale al mencionado rumano; a otro rumano más, Marcel Janco; a los alemanes Richard Hülsenbeck y Hugo Balla, y al pintor alsaciano Hans Arp, a los que se añadirían Duchamp, Ray, Picabia, Max Ernst.) Ese no tener sistema iba a chocar frontalmente con un movimiento que tenía por sistema el análisis de los campos magnéticos del inconsciente, su armonía preestablecida y la aleación con la manifestación de un poder de revelación cósmico. De este modo—dice Roger—, «el surrealismo sale de la actitud puramente negativa de Dada, sin volver atrás,

reafirmando con una fuerza completamente nueva el poder superior de la poesía, capaz de polarizar a la vez el curso de la necesidad interior en el inconsciente humano y el de la necesidad exterior en la naturaleza, para revelar, por medio de la superficie reseca de las apariencias, la aparición de un mundo nuevo, verdadero hemisferio de maravillas». Con estos presupuestos, Dada es un simple antecedente atolondrado, sin fuerza impregnadora en el surrealismo, por más que Giménez Frontín pretenda salvar su teatro bajo la argumentación de un contenido de humor corrosivo que, puestos a buscar, podemos hallarlo en nuestra picaresca o en la *Meditación sobre una escoba*, de Swift, etc. Desde este divorcio—hay que recordar que Breton colaboró en Dada—el credo surrealista queda despejado en su origen y catapultado por una intención de compromiso, igualmente ajena a Dada, al entender la política pivote del rompimiento con la enculturación del medio francés y europeo occidental: si se iba a ser revolucionario habría que serlo con todas las consecuencias. Las restricciones de este libro, proclamadas por el autor, pueden ser ciertas, como de hecho lo son, pero aun inevitables existen en él parcelas monumentales de rigor, perspicacia ensayística y acopio de datos. Hago este inciso laudatorio, porque en esta zona de relación arte-política se llega a un grado importante de lucidez, desde el cercioramiento que el paso del tiempo ha impuesto como realidad, alrededor de la dicotomía artista-militante, en concreto cuando se trata de afrontar el problema—recordemos que la crisis hace presencia en la época de Stalin—bajo supervisiones recelosas o simplemente controles rígidos centinelas del dogma. Las posiciones contradictorias de Breton (fidelidad a la idea de que el marxismo es lo único que puede revolucionar la sociedad-independencia del artista como adelantado creativo) vienen a descubrir el verdadero papel que puede desempeñar una metodología científica, superados los tiempos espartanos.

Cuando nos enfrentamos con una colección de paginaje homogéneo en sus libros, siempre hay que preguntarse cuáles van a ser las deudas que arrojen cada uno de ellos. Pero cuando comprobamos la capacidad de desarrollo de uno de sus autores—y éste es el caso de ahora—y el dominio del tema por el mismo, hay que esperar una nueva dedicación con medios más en consonancia a la empresa. Si así sucede estamos seguros de que Giménez Frontín va a abordar en extensión aspectos que aquí sólo destaca sin detenerse demasiado en ellos. Me refiero a los principios del movimiento en sus caracteres de rebelión, la cuestión del preternatural, el sentido de valor mágico de la poesía, el anticristianismo, y me refiero a las diferentes técnicas, como la división de las imágenes, el entendimiento de los sueños y los signos y el papel capital de la escritura automática. En cuanto a la bibliografía recomen-