

1
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

EL SURREALISMO: VIAJE A LA SEMILLA.

ALGUNOS ELEMENTOS DE ESTA CORRIENTE EN LA OBRA DE

JORGE ALBARRAN

T E S I S :

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LIC. EN PINTURA

(Artes visuales)

P R E S E N T A :

JORGE ARMANDO ALBARRAN FIGUEROA



SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

MEXICO, D.F.

1994.

TESIS CON
FALLA LE CIRCUN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A LA MEMORIA DE MI MADRE BEATRIZ

MIS AGRADECIMIENTOS, POR EL APOYO RECIBIDO:

A Ysabel Gracida por su amistad, su valor humano y su apoyo profesional.

A Carlos Cervantes con cariño, amistad y el estímulo constante para lograr una meta con este trabajo.

A mi director de tesis Profr. Javier Ruiloba Aussin, por su estimulante apoyo y desinteresada ayuda.

A la UNIVERSIDAD por sus enseñanzas.

A mis hermanos: Beatriz, Jesús, Mario, César y principalmente a Magdalena por su filial entrega.

A Susana Zeiher por su eterno e incondicional apoyo moral.

A mis maestros, Antonio Rodriguez Luna (+) y Francisco de Santiago por saber enseñar con inteligencia y humildad.

A mis amigos, en especial a José Luis Borja por su paciencia y apoyo amoroso.

A la Profra. Aurora Guerrero, por su paciencia y compañerismo en tantos años de verdadera amistad.

**Lo más admirable de lo fantástico
es que lo fantástico no existe
todo es real.**

André Breton.

I N D I C E

INTRODUCCION:

1. EL SURREALISMO EN EUROPA PAG. 7
 - 1.1. Panorámica General de la Vanguardia.
 - 1.2. El Dadá como antecedente inmediato del Surrealismo.
 - 1.3. Origenes del Surrealismo.
 - 1.4. La pintura Surrealista.

2. EL SURREALISMO EN MEXICO PAG. 27
 - 2.1. Primeros brotes del Surrealismo en la pintura fantástica mexicana
 - 2.2. Presencia del Surrealismo en México: Wolfgang Paalen.
 - 2.3. Pintores mexicanos asimilados a la corriente pictórica del Surrealismo.

3. LA PRESENCIA DEL SURREALISMO EN LA OBRA PLASTICA DE:
JORGE ALBARRAN PAG. 67
 - 3.1. Bases formales en el nacimiento de la expresión plástica.
 - 3.2. Temas y Técnicas.
 - 3.3. Motivos recurrentes.

- INDICE DE ILUSTRACIONES. PAG. 83

4. CONCLUSIONES. PAG. 87

- BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

Muchos fueron los obstáculos para llegar a esta meta, sin embargo, cabe destacar que el aspecto burocrático fue el que más influyó para su retraso. Había comenzado varios trabajos y todo se quedó en inicio. Así pasaron varios años, pero la inquietud esta latente.

Otro obstáculo fue el iniciar tempranamente una labor docente la cual sigo ejerciendo. Esto distraía realizar una obra pictórica personal, que por otra parte era exigencia de la escuela que me había formado.

En los tiempos que corren, siguen los mismos obstáculos, pero la inquietud también está latente. Ahora ya tengo obra propia, ya hay cierta madurez y existe una investigación que me ha permitido ahondar conceptos que en mis días de estudiante las entendía, pero no los comprendía cabalmente.

Cuando comencé a pintar, era con el objeto de dar libertad a una forma de expresión artística. En aquel entonces no tenía idea de cuáles eran las corrientes pictóricas que podían influir en mi trabajo; los elementos estéticos que salían a relucir eran meramente intuitivos. No sé si había influencia directa de un gran pintor, mis primeros trabajos los realicé como un deseo de expresar mis sentimientos, mis destrezas, mis conocimientos, mis inquietudes, incluso, mis temores también se reflejaban en cada cuadro.

Todo se agolpaba, a veces confuso, a veces claro, los colores, los temas de pronto se hicieron recurrentes, necesarios, fundamentales. Algunos cuadros, por necesidad económica tuve que venderlos y algunos de esos compradores me hicieron el señalamiento que parecían obras surrealistas.

Esto llamó mucho mi atención, inconscientemente tal vez iba por esa corriente sin que fuera esto un propósito definido, de antemano. Esta llamada de atención me convirtió en un observador más cauto de mi propia obra y al descubrir algunos rasgos surrealistas en mi trabajo, consideré más en serio la idea de investigar más sobre esta corriente estética para comprobar mi cercanía o mi distancia con ella.

He podido fotografiar algunos trabajos que ya tienen dueño, gracias a su amabilidad pude realizar un índice de láminas como muestra de mi ejercicio profesional, sin embargo, algunas obras ya no pueden rescatarse debido a que quienes la adquirieron, se mudaron a otro domicilio y ya es imposible localizarlos. Tal vez suene a sobrejustificación, pero en realidad es la verdad. Otras fueron adquiridas por galerías y como nunca tuve cuidado en llevar un catálogo, por eso es que la muestra que se entrega es parcial y en cierta medida incompleta pues no se aprecia un desarrollo cronológico. Aunque he tratado de darle una secuencia lo más apegada a mi evolución como pintor.

La inquietud por el Surrealismo como corriente artística de vanguardia, me condujo a realizar una lectura, un estudio sobre su importancia. Leía mucho sobre la materia, mi deseo de información era enfebrecida y caótico. Debía sistematizar mis lecturas y entonces empecé a realizar una investigación más seria sobre este movimiento y sobre las vanguardias que aunque tuvieron repercusión en toda la sociedad y la cultura europea, a mi me llamó la atención el aspecto pictórico.

Al sistematizar mis lecturas, entendí que si lo hacía de lo general a lo particular, tendría más fácil acceso a la información, entonces ya podría establecer un método de lectura e investigación, ese método deductivo me guiaría en mi interés por descubrir los elementos,, las ideas, los temas, las inquietudes, los postulados de tan importante movimiento artístico.

Era fundamental entonces, informarme lo que fueran las vanguardias, como simple curiosidad para enmarcar especialmente al Surrealismo en una determinada época y en país en particular. Francia que desde el siglo XVIII fue la meca del arte, era el lugar que llamaría mi atención para descubrir que Magritte, Chirico, Tanguy, Miró, Max Ernst fueron pintores que se asimilaron a esta corriente pictórica conocida como Surrealismo.

Al leer algunos textos sobre ellos, me enteré de su vida, sus costumbres, pero lo que más despertó mi interés fueron las características plásticas de sus pinturas. Los temas (el humor negro, el erotismo, la libertad, la religión) que en cierta forma

reflejan una transgresión contra lo establecido. Sus composiciones (la distribución de los elementos, la exageración de las formas, los colores, sobre todo el azul, las texturas, las técnicas) son indudablemente un aporte innovador a la pintura moderna.

Esta es la fuente primera que me maravilló, de la cuál pude saborear estas muestras artísticas del Surrealismo. Después mi inquietud me trasladó a lugares más cercanos, exclusivamente México.

En mis paseos por la ciudad de México, uno, el más céntrico y nostálgico era la Alameda Central y en un lugar determinado existió una pérgola donde había una Librería de Cristal. En La Pérgola se realizaban exposiciones temporales. Y allí pude contemplar las pinturas de Julio Ruelas, Guadalupe Posada, Roberto Montenegro, Frida Kalho. Que de alguna forma estaban emparentados con el surrealismo, ya para ese entonces, la intuición, la investigación y el estudio se iban a particularizar en los pintores mexicanos e inconscientemente aparecían muchos aspectos de ellos en mi obra personal.

Tal vez por la atmósfera que privaba en aquellas lejanas épocas, los artistas mexicanos, unos por conocimiento, otros por intuición se expresaban a través de los elementos que caracterizan al Surrealismo.

Gracias a la amistad de Diego Rivera y Frida Kalho con el alemán Walfgang Paalen, puede afirmarse que se afianza la idea estética del Surrealismo en México. Ellos traen las ideas filosóficas del movimiento, incluso, invitan a Breton (padre del surrealism) a dictar unas conferencias a nuestro país. Ello contribuyó a que se afiansara la filosofía como tal del Surrealismo. Así el arte mexicano recibirá las influencias innovadoras de esta corriente que de aquí en adelante tomará cartas de ciudadanía.

La llegada de dos artistas singulares como Leonora Carrington y Remedios Varo marca un hito en la cultura mexicana y así queda determinada la aparición en México del Surrealismo.

Asumidos con una conciencia filosófica del Surrealismo puede mencionarse a Juan O'Gorman, Carlos Orozco Romero, otros que coquetearon, pero no siguieron esta tendencia, como Juan Soriano y Agustín Lazo.

De los más jóvenes que cultivan el surrealismo son Pedro Friedenberg, incluso en los sesenta tuvo correspondencia con Breton, Javier Esqueda, Alan Glass y Francisco Toledo.

Muchos han cultivado esta corriente, sin embargo, me dediqué a estudiar a aquellos pintores que despertaron mi admiración, que me impactaron por sus audacias, e incluso, creo que influyeron indirecta o directamente en mi obra pictórica.

Todo lo anterior me sirvió de apoyo para tratar de explicar mi propia obra. Si admito tener influencia de la corriente surrealista. En un principio fue la intuición la que condujo mis creaciones, después fue el estudio y la investigación las encargadas de comprobarla y los pintores que admiro hicieron posible mi inclinación por el surrealismo.

Las coincidencias de mi pintura con la corriente surrealista considero que están explicadas en los aspectos formativos y académicos que me llevaron a intuir y después a descubrir, los temas, las técnicas de mis composiciones así como los motivos recurrentes y a veces casi obsesivos de mi obra.

Esto me permite explicarme lo que es el surrealismo, lo que es la vida, lo que son las inquietudes que se expresan mediante la obra que como parte de la existencia es siempre una aventura llena de esperanzas.

1. EL SURREALISMO EN EUROPA.

1.1. PANORAMICA GENERAL DE LA VANGUARDIA.

Las Vanguardias surgen históricamente en el marco delimitado entre las dos guerras mundiales (1914-1939). Su localización geográfica se ubica en Europa, sobre todo en Francia cima de las manifestaciones artísticas modernas. Nacen básicamente en la literatura debido a su carácter de experimentación e innovación, sus principios de creatividad son aplicables tanto a las formas musicales, como a las pictóricas, escultóricas o cinematográficas. Es una atmósfera que propicia el surgimiento del arte vanguardista y casi es una exigencia para todo aquel que se precie como artista.

Quienes sentaron las bases de la Vanguardia fueron los llamados "Poetas Malditos". Mallarmé Artur Rimbaud, Baudelaire, Lautremont y Verlaine, al establecer que: Se trunca la relación entre el autor y su público, entre el artista y su sociedad. Porque hay una actitud de renovación y rebeldía contra los modelos establecidos.

En el aspecto sensible de una obra, ya el público burgués no

se reconoce o identifica con ella, se desencadena un proceso de interrogación búsqueda y experimentación, aunque hubo artistas que supieron tender un puente entre su sociedad y el arte de vanguardia en el cual estaban inmersos. De todas las corrientes: expresionismo, cubismo, abstraccionismo y surrealismo que surgen antes de la Segunda Guerra Mundial, la que más destaca es el surrealismo porque pretende algo más que una reorganización de la realidad o una revaluación formal, se rige no sólo como una nueva mirada con la que el hombre puede reconocerse a sí mismo en su totalidad, sino también como sistema o estilo de vida, porque sus innovaciones se harán sentir con mayor profundidad en todas las artes. Lo más destacado de esta corriente es el material que toman de los sueños y la libertad del pensamiento.

Se puede decir que el gran movimiento revolucionario del siglo se realiza en el campo del arte rechazando el impresionismo; este cambio en algunos aspectos constituye una censura en el arte más profunda que todos los cambios de estilo desde el Renacimiento, que dejaron fundamentalmente sin tocar la tradición naturalista. La obligación de que el arte sea sincero para la vida y fiel a la naturaleza nunca ha sido puesta en duda fundamentalmente desde la Edad Media. En este aspecto el impresionismo fue la cumbre y el fin de un desarrollo que ha durado más de cuatrocientos años.¹

Así el arte postimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y expresar su visión de la vida mediante su liberada deformación de los objetos naturales.

¹ Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y del arte. Barcelona, ed. Guadarrama, 16ª edición, 1980. p. 269.

Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, abstraccionismo, dadaísmo y surrealismo se apartan, todos, con la misma decisión del impresionismo naturalista y afirmador de la realidad. Pero el propio impresionismo prepara las bases de este desarrollo en cuanto que no aspira a una descripción integrada de la realidad a una confrontación del sujeto con el mundo objetivo en su conjunto, sino más bien marca el comienzo de aquel proceso que ha sido llamado "la anexión" de la realidad por el arte.²

El arte postimpresionista no puede ser ya llamado, en modo alguno, reproducción de la naturaleza; su relación con ésta es la de violarla. Podemos hablar, a lo sumo, de una especie de naturalismo mágico, de producción de objetos que existen junto a la realidad, pero que no desean ocupar el lugar de ésta. Cuando nos enfrentamos a las obras de Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Klee; percibimos que en medio de todas sus diferencias nos hallamos siempre frente a un segundo mundo, un supermundo que, por muchos rasgos de la realidad común que pueda exhibir, representa una forma de existencia que sobrepasa y no es compatible con esta realidad.³

El arte moderno es sin embargo, anti-impresionista en otro aspecto: es un arte fundamentalmente "feo" que olvida la euforia, las atractivas formas, tonos y colores del impresionismo. Destruye los valores pictóricos de la pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en la poesía, la melodía y la tonalidad de la música. Duplica una angustiada huida de todo lo agradable y placentero, de todo lo puramente decorativo y gracioso. Su intención es escribir, pintar y componer con la inteligencia, no desde las emociones; unas veces se carga el acento sobre la pureza de la estructura, otras sobre el éxtasis de la pasión metafísica, pero hay un deseo de escapar a toda costa del complaciente esteticismo sensual de la época impresionista. El impresionismo estaba consciente sin duda de la crítica situación en la que se encontraba la cultura estética moderna, pero el arte

² Op. cit. p. 269.

³ Ibidem p. 270

postimpresionista es el primero en acentuar lo grotesco y mendaz de esta cultura. De aquí la lucha contra todos los sentimientos voluptuosos y hedonistas, de aquí la oscuridad, depresión y carácter de las obras de Picasso, Kafka y Joyce. La inversión al sensualismo del arte anterior, el deseo de destruir sus ilusiones van tan lejos, que el artista ahora se niega incluso a usar los medios de expresión de aquel y prefiere como Rimbaud, crearse un lenguaje artificial propio. Schoenberg inventa su sistema dodecafónico y se ha dicho con razón de Picasso que pinta cada uno de sus cuadros como si estuviera intentando descubrir el arte de la pintura enteramente nuevo.⁴

El nuevo siglo está lleno de profundos antagonismos, y la unidad de su visión de la vida está tan profundamente amanezada, que la combinación de los más remotos extremos, la unificación de las más grandes contradicciones, se convierte en el tema principal, muchas veces el único de su arte.⁵

El hombre de hoy tiene la experiencia de la grandeza de sus ciudades de los milagros de su técnica, de la riqueza de sus ideas, de las ocultas profundidades de su psicología, en la continuidad, las interconexiones y la fusión de cosas y procesos. La fascinación de la "simultaneidad" el descubrimiento de que, por un lado, el mismo hombre experimenta tantas cosas diferentes inconexas e irreconciliables en un mismo momento, y de que, por otro, hombres diferentes en diferentes lugares experimentan muchas veces las mismas cosas; que lo mismo está ocurriendo al mismo tiempo en lugares completamente aislados entre sí, universalismo del cual la técnica moderna ha dado conciencia al hombre contemporáneo, es quizá la fuente real de la nueva concepción del tiempo y de la manera plenamente abrupta como el arte moderno describe la vida.⁶

Pero algo es seguro: los artistas actuales y

⁴ Ibidem 271.

⁵ Ibidem p. 275

⁶ Ibidem p. 286

futuros no podrán pintar o esculpir sin haber asimilado aquellas verdades "parciales" que las vanguardias de este siglo, tan fatigosamente, entre errores y desesperaciones, conquistaron. Asimilar las verdades de las vanguardias, hoy, quiere decir algo profundamente distinto a reducir la vanguardia a fórmulas cómodas; quiere decir sobre todo, llevar a término sus reales instancias de libertad, en cuyo centro está el hombre con su carga de sentimientos y su destino histórico.

1.2. EL DADA COMO ANTECEDENTE INMEDIATO DEL SURREALISMO.

Sus fundadores le dieron nombre abriendo un diccionario al azar, éstos se propusieron calificar al nuevo movimiento con la palabra que casualmente encontraron, esta fué "Dadá". El origen del dadaísmo fue de carácter literario y como todo movimiento basado en la literatura, influye a las demás artes. Su existencia fue breve (de 1916 a 1922 aproximadamente) después de la Primera Guerra Mundial, este movimiento no tenía como premisa el arte por el arte, querían que el arte fuera una cosa que llegara a más gente, y casi lo lograron. Con este tipo de manifestación, Marcel Duchamp expone en New York un excusado, iniciando sin tomar conciencia de ello, un movimiento que años más tarde se llamaría el **READY MADE** (objeto prefabricado), de esta forma manifestaba su aborrecimiento a toda obra de arte convencional y aseguraba, bastaba que un artista seleccionara un objeto, para que éste tomara dignidad de arte.

Esta corriente se extiende por toda Europa, de Zurich pasó a **BERLIN, HANNOVER, COLONIA Y NEW YORK**. Marcel Duchamp, Francis Picabia y **MAN RAY** lo introducen posteriormente a **PARIS** donde se forma el grupo Dadaísta.

El dadá más que una escuela artística, es una fórmula de vivir, es el punto final de una evolución pues sitúa al arte en el callejón sin salida que es el absurdo. En este movimiento hay que

saltar una tapia detrás de la cual se encuentra (se reencuentra), la vida. Dadá es una radical ruptura con el pasado, es un movimiento vital en donde más que la obra, lo que importa es el gesto con el que se presenta, ese gesto es una provocación contra la moral, las reglas, las buenas costumbres y la ley.

Dadá es antiliterario y antipoético, está contra la belleza externa, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general.

Propugna, en cambio, la desenfadada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, lo actual, la contradicción, el no, donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección. Es un movimiento a base de chatarras, artefactos raros, maniqués, andrajos, pedazos de basura. Acabó con lo que hasta entonces se había creado en el campo de la estética, burlándose del cubismo, futurismo, expresionismo y abstraccionismo. Se le consideró como un engaño, como una burla, o como una teoría y como una religión, mofándose de sí mismo y del arte en general. Todos estos principios reacomodados en las artes plásticas, dan como resultado una búsqueda de lo fantástico (claro antecedente surrealista).

En marzo de 1919 en la capital francesa los poetas André Breton y Philip Soupault fundan el periódico Litterature donde informaban a los intelectuales y al público en general los

acontecimientos Dadaístas más sobresalientes dándole a este movimiento un aspecto de universalidad como expresión a lo irracional.

Al no encajar estas ideas con el carácter intelectual francés, el movimiento empezó a decaer hasta llegar a la más completa desorganización. En el grupo parisino hubo discrepancias a tal grado que en un juicio se enfrentaron André Breton y Tristan Tzara. Con ésto terminó el movimiento dadaísta y Breton en el periódico Litterature.

1.3. ORIGENES DEL SURREALISMO.

Con la colaboración de Louis Aragon, Philippe Soupault y Paul Eluard, Breton inicia un nuevo movimiento: El surrealismo, que no es heredero directo del Dadá, pero tampoco lo consideran como una nueva escuela, sino como un estado del conocimiento que no había sido explotado sistemáticamente como el inconsciente, lo maravilloso, el sueño, la locura, los estados de alucinación, en una palabra, el reverso del decorado lógico.

La palabra surrealismo nace en 1924 cuando se publica el primer manifiesto surrealista escrito por André Breton, quien en unión de Philippe Soupault la adoptaron para denominar a un nuevo movimiento artístico. El creador explica que al nuevo movimiento le fue impuesto el nombre de **SURREALISMO** en honor a Guillermo Apollinaire, quien acababa de morir y que varias veces les parecía haber obedecido a un entrenamiento de este género sin haber sacrificado ahí mediocres medios literarios. "Soupault y yo designamos bajo el nombre de **SURREALISME (SURREALISMO)** el nuevo modo de expresión, pura, que tenemos a nuestra disposición, estando impacientes por hacer copartícipes del mismo a nuestros amigos". Agrega más adelante. "Con más justicia aún, sin duda habríamos podido ampararnos en la palabra supernaturalismo, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de "Filles de Femme" Parece, en efecto que Nerval poseyó de maravilla el ingenio que reclamamos para nosotros mismos, mientras que Apollinaire no poseyó más que la palabra aún imperfecta del surrealismo y se mostró impotente para dar de él un resumen

teórico que nos retenga".⁷

La definición que el propio Breton da al surrealismo es la siguiente: "SURREALISMO, nombre masculino. Automatismo psíquico puro, por el cual se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación, estética o moral"⁸

El surrealismo es un movimiento literario cuyos antecedentes hay que encontrarlos principalmente en los poetas europeos románticos del siglo XIX, como Breton mismo lo indica. Ellos son entre otros: El Marqués de Sade, Novalis, Gérard de Nerval, **Edgar Allan Poe**, Lewis Carroll, el Conde de Lautremont, Arthur Rimbaud, Víctor Hugo, Baudelaire, Mallarmé etc.

Entre sus aspectos más sobresalientes, podemos destacar los siguientes:

1. Escritura automática, que consistió en una prosa desordenada e incoherente sin ningún tema y que los escritores aseguraban había sido escrita automáticamente.
2. La teoría del sueño proporcionada por Freud y enfocada hacia el inconsciente.

⁷ Breton, André Manifiestos del Surrealismo. Madrid, Ed. Guadarrama, 1974, p.43.

⁸ Ibidem p. 44.

3. El "Humor Noir" cuyo efecto es provocar en el espíritu un estado de hostilidad radical, respecto al mundo exterior.

Breton veía en el surrealismo la total liberación del hombre a través del inconsciente, ya que en éste están todas las respuestas de la vida, y sólo en el inconsciente el hombre puede encontrar su verdadera libertad. Para provocar este estado y lograr su fin, sin importar los medios, los surrealistas incluso hicieron uso de las drogas, el espiritismo, el magnetismo, la telepatía y la hipnosis. Más tarde abandonarían estos medios preternaturales.

Al respecto agrega en su primer manifiesto, "no es fácil para los que se dedican a éste movimiento dejarlo cuando les plazca, pues todo lleva a creer que obra sobre el espíritu como los estupefacientes, como ellos, crea un cierto estado de necesidades y puede inclinar a un hombre a temibles sublevaciones". Adelante dice "por muchos lados el surrealismo se presenta como un vicio nuevo que no parece deber ser el patrimonio de los hombres".⁹

Desde el punto de vista estético, el Surrealismo se adapta perfectamente al ambiente pictórico porque, siendo el subconsciente una dimensión psíquica que funciona con imágenes era evidente que la pintura adoptara tal movimiento ya que está familiarizada con las imágenes, por ésto la pintura surrealista adopta las búsquedas de la psicología moderna sobre el origen y las variaciones de las imágenes inconscientes, por lo tanto, el Surrealismo le da

⁹ Cfr. La pintura del siglo XX Barcelona, Salvat editores, 1973.

importancia particular a la investigación sobre el proceso del sueño, tal como FREUD lo ha explicado.

En la historia del arte están registradas ciertas expresiones que escapan de la realidad objetiva (ponemos por ejemplo el arte mexicano producido por las culturas precortesianas) y que actualmente se les da el calificativo de surrealistas. Sin embargo es pertinente hacer una aclaración, entre lo que se entiende por Surrealismo antes y después del primer manifiesto de Breton. Antes de 1942 habían aparecido en el arte ciertas características hacia ese mundo de la fantasía en que cada artista (pintor, escultor, etc.) adquiriría distintas representaciones, podemos nombrar entre otros a Goya, Bruegel, Bosch, Blake, etc. Estas representaciones de carácter fantástico significan para los artistas, una especie de reflejo de la inconsciencia, una búsqueda de lo irreal, una huida hacia un mundo mágico, etc; no obstante no se les puede incluir como quería Breton dentro del surrealismo, puesto que antes de aparecer este movimiento no existía en el arte esa nueva conciencia, esa voluntad de creación expresada mediante formas artísticas novedosas que dio origen a la pintura surrealista.¹⁰

Tanto el Dadá como el Surrealismo, son considerados los movimientos más sobresalientes de las vanguardias, porque lejos de agotarse tras de su muerte oficial, adquieren un sorprendente y renovado interés a partir de los años sesentas, donde influyen de

¹⁰ Cfr. Cardoso y Aragón, Luis. México pintura de hoy México, F.C.E. 1964.

una manera extraordinaria en la publicidad (escaparates y carteles)
la moda, la escenografía e incluso en la concepción del mundo.

1.4. LA PINTURA SURREALISTA.

Entre los pintores surrealistas europeos que considero me han dejado una huella ya sea de manera consciente o inconsciente puedo nombrar a:

SALVADOR DALI: (1904-1989).

El español Salvador Dalí, es uno de los pintores surrealistas más característicos, como otros se percató de que para poder comunicar las visiones oníricas al espectador, conviene manifestarlas con el máximo de medios pictóricos y tan explícitamente como sea necesario. Por ésto desarrolló una técnica descriptiva en donde alianza la perfección y la minuciosidad de los maestros holandese del siglo XVIII, que conferian una realidad absoluta a cada textura, o detalle de cualquier objeto o personaje con verismo casi fotográfico.

Lo que pretende en todas sus obras, es la desorientación. Pero pinte lo que pinte, siempre representará con emoción y casi obsesión su Cataluña, natal, Figueras, principalmente las lejanas perspectivas del mar. Al principio sus temas fueron conjuntos de imágenes y símbolos delirantes o de pesadilla, todavía desordenados. No tardó en organizar escenas extrañas y alucinantes, en su frenesí explosivo compenetrado de términos con apariencias filosóficas, pinta lo que el llama "la actividad paranoica critica", lo cual no es en verdad, más que una estética de apariciones desvariadas, fuertemente deseadas. Realiza una pintura

falsamente patológica con referencias hábilmente aplicadas de sueños y recuerdos. Para lograrlo parte de una realidad casi fotográfica y la deforma (por ejemplo los relojes chorreando en su cuadro "La persistencia de la memoria"), para darle otro significado que no tiene naturalmente. Otro ejemplo más característico del arte Daliniano es "La tentación de San Antonio", en donde Dali renueva este antiguo tema tratado por Jerónimo Bosch, el Bosco, y hace desfilar ante un San Antonio desnudo y vuelto de espaldas, un cortejo extravagante de elefantes apoyados en larguísimas patas de araña. Este cuadro es de inspiración indudablemente freudiana, pero la visión del sueño está compuesto por un espíritu enormemente significativo.

MAX ERNST: (1891-1976).

Es el representante más calificado de esta pintura. Hacia 1925 se haya en plena posesión de sus medios y es dueño absoluto de la poética surrealista, que ya no siente como algo experimental, sino como un modo natural de concebir. Es la época en que empieza a pintar sus bosques, sus visiones cósmicas y, luego, sus ciudades.

Una especie de primitiva dialéctica de la naturaleza penetra su creación; las cosas pierden su significado para adquirir otro: la madera se vuelve mar, el anillo se vuelve sol, la tapicería se transforma en muralla de árboles, en floresta petrificada y una serie de adornos se tornan en la aglomeración de una ciudad.

A todos los elementos que utiliza, para provocar su inspiración, **ERNST** sabe responder con los recursos inagotables de

su fantasía poblada de fantasmas. En sus cuadros no echamos de menos los temas tradicionales de la pintura, algo extraño, una subterránea metamorfosis, una celeste ventura, un presentimiento de la infinitud espacial, un hormiguelo de energías bullen dentro de sus lienzos. Verdaderamente parece elaborar una visión de ciencia ficción a escala poética.

JOAN MIRO: (1893-1982).

Recibe primero la influencia de Van Gogh y después la del cubismo, de la cual se evade para dejar que su temperamento florezca. Surrealista desde el año del primer manifiesto, por eso Miró es un primitivo del surrealismo. Breton dijo de él que, "su personalidad se detuvo en la época infantil".

El automatismo lo ayudó a alcanzar la absoluta espontaneidad. Es difícil hallar un artista más feliz. No necesita, como Ernst, recurrir a los provocadores ópticos o a los procedimientos que intensifican la irritabilidad del espíritu, para encontrar la libertad psíquica de la invención, que es el presupuesto del surrealismo. Miró vive naturalmente en una condición surrealista, su seducción reside en su figuración fantástica, cuyos colores, son los vivísimos de los Fauves. Pero no son muchos los colores que utilizó, los que más destacan son: azul, bermellón, amarillo, verde y negro. Las formas de esas manchas son diversas y realistas; en un invento perpetuo tan caprichoso como inesperado surgido de un sueño en que la histología, la embriología, la botánica, los juguetes, los peces y las aves quedan juntos.

En sus inicios barceloneses, su colorismo tiene unas claras raíces Fauves, dándole a su obra una nueva vibración con semejanza poscubista.

Miró, aportó la línea curva y una gran libertad formal, con la liberación del color que influía en muchos artistas. Es en cierto modo un "primitivo". Rechaza los convencionalismo del arte aceptados desde el Renacimiento; traza signos y formas, coloreadas, éstas con ingenua y poética vivacidad, con una elemental pureza, es el suyo un mundo íntimo, que no necesita del exterior y del que surgen formas simbólicas que llegan a una gran abstracción. En adelante su arte será más desenfadadamente poético y explotará en el lirismo y dramatismo de los años sesenta.

Miró es un artista general y aunque ha pertenecido a varias escuelas es en el surrealismo donde su estética tiene ideales muy propios. Su cromatismo es elemental. Su dibujo es ligero.

RENE MAGRITTE: (1898-1967).

En la década de 1920, después de trabajar bajo el impacto del cubismo y futurismo, se interesó en la obra y las ideas de los surrealistas.

En 1927 se trasladó a París, donde vivió durante tres años en un contacto estrecho con el grupo surrealista. Las pinturas de Margritte pertenecen en estilo y cronológicamente a la segunda fase del movimiento surrealista, comparable a las de Dalí, y

simultáneamente influida por de Chirico. También como Dalí, Magritte usa técnica casi fotográfica, reproduce las incongruencias de un mundo descompuesto y recompuesto según los módulos de una amarga alucinación.

La rama del surrealismo al que pertenecen ambos, es verista tiene como el pintor español un fino y sutil dibujo, el oficio es perfeccionista y la técnica implacable.

Sus obras son conscientes y su plástica está inspirada en los objetos. El color reviste a la forma de un realismo meticuloso. En Magritte existe un diálogo entre su interior y exterior entre lo obvio y lo sorprendente. Su obra se remonta a la pintura intimista flamenca iniciada por VAN EYCK, asimila las fantasmagorías de su compatriota JAMES ENSOR y, por otro lado, se lanza al juego intelectual y a veces frío símbolo de su elaborada metamorfosis.

En la pintura de MAGRITTE lo que sorprende es su mundo de ideas que sabe cubrir de paradójico mimetismo, siempre lúcido.

IVES TANGUY: (1900-1955).

Solo pintó durante 30 años aproximadamente, desde 1925 hasta su muerte. Su trabajo era lento y minucioso, con interrupciones que podían durar desde semanas hasta meses, de modo que su obra es poco abundante.

Tanguy manipula un universo que aparece como la resultante de una serie de eyaculaciones cósmicas más que como combinación

ilógica de una objetividad existente. Con su obra entramos por primera vez en un mundo de latencia total.

Horizontes lejanos, cielos inmensos, menhires vegetales, guijarras de formas blandas, humaredas, cabellos que flotan, nubarrones fugaces, un espacio inmovilizado en el silencio, una luz que alumbraba los mil matices del nácar y del ágata, son los componentes de su obra, que tiende ante nuestras miradas la pantalla móvil de sus enigmas.

GIORGIO DE CHIRICO: (1888-1981).

Su pintura que él llamaría posteriormente metafísica, presenta precisamente aquellos aspectos oníricos que los surrealistas tratarán luego de desarrollar. Es una pintura que nace de la memoria de arquitecturas italianas clásicas en una atmósfera de lucidísimo y estático absurdo, soledad, silencio, fugas perspectivistas, ilusiones espaciales, sobras nítidas, estampados en lisos adoquinados, soportables de sombra, cielos antiguos, volúmenes netos, estatuas solitarias y a veces, una forma de vida, una niña que corre empujando a su arco, dos hombres que pasan, un tren en lontananza. Pero toda forma de vida, está como suspendida y envuelta en un velo impalpable que la separa del resto del mundo.

Este es el clima de las imágenes de **CHIRICO**, de sus amigos, de sus melancolías y de sus torres. El problema de la relación entre sueño y representación es, pues, fundamental para el arte

surrealista. Desde una posición **proto-surrealista**, de **CHIRICO**

abordó este problema con resultados satisfactorios.¹¹

¹¹ Cfr. Historia del Arte. Tomo 22. México, Salvat. 1970.

2. EL SURREALISMO EN MEXICO.

2.1. PRIMEROS BROTES DEL SURREALISMO EN LA PINTURA FANTASTICA MEXICANA.

En las manifestaciones plásticas que forman el arte mexicano ha existido una constante evasión al mundo de la super-realidad. En la historia del arte de nuestro país hay una fuente de inspiración en la fantasía, en el mito, en la imaginación, en la fuerza brutal del pensamiento desligado de la razón lógica, cada época de esta historia obedece a razones míticas, religiosas, psicológicas muy diversas, pero siempre presentes.

Muchos años antes de 1940, es decir antes de la influencia directa o indirecta del programa de los surrealistas europeos en el ambiente artístico del México moderno, este país contaba con una serie de artistas en cuya obra he notado tendencias similares a las requeridas por el movimiento de 1925, pero surgidas de una original y autónoma esfera de lo irreal. Algunos pintores de este tipo fueron, como el caso del pintor **JULIO RUELAS**, un fantasma fugaz o por el contrario como en el otro gran exaltado **JOSE GUADALUPE POSADA**, la raíz profunda que los comunicó con el pueblo y les dió la pauta del mensaje a comunicar.¹²

JULIO RUELAS: (1870-1907).

A los 21 años Ruelas se había marchado a Europa para estudiar en la escuela de ARTE de Karlsruhe (Baden) con el maestro

¹² Rodriguez Prampolini, Ida. El surrealismo y arte fantástico de México. México, UNAM, 1983. p. 45

Mayerbeer. La influencia más patente en su obra posterior, sin duda, la del pintor suizo Arnold Boecklin, uno de los últimos románticos de la escuela alemana. De esta corriente toma Ruelas el trabajo de ciertos temas de un tradicionalismo romántico, renacen las leyendas, las figuras míticas (centauros, faunos, dragones, vampiros, esfinges, medusas, etc.), que cobran vida y a veces se personifican. El símbolo cruel y despiadado emerge en metamorfosis fantásticas, la obra de Ruelas es una obra sin piedad, torturada pero no a través de un consciente y voluntario artificio sino vivida en carne propia.

Si el mundo de Ruelas queda dentro de la tradición nacional como suspendido en el aire, su participación de la revista **moderna** y la exposición de los cuadros que, como becado que estaba en Europa, tenía necesidad de mandar periódicamente al país, dejaron en la generación un poco más joven, una ventana imantada y abierta al mundo de la fantasía enfermiza que Ruelas habitaba. Llega este pintor, dice Justino Fernández a expresar imágenes del subconsciente y por su fantasía es, también, una anticipación de surrealismo de nuestros días. En un cuadro llamado La domadora, me parece efectivamente, un punto de coincidencia con el surrealismo de muchas décadas después.

El símbolo trágico del romántico se ha trocado en aquella, en una sátira de humor negro, de signo sexual. Por el afán de crueldad ahí expresado y por la colocación obviamente absurda de los personajes (una mujer desnuda, con gran látigo y medias negras hasta las rodillas, parada desafiante, en medio de un parque o

bosque convencional, fustiga sádicamente a un puerco que gira en torno suyo y lleva un mono a sus espaldas) en el romanticismo ya muy decadente de Ruelas, vemos surgir ciertas características que los surrealistas acogerán como los grandes valores del movimiento.

Mientras Julio Ruelas se ahoga en el laberinto de sus fantasmas y está alimentado por su romanticismo finisecular de la vena alemana, al artista JOSE GUADALUPE POSADA (1852-1913) lo robustece la sabía popular de México y siempre que el manantial del pueblo mantiene una obra, la fantasía corre desbocada sin trabas, ni frenos.

En la recia obra de Posada el más grande creador de la plástica mexicana cuando aparece lo absurdo, cuando las calaveras actúan y se mueven y el mundo del ~~mas~~ allá se lanza sin fronteras con el de acá lo que triunfa es esta vida. La que gana el juego es la realidad visible que, al quedar afirmada de manera rotunda y sin transición se vuelve una unidad con aquella otra: la realidad fantástica.

Lo que en la obra de Posada siempre, por absurdo que sea nos parece vivido directamente por el artista o los personajes que escenifican "la anécdota" o "el hecho", en la obra de algunos exponentes del arte en México, el elemento fantástico aparece enfocado de distinta manera.

Lo que Breton pedía en su segundo manifiesto, mantener siempre al descubierto un punto determinado donde, vida y muerte, lo ideal,

lo real y lo imaginado, el pasado y el futuro, lo expresable y lo inefable, lo superior y lo inferior, dejan de captarse como opuestos, se habrían cumplido en Posada con una autenticidad y fuerza virginal.

En la obra del grabador de Aguascalientes la actitud y la conciencia esteticista no existen. El problema de Posada es el de la comunicación y del servicio no el de "hacer arte". En un tiempo como en el que le tocó vivir, en el cual las artes plásticas se movían casi exclusivamente dentro de la esfera del art pour l'art, Posada está anclado en las únicas vivencias auténticas del gran arte: servir y comunicar.

Posada es un artesano genial que habla por medio de sus grabados. Su arte es un arte retórico a través del cual convence, extasía, conmueve, informa. Posada cumplió años antes que los artistas del muralismo revolucionario, lo que éstos anhelaron: hacer un arte cuya belleza "por ser del pueblo, tendrá que ser colectiva".

El mundo de lo sobrenatural tiene la misma vigencia en la obra de Posada que la que el pueblo mexicano le concede. La magia actúa porque es real, no cerebral: la muerte se integra a la vida porque está aceptada como personaje actuante. No es abstracción, no es fantasía, no es el otro mundo o la otra realidad o la superrealidad.

Posada no sorprende a la manera de Magritte, por ejemplo, que pinta la paradoja, lo turbador, lo incoherente; en sus grabados los

opuestos se unifican de tal manera que ya no existen las sorpresas ni el pasmo, sino la integración de los contrarios.

Existen en México otros artistas anteriores al programa surrealista que merecen atención especial ya que sus obras presentan el hecho pictórico como producto de un sueño, de una tendencia engañosa similar a la propuesta por el programa parisino.

Pero no quisiera adelantarme antes de seguirles la pista a algunos solitarios que se han internado en el mundo surreal. Solo así podemos ver las diferencias entre los surreales a la francesa y los artistas de la fantasía en México.

En la obra de **ROBERTO MONTENEGRO** (1886-1970), variada y amplia por abarcar casi todas las tendencias del arte contemporáneo, encontramos una buena serie de cuadros con tendencia surrealista. Justino Fernández llegó a estudiar la obra de este artista, a la conclusión de que si alguien puede quedar conectado con un movimiento como el surrealismo, es él, que siempre había tenido una tendencia a lo fantástico. Montenegro, mucho más refinado, sensible, elegante, europeizante y flexible que la mayoría de los pintores mexicanos de su generación, había participado en el movimiento de la pintura mural, pero su sensibilidad nunca había excluido la posibilidad de expresarse por medio de una extraña simbología.

En 1930 montenegro da rienda suelta a su vena fantástica y, en ese año, salen de su mano dos obras que bastarían para colocarlo

dentro de la corriente surrealista. El hijo pródigo, raro simbolismo de la rica relación madre-hijo. Al centro un enorme torso de mujer, desnudo, se sostiene en el aire ya que lo que podría ser su base, son formas requebrajadas que se amontonan formando un obstáculo al paso del hijo (que regresa a la izquierda del lienzo) y la madre que se adelanta a recibirlo desde el dintel de una fantástica construcción. El torso está herido y de la hendedura lastimada brota una rama de árbol que se enlaza a dos cabezas fantasmales que aparecen en un espacio que penetra en el lienzo.

El cuadro Adioses (1930) es aún más fantástico. Una inmensa mano que, evidentemente va a partir, ya que ha sido seccionada del cuerpo al que pertenece, se despide de otra mucho más pequeña, pero prisionera dentro de una extraña construcción que sólo deja espacio para que aquella asome en además de último adiós. Es un cuadro que proyecta el vacío, ya que, la gran mano ha emprendido la fuga y podemos percibir que, muy pronto, la escena quedará desierta con sólo el suspenso doloroso del ser atrapado en la angustia de su soledad enclaustrada.

La imaginación de Montenegro es de vena melancólica y soñadora. Es quizá, el único mexicano en cuya obra está con gran frecuencia, el toque inesperado de lo fantástico uniendo en una síntesis, el trazo trágico y expresivo de la escuela mexicana con las vivencias que el surrealismo trataba de establecer. Cabe mencionar aquí las obras de otros dos pintores: **ADOLFO BEST MAUGARD** (1891-1965) y **JESUS REYES FERREIRA** (1892-1977) pertenecientes a la

misma generación que Montenegro. La obra refinada y altamente cultivada de **BEST MAUGARD** toca un lado sofisticado y esteticista, sus grandes retratos de mirada alucinante posterior a 1940, hacen pensar en una intención de magnetismo espiritista a veces patente en ciertos cuadros surrealistas: mientras que el mundo de la fantasía "popularista" de **JESUS REYES FERREIRA**, con calaveras floridas, con angelitos o centauresas galopantes, refleja la búsqueda de la "belleza de lo maravilloso" que Breton exalta y que ha caracterizado quizá más la vida misma que la obra de este gran esteta.

El ámbito que contiene las figuras en que **JULIO CASTELLANOS: (1905-1947)** desarrolla su drama, es silencioso, desamparado, Pintor de un olimpo de figuras desarrapadas es el suyo, pero no tenebroso ni maléfico es simplemente indiferente y objetivo en su refrigerada pasión.

En 1939 pinta el cuadro El baño de San Juan, en donde en una gran alberca se reúnen más de cien figuras (a pesar del reducido espacio de la obra); la composición y disposición está con tal maestría y conocimiento que la impresión es la de un gran cuadro. La atmósfera extraña ahí encerrada es capaz de sugerir un surrealismo más profundo y auténtico, por ser menos cerebral, que el de muchos pintores europeos que se habían ligado al movimiento bretoniano. En esta obra tampoco hay alegría; hay un drama contenido y poéticamente logrado. En el Bohío (1946) los personajes centrales que mueven al ambiente son inmensas y desproporcionadas mariposas; varios de esos mismos niños que Castellanos, con ambivalente ternura, estereotipó, las persiguen desnudos, mientras

un grupo inmóvil de mujeres y otros niños, contemplan la escena con la indiferencia y lasitud de la gente del trópico. La diferencia de emoción y verdad que produce esta pequeña gran obra, puede, como pocas, marcar contundentemente al mundo que espera el surrealismo francés, de la fantasía triste, pero sin equívocos, del arte mexicano. En su autorretrato (1947), terminado casi como premonición, unos días antes de morir. Un rostro enigmático pintado a base de espinas, se refleja en un espejo apoyado en un caballete. Algo recuerda en la intención de la imagen reflejada, la carencia de gracia y de ternura, sólo existe la tragedia escueta, desolada. Este retrato sí podría haber quizá como ningún otro, dentro de las ambiciones de Breton, de vincular vida y muerte, sueño y realidad, este mundo y el de más allá.

FRIDA KAHLO: (1910-1954).

La pintura para Frida es un pretexto en un espejo. No es extraño que el dosel de su cama de enferma, en la casa de recuerdos de Coyoacán, donde nació, vivió gran parte de su vida y murió, haya colocado un espejo para prolongar físicamente su propia imagen que no la abandonaba.

Mundo traumático, enfermiso, el de esta pintora ligada al surrealismo por túneles que ella y su circunstancia fueron cabando. El programa surrealista la firmó en sus búsquedas, no la condicionó en su trayectoria que, ya desde antes de entrar en contacto con la teoría, ella vivía por personal predestinación y constitución psíquica.

Es inútil negar que los puntos de contacto de Frida con la pintura surrealista se hacen más claros a partir del conocimiento de la pintura integrada al movimiento parisino. Sin embargo, las fuentes del arte de esta artista deben buscarse en la pintura popular de México y sobre todo en los "retablos" o "ex-votos" que el pueblo, como agradecimiento, deja en las paredes de la iglesia, cerca de la imagen que ha realizado un milagro. El motivo más profundo de estas acciones, se dirige casi con exclusividad, al don de prolongar la vida que ha sido otorgada nuevamente. Es después de un accidente, de una enfermedad, de un volver a obtener nuevamente el milagro de vivir, que imprime el gesto creador en los retablos estos encierran en un mismo espacio el instinto de existir y el destructor, la anagustia y la amenaza canalizada en vida nueva en vez de muerte, y en un mismo tiempo el pasado amenazador y doloroso y el presente eternamente agradecido.

En 1926 sufre un terrible accidente, provocado por el choque de un tranvía en Tlalpan y un camión de Coyoacán que la deja encamada durante un año, interrumpe sus estudios de medicina y como ella dijo: "comencé a pintar por puro aburrimiento, pues me fracturé la espina dorsal, un pie y otros huesos, esta desgracia no tomó entonces, rasgos trágicos; sentía energía suficiente para hacer cualquier cosa y sin darme cuenta ya estaba metida dentro de la pintura".¹³

¹³ Op. cit. p. 60

Es debido a su larga y penosa enfermedad, que su obra va concentrándose más y más en el ego de su rica personalidad. Los cuadros trabajados con gran cuidado, a veces con sentido de miniaturista, son un reflejo paranoico de autoanálisis. Es en la concentración y la fuga al interior de su psique, donde se establece el puente con las ideas surrealistas. Frida estaba por su enfermiza constitución, determinada para ser subyugada por el surrealismo.

Antes de 1937, en que va a París, la capacidad imaginativa de Frida, siempre a flor de piel, se expresa a través del lenguaje popular de México. Visiones, como El camión (1929) de un realismo como el que el aduanero Rosseau creía representar, o por el contrario, de un simbolismo también pueril, como el que deja escrito en su óleo. Nueva York (1933), donde el traje de tehuana en el que siempre escondió su cuerpo maltrecho cuelga vacío entre los rascacielos de Manhattan, las chimeneas de las fábricas y una enorme columna dórica, se levanta como símbolo del capitalismo.

Un cuadro como Mi nana y yo (1937), vuelve a entablar el diálogo con Henri Rosseau, al cual, sin duda, tuvo entre sus amores artísticos. La enorme figura de una mujer indígena que sostiene la niña-mujer, como Frida se concibe, tiene el misterio y la emoción de alguna de las figuras claves de aquel pintor. La nana le da de beber de su seno el lenguaje de las flores, el amor al mundo silencioso de las plantas hacia el cual sintió una indudable proyección.

En uno de sus cuadros más interesantes El venado herido (1946) uno de sus múltiples autoretratos, se transforma a sí misma en este ágil animal pero que tiene el cuerpo traspasado por flechas. La ambigüedad del cuadro no sólo reside en la intención zooantropomorfa, sino en la dualidad del sexo, puesto que el venado es macho.

En Las dos Fridas (1939), terribles autoretratos gemelos unidos por un mismo sistema circulatorio, el mundo exterior expresado por las tormentosas nubes que rodean las figuras, no tocan a Frida. El principio y fin de su ser empieza y termina en ella misma, sólo en ella, que está siempre en diálogo con el yo interno, es capaz de controlar a voluntad, con unas pinzas, sus hemorragias dolorosas.

Su serie de autoretratos no varían en cuanto al rostro siempre serio, contemplativo y fuerte en su resignación, lo que cambia es el mundo que lo rodea, la naturaleza de la prisión. En uno la apresan las telarañas Tehuana (1943); en otros las hojas de la vida la rodean, mientras ella lleva en la frente, como ojo de dios, una calavera. Pensando en la muerte (1943), o la imagen siempre repetida de su esposo **DIEGO RIVERA**.

La insistencia en los autoretratos que realiza esta rica personalidad que convive con la muerte, no obedece a una actitud de egocentrismo de la manera que se presenta en el arte moderno. La mayoría de sus cuadros siguen siendo retablos, acciones de gracias por cada día de vida que se sabe, como sólo un condenado puede

sentirlo, que es un día menos, no un día más.

En lo que el agua me ha dado (1938), no es un juego literario de Frida, es una hiriente claridad donde cobran vida y flotan todos

sus fantasmas. Este sí es un cuadro de ambiente surrealista y por eso excepcional en la producción de los artistas mexicanos.¹⁴

¹⁴ Cfr. Rodríguez Prampolini, Ida. El surrealismo y arte Fantástico de México. México, UNAM, 1983.

2.2. PRESENCIA DEL SURREALISMO EN MEXICO.

WOLFGANG PAALEN.

Nace en 1905, durante los últimos años del imperio Austro-Húngaro, con el asesinato del archiduque Francisco Fernando en 1914, surge la Primera Guerra Mundial y se derrumba el imperio, creándose así la República de Austria en 1919. La niñez de Paalen es triste y solitaria debido a su padre, su ventura se desarrolla entre dos guerras y en varios sitios, lo último debido a la serie de movimientos que tuvo su familia por Europa.

Hacia 1920 viaja a Italia, en Tívoli tuvo por maestro a Leo Von Koenig, quien lo persuadió para que fuera a Berlín a estudiar arte; en la capital alemana conoció las obras de Renoir y de Cezzane y tomó parte por primera vez en una exposición, invitado por Meier-Graefe. Viaja a París donde exhibió en la galería FUGUET. De París marchó a Munich, estudió pintura en la escuela de Hans Hofmann. En 1928, regresó nuevamente a Francia; en Cassis conoció al pintor Jean Varda, quien mucho le ayudó en su búsqueda dentro de la pintura y la filosofía.

Su primer viaje a América lo realizó motivado por Serge Brignoni, quien lo interesó por el arte primitivo de Oceanía y América, al regresar a Europa realiza varias exposiciones, entre

las que destacan la de 1934 en la galería Vignon de París, ya fué su primera exposición individual. En este mismo año expuso en el museo de Lucerna, y en París con el grupo Abstracción-Creación.

Al año siguiente, el nombre de Wolfgang Paalen empezó a ser reconocido en toda Europa, gracias a dos exposiciones que tuvo en la capital francesa, en las que su obra fue apreciada por los grandes del surrealismo.

Breton invitó a Paalen a participar en las exposiciones de Londres y París, Paalen se convirtió en uno de los más entusiastas organizadores de la gran exposición surrealista celebrada en París y participó con una pequeña pistola hecha de huesos de pollo.

Posteriormente Paalen se dedicó a viajar por el viejo continente. Fue a Grecia; el arte de este país le fascinó y le ayudó a entender el sentido de belleza, según dijo posteriormente. En 1937, Paalen marchó a Checoslovaquia, donde inventó lo que luego denominó el fumage, estimulado en cierta forma por la admiración de que sentía hacia Georg Christoph-Lichtenberg, autor de Meditación escrita en la compañía de velas ardientes, la técnica descrita en este libro es la que los surrealistas utilizaron con mayor frecuencia posteriormente.

En 1938 se llevó a cabo en la galería "Renou et Colle" de París una exposición de Paalen; Breton escribió el prefacio del catálogo. La última exposición de Paalen en Europa fué en Londres en 1939, en la galería de Peggy Guggenheim.

En 1931, Alice Rahon y Wolfgang Paalen contrajeron matrimonio, éstos conocieron a Frida Kahlo durante una breve visita que ésta les hizo en París en 1937, los esposos fueron invitados con insistencia por la pintora para que visitaran México. Al año siguiente Breton estuvo con los Rivera y a su regreso llevó un mensaje para los Paalen; se insistía en la invitación hecha por Frida. Antes de su llegada a México, los Paalen viajan a norteamérica y entran en contacto con el arte totémico de la Columbia Británica y Alaska, de esta forma se relacionan con el arte americano y resaltan el valor de las culturas indígenas de toda América, comparándolas con las europeas y dándoles sobre todo un lugar importante dentro de la historia del arte universal.

Es indudable que en septiembre de 1939, con la llegada de Paalen a México, se marca el inicio de una nueva corriente, que lenta pero continua fue abriéndose paso en el arte Mexicano. Se debe a él, principalmente la introducción a nuestro país, de los conceptos filosóficos del Surrealismo.

Paalen establece su taller en la calle de Aureliano Rivera, en 1947 se divorcia de Alice para casarse con Luz del Solar. De 1949 a 1951 vive en Nueva York, viaja a París para posteriormente regresar definitivamente a México en 1954. Funda dos revistas y viaja por el país, de ahí que en sus últimos cuadros se note la influencia de nuestros paisajes. Muere en la ciudad de México en 1959.¹⁵

¹⁵ Morales, Leonor. Wolfgang Paalen. Introdutor de la pintura surrealista en México. México. UNAM, 1983.

2.3. PINTORES MEXICANOS ASIMILADOS A LA CORRIENTE PICTORICA DEL SURREALISMO.

Los surrealistas se lanzan por el mundo a hacer prosélitos de la nueva fe, al mismo tiempo que el grupo parisino comienza a sentir las cuarteaduras dentro de las filas, provocadas por desavenencias, polémicas y discrepancias ideológicas.

Después de 1930, las exposiciones surrealistas aparecen en diversos países, primero europeos (Bélgica, Checoslovaquia, Yugoslavia, Suiza, Italia, Isla de Tenerife, Inglaterra), luego cruzan el Océano. Por primera vez en 1931 se realiza en EE.UU. la primera importante y célebre manifestación de obras surrealistas, que le siguió de una serie de exposiciones individuales de artistas europeos en Nueva York.

El surrealismo triunfa y se manifiesta en la vida de las más diversas maneras, se vuelve "la moda". El éxito culminante lo constituye la exposición del surrealismo internacional de 1938, en París (Galerie des Beaux Arts).

Una de las exposiciones internacionales que había viajado de París a Londres, es presentada en México, inaugurándose el 17 de enero de 1940 en la nueva Galería de Arte Mexicano. A la serie de obras de artistas europeos, vienen a unirse exponentes de la

pintura mexicana que se ligan con entusiasmo al movimiento de la sobre-realidad.

Dos años antes, en 1938, André Breton había hecho un viaje a México del cual regresó con el material para realizar una exposición en París. En 1939 en la Galería Renou et Colle de París, se exponen muestras de lo que Breton encontró en México y consideró emparentado con su movimiento. Ejemplo de arte popular (calaveras de azúcar, dulces zoomorfos, juguetes) objetos de arte precolombino, ex-votos, cuadros de primitivos del siglo XIX; pinturas de la primera época de Frida Kahlo, con raíces obviamente populares y fotografías del artista Manuel Alvarez Bravo, a quien no duda Breton en considerar el mejor fotógrafo del mundo.

Breton es tocado por lo que México tiene de vivencia extraña, mágica, contradictoria, alucinante, única. La eterna sorpresa, el encuentro de los contrarios, la paradoja continua, la unión de lo más dispar, la incongruencia cotidiana, del país, las imágenes estupefacientes, alocadas, extrañas.

La aparición del surrealismo en México representado por artistas extranjeros llegaba a un clima que era, en apariencia, el perfecto campo de cultivo para este movimiento, muchos de ellos se nacionalizan mexicanos y realizan toda su obra aquí, estos son entre otros:

LEONORA CARRINGTON: (1917).

Artista cuya imaginación se presenta llena de alegría por el

mundo de la fantasía, habitado por una zoología fantástica y seres herméticos, aunque vistos desde una relación solidaria y enmarcados en una geografía de espacios naturales -arquitectónicos de extremada armonía y por seres- objetos, cuya vitalidad "mágica" consiste en colocar frente a nosotros una realidad articulada por la belleza y la vida que ya no será (en la otra) jamás, la cotidiana. Hija de un inglés de la burguesía adinerada, Leonora nació con esta enfermiza sensibilidad, que expresó a través de pinturas y dibujos desde niña.

Al visitar la famosa exposición del surrealismo en Londres, ve afirmadas sus inquietudes y conoce a Max Ernst, quien por varios años tendrá una influencia decisiva en su vida y en su obra, Por mucho tiempo el mundo misterioso de Ernst va a estar veladamente escondido en las obras de Leonora. En 1940 Max Ernst el trasladado a un campo de concentración, su amiga huye a España donde sufre una crisis nerviosa que la obliga a permanecer en una casa de enfermos mentales en Santander, donde baja y conoce el infierno; sale de ahí y por poco tiempo se detiene en Nueva York de paso a México, donde se establece definitivamente y crea su obra. Sus cuadros pintados en México no reciben de este país ninguna influencia, ni el colorido, ni las formas, ni los personajes, ni la atmósfera parecen haberle dejado huellas, le atrae según afirma, más que otra cosa la mentalidad del mexicano. Ella encuentra en la naturaleza de los habitantes las fuerzas primarias a flor de piel.

Los símbolos no son el resultado de una creencia colectiva, sino símbolos de su yo encerrado, que se vale de mil subterfugios

para huir de la comunicación. El huevo que en el lenguaje de los pintores apologéticos representaba el caos, la materia prima que encierra el alma del mundo a veces la magia negra o el diablo, en su obra aparece continuamente, pero da la sensación de significar la fertilidad, la vida creadora. Otro de sus símbolos recurrentes es el caballo, que se transforma en la fuerza bruta, encarna la masculinidad, el sexo, a veces el amor o la ternura, otras la pasión. Leonora Carrington apela al disfráz, al mimetismo, al fetichismo, al animalismo. Su mundo es una continua transformación, un eterno cambio. La influencia que Leonora ha tenido en México es de gran importancia, la enorme libertad, la extraña personalidad de esta artista ha fascinado a ciertos jóvenes sensibles que, crean en México una especie de neo-surrealismo, huyendo de la dictadura" del estilo mexicano", abriendo, por lo tanto, nuevas rutas de expresión menos locales y más internacionales.¹⁶

De ella opina Juan García Ponce: (a). Vida y muerte, vigilia y sueño, realidad e imaginación, son partes de un todo, mitades que se complementan mutuamente. Con sus obras, Leonora Carrington las entrega restituidas a la unidad original. Cada uno de sus cuadros nos revela la otra cara de la realidad.

(b). En ellos no hay tiempo, la vida parece fija, detenida en el instante de la revelación. Hay en cambio, fluir de imágenes, misterio abierto gracias al poder del conjuro cuyo secreto sólo poseen los poetas. Nos encontramos, pues, ante una pintora

¹⁶ Cfr. Rodríguez Prampolini, op. cit.

realista, pero que no se conforma con las apariencias, sino que quiere entregarnos las imágenes que aclaran su significado.

(c). Cuando Leonora habla de serenidad, la alegría, el horror, el vacío, éstos son los del mundo real y ella los expresa directamente, nos entrega su imagen exacta, clara e inmediata. No hay que buscar en sus obras un lenguaje simbólico, hay que aceptarlas como visiones concretas de la realidad.

(d). Visiones en las que se le ha devuelto a la vida el sentido cósmico y que encierran dentro de sí las diversas etapas de los planos astrales. Pero la vida es una y dentro de su dimensión cabe todo porque todos los elementos están sujetos a las mismas reglas generales.

(e). Como en la vida, en sus cuadros lo grotesco y lo terrible brotan en la forma más inesperada, pero son producto exclusivamente de la naturaleza misma de las cosas.

(f). Todo se encuentra en nosotros mismos, la belleza y la fealdad, lo trivial y lo maravilloso, no lo vemos porque no somos capaces de penetrar las apariencias o la superficie.

(g). La imaginación nos regresa a la realidad y los personajes imaginarios no son conscientes de sus características; como todos, demasiado ocupados con ser, no se ven a sí mismos, ni ven el mundo.

(h). Encontramos así, ancianas madres de cabellos blancos y

mirada dulce que hilan apaciblemente, sin advertir que su creación es una monstruosa telaraña que amenaza con envolver el mundo.

(i). Paisajes urbanos en los que los obreros construyen esfinges con absoluta indiferencia sin advertir que están dando lugar al nacimiento de la belleza.

(j). Reuniones en las que los invitados se saludan con gravedad sin sentir su aspecto grotesco y el misterio del rito que están reviviendo cada vez.

(k). En las obras de Leonora Carrington el secreto de ese mundo imaginario y real, que no es otro que nuestro mundo, el escenario de nuestro devenir cotidiano al que damos sentido con nuestros gestos.

(l). Se revela con diáfana claridad y al hacerlo nos revela la vida, el misterio, que Leonora carrington partiendo de su visión particular, de sus obsesiones personales, convierte en ejemplos generales, en obras de arte.¹⁷

REMEDIOS VARO: (1913-1963).

Es difícil encontrar entre el grupo de pintores afiliados al surrealismo una artista que encaje tan perfectamente dentro de la trayectoria que siguió el programa de Breton, como Remedios Varo. De origen andaluz-vasco y nacida en Cataluña, Remedios Varo aprende un oficio de primera calidad en la academia de San Fernando en

¹⁷ Crf. García Ponce, Juan. Leonora Carrington. México, Ed. Era, 1974.

Madrid. Al conocer al poeta del grupo surrealista, Benjamin Péret, con el cual se casa, es introducida al mundo parisino en donde hace amistad con Paul Eluard, André Bretón, Ives Tanguy, Joan Miró y Max Ernst.

En 1942, el matrimonio Péret llega a México, y es aquí donde se afirma la verdadera conversión de Remedios Varo al mundo surreal propuesto por Breton. Si se analiza la obra de Remedios Varo lo primero que salta a la vista es la perfección de la técnica, el dominio del oficio de miniaturista del Renacimiento. Esta técnica implica una dosis de paciencia que frena e imposibilita la escritura libre y automática que pedían inicialmente los surrealistas. La imagen antes de surgir, está detenida tan largo tiempo en la mano del pintor, que se enfría, se torna intelectual.

La obra de Remedios Varo es un pensamiento dirigido que conforma un mundo organizado arbitrariamente y, en este sentido se acerca, como pocas a los frutos más clásicos que produjo el surrealismo y que, como hemos visto fueron lo opuesto que en teoría sostuvieron.

Esta pintora busca, por medio de la imaginación (puesto que no hay otro medio), dar vida a un mundo fantástico, pero la puerta de comunicación, el hilo que traza, es cerebral, prefabricado. No tiene el chispazo del iniciado, ya que todo es medida y proporción, no hay verdadera sorpresa, puesto que Remedios Varo llevándonos como niños de la mano, nos explica todo, nos ilustra. Las imágenes se sobreponen, logran parecer brotar con espontaneidad pero esto es

un espejismo refinado, basta con seguir sus cuadros para no sorprendernos jamás.

En Mimetismo (1960), nos muestra un inquietante caso de mimetismo; esa señora quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón, la carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y pies ya son de madera torneada, los muebles se aburren y el sillón le muerde a la mesa, la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón, el gato que salió a cazar, sufre susto y asombro al regreso cuando ve la transformación.

No cabe duda que en cada uno de sus cuadros se trata de la maravillosa escenificación de un cuento, ¿Cuál explicación nació primero, la descrita por ella misma o la pintada? No importa, se complementan.

Si para Breton la belleza convulsiva es el ser único de la belleza, la que plasma Remedios Varo no tiene esta dimensión: El erotismo, el humor negro, la sensualidad, la agresión están fuera de las concepciones de esta artista. Su universo está poblado de rica fantasía, alegóricamente construida, pero exenta de satanismo. El intercambio entre lo real y lo irreal se lleva a cabo con naturalidad, con obvia "ternura", con afán sorpresivo, pero nunca se acerca a la maldad, al horror. Las figuras siempre están ocupadas en quehaceres maravillosos, van y vienen, se trasladan muchas veces por sus propios poderes, otras usan extraños

artefactos de locomoción. Su inspiración la nutre en el mundo medieval y el temprano Renacimiento, el de los alquimistas, los magos, los videntes. El mundo de los objetos, tan caro a los surrealistas, tiene tanta vida activa en estas pinturas como los seres vivos, las cosas actúan, se trasladan, se prolongan, muerden, buscan, tantean, gesticulan. El ropaje transfigura más que viste a sus personajes idealizados, nunca sensuales, la arquitectura, el mobiliario, todo, está eclécticamente sometido también al universo del medievo, pero no hay deformación, más bien estilización.

El horror, cuando lo hay, provoca curiosidad, no repudia. La liga con el mundo celeste no deja de atormentar a esta artista que establece relaciones entre los personajes y los astros. Los hombres o las mujeres manejan a los astros, cautivan a la luna, trituran estrellas, pero dependen de ellas al mismo tiempo.

Las caras de las mujeres, casi estereotipadas en un triángulo y grandes ojos son la imagen ideal de la propia artista quien, con fino sentido del humor, se suprime la nariz alargada que le atormentó en su vida. Su obra nos envuelve en todo lo que le sucedió al mago de las mil maravillas; episodios soberbiamente contados por esta artista que tuvo la prudencia de nunca caer en la magia.

El desencanto político y social de las décadas de treinta a cuarenta que se manifiesta en México en los campos de la filosofía, la economía, la sociología y la literatura, en las artes plásticas va apareciendo también como un abandono de la tesis de la

revolución que habían interpretado los pintores en los muros públicos. Si con Leonora Carrington y Remedios Varo se habla de los extranjeros radicados en México que cultivaron el Surrealismo. También se puede hablar de los artistas mexicanos que se adhirieron a este movimiento, contemporáneos a las artistas arriba mencionadas.

No es mi intención revisar aquí a todos los artistas que surgen por esos años sino sólo aquellos cuya vena expresiva se valió en mayor o menor grado de la fantasía y la imaginación, y por ende tienen una estrecha relación con el surrealismo, que es lo que realmente me importa.

En primer lugar se encuentra el pintor jalisciense **Carlos Orozco Romero (1898-1984)**, él si parece oscilar entre dos realidades. En sus retratos de honda psicología, en sus paisajes dramáticos mexicanos, la realidad brota con una pasmosa veracidad, pero intercalada a lo largo de su vasta producción, aparecen intermedios de saltos hacia un mundo extraño y fantástico. Sin embargo sería un error ligar esta pintura con el surrealismo.

La arquitectura que aparece en las obras fantásticas de Orozco Romero pertenecen al mundo de Chirico por su desolación, por su fantasmagoría, limpieza y nitidez de estructuración. Dentro de estos ambientes teatrales las figuras gesticulan en posturas dramáticas y enormes sombras las acompañan siempre. Algunas veces, movidos por sus hilos, aparecen títeres distorsionados que parecen vivir un intenso drama de cansancio Danza (1939).

En un cuadro como Misterios (1939), un maniqui humanizado en la parte superior y sostenido por un soporte clavado a la parte inferior que sólo es un pesado tronco, quiere penetrar en una esfera que toma con su mano izquierda. La atmósfera del cuadro aunque cargada de realismo, gravita de un mundo fantasmal inexplicable.

Quizá la obra que mejor encierra estos elementos: arquitectura fantasmal, sombras, hilos, títeres, figuras absurdas y dramáticamente movidas sea el cuadro Sueño (1940), gran ballet fantástico que, desde luego, remite a un mundo surrealismo pero totalmente ajeno al mundo de los surrealistas. Reminiscencias del arte popular mexicano, bien digerida lección del cubismo, desolación chiriquiana y exaltación de un mundo recóndito que está intimamente ligado a la plástica mexicana vivida y asimilada por la fina y constructiva sensibilidad para lo fantástico, de **Carlos Orozco Romero**.

JUAN O'GORMAN: (1905-1982).

Es la personalidad que representa mejor que ninguna otra la diferencia entre el surrealismo y el arte fantástico que se produce en México. La obra de este arquitecto-pintar puede clasificarse como "fantástico-realista", no como verismo surrealista con el que se podía enfrentar dada la finura de ejecución. Los surrealistas del verismo (Dali, Margritte, Tanguy), apoyados en el mundo real, inventan un universo completamente distinto de formas y encuentros de formas, fantásticas o inexistentes. Juan O'Gorman construye un

mundo a semejanza del real, pero lo prolonga con sus mismas apariencias al país de la fantasía.

Hay ciertas ligas a veces marcadas, otras veladas por enormes diferencias, entre las creaciones de Jeronymus Boch y las de O'Gorman, el cuadro Los mitos (1944) es una prueba de esto. Las visiones se van desarrollando en forma de espiral ascendente como el pintor del Jardín de las delicias y en cada una de las curvas se suceden las escenas. Esta mezcla estrecha entre paisaje, figuras y construcciones también recuerda a Bosch, lo mismo que la fusión entre imaginación con profunda observación de la naturaleza. La transformación de seres reales en monstruos extraños e híbridos en O'Gorman no es tan frecuente, sin embargo, en la parte inferior de esta obra aparecen algunos de ellos.

Si los cuadros de Leonora Carrington, que encierran otras afinidades con Bosch, son cuadros intemporales y los tiempos modernos no han dejado huella en ellos, la obra de O'Gorman es, por el contrario, inconfundiblemente del siglo XX.

Su arte es un lenguaje, una escritura en un libro abierto, en el cual podemos leer una visión interpretativa del mundo. Flores imaginarias (1944), es uno de los buenos ejemplos del sólo correr de la fantasía. Un enorme árbol produce insólitos frutos y flores y se convierte en un extraño paisaje donde lo real, mezclándose con lo real, se combina en un todo absolutamente irreal. Penden del árbol un foco, libros, papeles semienrollados; de una fuente en lo alto brota un chorro de agua y se desparrama, un pequeño pueblo

encantado se apoya en otra rama, ruedas engranadas, una mano que hace un signo obscuro, un ojo en el centro y una gran variedad de objetos. El ojo del espectador no recoge más que un mensaje de fantasía pura, de belleza de la incoherencia, de la "Belleza maravillosa" de la que hablaba Breton.

Siendo arquitecto de profesión Juan O'Gorman no puede dejar de llevar las construcciones a sus cuadros. Monumento fúnebre al capitalismo (1943), es una visión de la mezcla de todos los estilos arquitectónicos. Una gran montaña de maquinaria industrial mezclada con ironía y sentido de humor no exento de tenebroso realismo, es un laberinto de la "cosificación" del hombre, la torre de Babel moderna.

En 1953 diseñó, con otros dos arquitectos, la biblioteca central de la Ciudad Universitaria. Un enorme rectángulo fue recubierto en su totalidad por los cuatro lados, por un dibujo hecho en mosaico con piedras de colores provenientes de todas partes del país. En el diseño de cada fachada desarrolló en forma didáctica-simbólica la historia de México. Por el simbolismo ahí expresado, por el atrevimiento plástico, por el desarrollo de la fantasía netamente mexicana este edificio es, por su originalidad, uno de los más importantes del siglo XX.

En la biblioteca O'Gorman tuvo que restringir su imaginación por los fines concretos a que estaba destinado este edificio, pero en 1956 construye para su casa habitación la más absurda síntesis de la arquitectura-escultura-pintura con el paisaje de las

formaciones de la lava del pedregal de San Angel. Dentro de la línea de los "inspirados" Gaudi, Simón Rodía y Cheval (a quien O'Gorman dedica su casa) lleva a cabo este gran artista una obra singular. Aprovechando una gruta ya existente formada por la lava volcánica, la convierte en salón y, alrededor de ella, construye una casa descabellada que recubre también con diseños de mosaicos. Fauna del mundo mitico prehispanico, enormes cabezas humanas, figuras y formas inexistentes van levantando los muros y terminan el perfil de esta insólita construcción.

Con esos raptos hacia el mundo de la subconciencia con que mezcla la conciencia, por apelar al mito, al símbolo, a la alegoría, a la locura, su obra resume, mejor que ninguna otra lo que es la fantasía mexicana y sus enormes diferencias con el surrealismo francés. Aparentemente las ligas entre los dos modos de vida y expresión son profundos, si analizamos la producción mexicana vemos las hondas diferencias tanto en las motivaciones como en los resultados.

Los pintores que mencioné anteriormente no son desde luego los únicos en los que el elemento fantástico aparece, por lo menos en una época de su obra, podría agregar también a Juan Soriano, Raúl Anguiano, Guillermo Meza, María Izquierdo, Agustín Lazo, etc. Sin embargo, la obra de estos pintores no me ha llegado a conmovér como la de los anteriores.

Tres décadas después del lanzamiento del primer manifiesto surrealista surgen en nuestro país artistas que asumen

conscientemente su preferencia por el Surrealismo. Ellos, aparte de seguir los lineamientos de ésta estética, quieren traspasar fronteras y desean universalizar su arte pictórico.

El clima cultural específico en el que se desenvuelven está profundamente vinculado al momento de la divulgación de las teorías del psicoanálisis de Freud, a la irracionalidad del Dadá, a la bancarrota sentimental de posguerra y muy concretamente es producto de la forma razonadora, clara, lógica y en el fondo optimista del espíritu frances.

Los artistas franceses, saturados de una lógica vital, añoraban la magia, necesitaban resucitar el mito, para valorarlo y concientizarlo en su deseo de abrir las compuertas a la esperanza en una posible integración del hombre. La atmósfera cultural de México carecía de todos estos estratos, era, se puede decir, la antítesis, pero tenía justamente las características y posibilidades que los surrealistas añoraban.

El yo y el mundo de los objetos viven entre la mayor parte de los mexicanos, en una íntima relación, no hay oposición sujeto-objeto. Los objetos, en estrecha comunión con el individuo tienen vida propia, independientes y animada. Esta tendencia animista impide la separación clara entre símbolo y cosa simbolizada. La pretensión del artista, preponderantemente subjetiva y la existencia de la cosa real, objetiva, no están separadas, la comunicación es viva y actuante, por eso, la fantasía brota con espontaneidad, sin trucos.

Entre los surrealistas más autoconscientes, este proceso fue buscado, forzado. La insurrección de la realidad fue provocada, de ahí el nacimiento del "objeto surrealista". El proceso natural de identificación con el objeto mágico en la cultura europea era imposible, los mexicanos, por el contrario, estamos inmersos en esa relación y muchas veces tenemos hasta que luchar conscientemente para no actuar con el sentido mágico que prevalece en nuestra cultura y hace difícil nuestra cabal integración a la civilización racional, mecanizada, científica que es la que prevalece en nuestro siglo XX.

En el arte surrealista hay búsqueda, las imágenes son manipuladas, colocadas conscientemente, transformadas para que adquirieran una significación aunque, como en el caso de este movimiento, se quiera aparecer como carente de ella. El artista surrealista recurre a la investigación pues está seguro de sí mismo, el artista mexicano necesita, por inseguridad, afianzarse al mundo real que, a través de su mentalidad fantástica y mágica adquiere vida propia; es por esto que, en el realismo fantástico mexicano, las connotaciones irreales o absurdas no se presentan tan explícitas como en el arte surrealista que conscientemente las busca. Atrás del surrealismo hay una mentira que pretende ser verdad, detrás de la producción mexicana hay una verdad, el cuadro es un espejo que recoge la imagen de una realidad vital.

Cuando los pintores mexicanos afirman haber hecho arte surrealista, las diferencias con el arte que se produce en Europa son radicales. El resultado es absolutamente distinto. La fantasía

del mexicano es infatil, la del surrealista europeo es sofisticada. El surrealista crea un mundo fantástico, no lo refleja, el mexicano quizá porque lo vive lo oculta. Ya Breton había encontrado que México era el país surrealista por excelencia, el mexicano que vive esa realidad surreal, que encierra en su ser aún vestigios del mundo mágico, que cree en el milagro, cuando se expresa habla por medio de signos, de símbolos que en parte descubren y en parte ocultan su ser. Cuando se afianza a la realidad, cuando la conjura, cuando se autoafirma se traiciona y deja al descubierto esa mentalidad primitiva donde lo sobrenatural, es lo natural.

Quizá donde la diferencia fundamental entre los artistas surrealistas y los fantásticos mexicanos sea más clara es, en que los primeros se contentan con soñar y recurren al humor negro, a la pesadilla, al análisis del subconsciente, a verdaderos exorcismos para canalizar los instintos de destrucción y de muerte. El humor negro del surrealista no es peligroso, no llega a la destrucción de la vida, se queda en las páginas literarias, en la transmigración de un sueño; el sadismo, el masoquismo se convierte en obra de arte, poema o cuadro. En México el humor negro actúa, no es invención, es sangrienta realidad, el crimen se esconde en cada esquina, no es un fantasma que imaginamos, es una dolorosa realidad que compartimos.

El surrealista aprovecha sus complejos en la creación, se autoanaliza para producir con libertad, no carga culpas, no acepta valores buenos o malos, ni útiles o inútiles, todo para él es un enriquecimiento, una aceptación de la que se sirve. El mexicano

padece sus complejos, vive con el bien y el mal auestas, tiene culpas, acepta el pecado y lo expia. En la obra de arte los oculta, los trasciende, la creación es santificación, descarga de culpas, limpia del alma. Confesión si acaso, mea culpa. Masoquismo, nunca sadismo, arrepentimiento en el pecado nunca regodeo en las propias fallas que para el surrealista son motor e inspiración. El mexicano convive con la muerte, la integra a la vida en su arte popular, en sus fiestas y, desgraciadamente, también está presente en un alto porcentaje de criminalidad. El surrealista tiene al demonio que lo sigue, al mexicano lo acompaña la muerte.

Con excepción de artistas europeos que eligieron a México como lugar de residencia y que expresaron sus inquietudes, vivencias, complejos y obsesiones inspirándose en el programa de Breton, ningún artista local lo supo o pudo aprovechar. Sin embargo, la ventana abierta por este movimiento, en México condicionó la creación de una pintura más libre y proporcionó a los jóvenes artistas que luchaban por desprenderse de la escuela muralista, nuevas posibilidades de expresión. Una alentadora preocupación por integrarse a la pintura universal y una apremiante necesidad de expresión individual surgieron al contacto directo con los artistas surrealistas.

Así, como sin antecedente del surrealismo es imposible comprender la mayor parte de los movimientos artísticos internacionales, ni la obra personal de casi ninguno de los artistas importantes de la actualidad, es inadmisibile desligar su influencia en la plástica mexicana. El surrealismo en México fue un

ejemplo, una luz, un catalizador, una tentación; a su contacto, la fantasía surgió libremente aunque no condicionada por el programa de los surrealistas.

Al rededor de 1960 surge en México el culto a la juventud. Los novelistas, poetas, directores de teatro, los artistas que comienzan a tomar parte activa en las letras y en el arte son por estos años, una generación de jóvenes que irrumpen en la cultura con un ímpetu y una osadía arrasadores. La mayor parte de ellos con una actitud internacionalista y combatiendo la estrechez patriótica de años anteriores, comprendieron al fin que en el campo artístico y como resultado de la revolución dadaísta, todo está permitido y aceptado.

Dentro de las búsquedas de los jóvenes artistas ha sido el surrealismo, uno de los grandes atractivos. La corriente surrealista que llegó en 1940, despertó como hemos visto, la fantasía natural que distingue al mexicano; pero un poco antes de 1960, muchos artistas han ido a buscar una directa inspiración en el programa parisino, para trascender los postulados iniciales que sustentan al surrealismo. Surgen en México varios exponentes que, ésos sí, podían catalogarse como surrealistas, los que particularmente me parecen dignos de mencionar son:

PEDRO FRIEDEBERG: (1937).

Extraña mezcla de niños prodigio y enfant terrible. Muy pronto descubrió sus afinidades con el surrealismo y casi no hay obra literaria, poética o artística que él desconozca. Sin embargo, el

surrealismo para Friedeberg no es sino el método de que se ha valido para expresar la burla, el sarcasmo y su profundo desencanto. No existe un solo valor que el artista respete, para él, el surrealismo es la negación de los valores que el surrealismo sustentaba en sus inicios.

El atractivo por la decoración Art-Nouveau y las estilizaciones de fin de siglo que dominaban los dibujos de 1956 a 1960, van cediendo ante un geometrismo, repetitivo y maniático que este artista adopta antes de que el "Arte OP" hiciera su entrada a la moda artística alrededor de 1963-1964.

Friedeberg, por estos años, recoge también lo cursi y lo levanta sobre un pedestal especialmente construido. Pero tanto en los dibujos arquitectónicos como en los espacios cuadrículados o punteados, introduce, con frecuencia, el elemento extraño (animal, objeto o figura) que fuera de contexto produce el absurdo y que lo acerca, en su intención desquiciadora, al surrealismo.

La pintura de Pedro Friedeberg es el acoplamiento del disparate, la búsqueda cuidadosamente elaborada y dibujada de lo artificial; el virtuosismo y la habilidad empleados para producir el desquebrajamiento, aunque minuciosamente ordenado. La de este artista es una pintura de paradojas, de engaños. El ordenamiento del desorden y el caos dentro de una unidad que, curiosamente, no se integra jamás. La destrucción del espacio a base del lleno. La ilusión de la perspectiva para lograr una falsedad obvia no una verdad aparente. La búsqueda de los disparates para no decir nada

con ellos. Si detrás del surrealismo se pide una supuesta seriedad, para este constructor de aberraciones no hay nada serio ni respetable, todo es jugueteón, nada merece importancia.

En Friedeberg el elemento erótico mágico también está presente en el libro *fluir del subconsciente*. Los marcos escultóricos de los cuadros que rompen los límites tradicionales y se tornan grecas o volutas, muchas veces expresan el mismo "fetichismo" que sus sillas y mesas humanizadas en formas de manos o pies. En los relojes, espejos o muebles que ha diseñado, aparece cortada el cuerpo de la MANO, convertida en asiento al par que es indicio del tiempo también humanizado; el artista con estos "objetos" surrealistas muestra de nuevo el ingenio manierista a la vez que es indicador del desengaño de que hablaba Góngora.

Los títulos de los cuadros, las confesiones, la postura personal, los objetos y muebles y la obra pictórica era natural que fascinaran a André Breton quien, en su correspondencia con el artista los define como un surrealista que cabe, perfectamente, dentro de los lineamientos del movimiento. Así le dice en una carta del 20 de febrero de 1963.

Si el propio Breton acogió al artista entre uno de los mejores surrealistas no son casuales, por lo tanto, los éxitos prematuros de Friedeberg en diferentes países del mundo en los cuales ha expuesto y la influencia que ha dejado en el medio artístico de México. La originalidad del estilo personal de este inquieto pintor ha sabido conjugar en su obra las corrientes más recientes del arte

sin recurrir jamás a una directa inspiración. Con una ilimitada inventiva ha creado un mundo artificial en el cual nada se salva, ni la arquitectura, ni las artes, ni las ideas, ni el sentimiento, ni las cosas, ni los animales, ni los hombres, ni Pedro Friedeberg mismo. Este artista iconoclasta por excelencia ha logrado esconder su mueca sarcástica tras la atmósfera enardecida de un geometrismo torturante y enloquecedor.

XAVIER ESQUEDA.

De los artistas aficionados al ingenio friedebergiano el de mayor talento es Xavier Esqueda (1943), seis años más joven que el autor de las sillas-manos. También autodidacta Esqueda presentó su primera exposición importante en 1965 en la Galería Antonio Souza. La pintura de Esqueda era en esta época muy cercana al geometrismo de Friedeberg y el toque surrealista de ésta. Sin embargo su pintura no es obsesionante y traumático. Basada en la asociación de lo más dispar y en el encuentro natural de dos o más realidades distintas, crea un mundo más sedante y tranquilo a pesar de la absurdidad. Esqueda respeta la idea, el espacio lo construye a base de incongruencias, mientras Friedeberg lo aniquila.

ALBERTO GIRONELLA: (1929).

La obra pictórica de Alberto Gironella, realista en un principio, fue inclinándose hacia un neodadaísmo simbólico que, al contacto con los grupos pos-surrealistas de París, entre los que pasó algún tiempo, ha cuajado en un estilo propio.

Gironella ha transformado la obra ensambladora del iniciador

del neo-DADA, Robert Rauschenberg, a base de restos de estatuas y pedazos de otras obras de arte, con los cuales construye retablos modernos. El universo español de las reinas de Velázquez, es desintegrado y ajustado por medio de la estética basada en el ensamblado de desperdicio de antigüedades. Los límites entre pintura y escultura ya no existen, han sido violados desde hace varias décadas y es valiéndose de esta nueva modalidad del lenguaje artístico como Gironella conforma las imágenes. Conserva sin embargo el dibujo y la pincelada suelta y libre de la tradición goyesca, por lo que en su pintura propiamente no hay surrealismo, el acto que lo crea es la superposición de los elementos escultóricos en la pintura.

Su obra contiene humor negro, una amarga mueca que lo liga más a la fantasía expresionista donde las heridas no cicatrizan jamás.

ALAN GLASS.

Valiéndose del ensamblado de diversos objetos, también del collage, del dibujo miniaturesco y obsesivo, el artista Alan Glass (1932) en su crudo realismo, crea un mundo de pesadilla en donde la magia no tiene cabida, en cambio su fina sensibilidad lo lleva por caminos opuestos.

Glass recibió también el espaldarazo del fundador del surrealismo quien le organizó una exposición en 1958 en París. El universo mágico de Glass tiene la delicadeza de las telas de araña que recogen la vida pero la convierten en muerte. Un mundo suspendido por hilos de sensibilidad donde la fantasía que no es

sino la amenaza del orden establecido de las cosas, va inclinando los nuevos lugares donde el artista debe colocar las partículas de sus entretejidos sueños. Entre todas ellas el huevo ocupa un lugar preponderante. Huevos artificiales por tener la superficie recubierta por minuciosos dibujos de finos colores, recogen la imagen de la vida desde tiempos remotos simbolizada en esa forma oval.

Ya para finalizar, y para no dar sino un ejemplo extremo de las modalidades que ha producido el surrealismo en México, faltaría recordar la obra de Francisco Toledo (1940), que se desprende del surrealismo semiabstracto (del tipo de André Masson). Por las formas libres que se mueven en un fondo abstracto, por su observación erótica, la semifiguración en esta obra está tocada del juego absurdo del surrealismo. Un obvio sensualismo mueve a las figuras en la tela en un ritmo sin tiempo ni espacio, como castigadas a sufrir una eterna transformación en el claustro materno.

Hay en la obra de Toledo un cierto automatismo que, voluptuosamente hace surgir las formas, siempre ambiguas, que flotan unidas por un invisible pero existente cordón umbilical. El refinado colorido, especialmente de los fondos, equilibran ese teatro de títeres fetales que atrae y repele al mismo tiempo.¹⁰

¹⁰ Cfr. Rodríguez Prampolini. Op. cit.

De los pintores mencionados, cabe resaltar que son por los que tengo preferencia. Muchos otros surgieron con obras importantes y fundamentales, pero para el propósito de mi investigación, sólo aquellos artistas que con su obra causaron una conmoción y tal vez posibilitaron que yo admirara y tratara de seguir su ejemplo. También yo me considero un pintor con influencias surrealistas un tanto eclécticas, porque las influencias son múltiples en todas las manifestaciones del arte.

CAPITULO 3

LA PRESENCIA DEL SURREALISMO EN LA OBRA PLASTICA DE JORGE ALBARRAN.

3.1. BASES FORMALES EN EL NACIMIENTO DE LA EXPRESION PLASTICA.

Desde luego que mi formación se define de modo más auténtico en mi ingreso a la Academia de San Carlos. Aunque durante los años de secundaria y preparatoria mi curiosidad por el mundo me habían llevado a descubrir seres, circunstancias y situaciones desde la expresión gráfica y la escultura, no es sino hasta mi entrada a San Carlos que puede definirse no sólo como una real vocación, sino también como una forma de referencia del mundo.

Los aprendizajes profundos, sobre todo en lo que se refiere a la materia de dibujo, fueron a través de dos profesores quienes dentro de sus diferencias me permitieron acercarme al mundo desde ópticas diversas aunque complementarias.

Por un lado, el maestro Antonio Rodríguez Luna fue quien me mostró todo lo que se refiere al dibujo añadiendo al asunto un conocimiento profundo de la técnica y de los materiales. Había en su enseñanza una especie de ingreso a la alquimia, a los grandes secretos, a los poderes cuasi mágicos que otorga el saber a profundidad una situación, el poder moldearla, el darle espacio; en fin, el acercarse al mundo desde la casi irrealidad de un oficio que requiere un acercamiento amoroso con los objetos, con los materiales y, desde luego, la fuerza de un oficio que a diario se adquiere y que también a diario se convierte más en un tránsito

hacia mundos llenos de maravillas.

Además de la fuerza, del vigor de un maestro como Don Antonio Rodríguez Luna, puedo decir que quien más me influyó a la hora de la búsqueda secreta, a la hora de imaginar destinos, de ir hacia caminos ignorados fue el Maestro Héctor Ayala. Con él aprendí que la aventura intelectual y el oficio dan como resultado una riqueza singular a la obra del pintor. Se trataba con el Maestro Ayala de conseguir la presencia de otras realidades, de imaginarlas distintas y una vez en la cabeza dotarlas de color y de forma.

Héctor Ayala como un avanzado del surrealismo en México fue quien propiamente influyó en mí a la hora de elegir una forma, una tendencia, una corriente para expresarme. Con Ayala aprendí el placer de la experimentación, la novedad de muchas técnicas, el trabajo de proposiciones mixtas, los acrílicos y el uso de las más diversas y nuevas formas de decir una realidad, otra realidad. a partir del trabajo con el Maestro Ayala me encaminé hacia una forma de expresión surrealista a la que más tarde adoptaría como propia, como personal y de la que muchos años después daría cuenta con la conciencia clara de lo que estaba haciendo.

Es decir, la escuela en los momentos en los que yo estudié allí te inspiraba y de esa inspiración nacía en gran medida lo que más tarde tomaba forma como el mundo del artista. Con Héctor Ayala ingresé al surrealismo pero desde el camino de la obra en directo, creo que no mentiría si afirmo que allí no hubo ningún concepto que

respaldara lo que más tarde entendí y estudié como una de las grandes corrientes de vanguardia del siglo XX: El surrealismo.

La Academia de San Carlos pasaba por sus mejores tiempos y en esta época, algo que siento como irremediabilmente perdido, como el gran lamento es que la idea de trabajo se ha extraviado. La adquisición del oficio que todos los maestros nos daban en La Academia iba indisolublemente ligada a la idea de creatividad, a la idea de originalidad, de trabajo personal, de aportaciones propias. Creo que en la actualidad, y después de casi 25 años de dedicarme a la docencia, se ha perdido mucha de la fuerza con la que se emparentaban las ideas de trabajo y creación: oficio e imaginación: disciplina y libertad, binomios todos que sólo adquirirían sentido en su conjunción, en su relación profunda.

Es claro que las primeras experiencias vividas en cualquiera de sus formas, en sus múltiples acercamientos son las que te marcan de manera más profunda. En mi caso la materia de dibujo dentro de los ámbitos de formalidad y de experimentación que representaron por un lado Antonio Rodríguez Luna y por el otro Héctor Ayala lograron crear en mi expresión una especie de equilibrio que es el que hasta la fecha se manifiesta en mi obra, con el que a diario experimento y en gran medida el que cotidianamente transmito a mis alumnos.

Quiero abundar sobre el hecho de que si bien la Academia de San Carlos fue cuna y cobijo de todas mis inquietudes artísticas, el lugar que me dio la mayor parte de las herramientas para mi

expresión plástica, no fue, sin embargo, sino el de la docencia, cuando terminé de aprender, o más claramente, cuando continué mi aprendizaje, una tarea que realizo a diario en el salón de clase y que es en gran medida mucho de lo que me sigue gratificando y de lo que sustenta algunas de mis inquietudes profesionales y como profesor de un par de materias (Diseño Ambiental y Expresión Gráfica) en donde trato de dotar a mis alumnos si no idénticas herramientas a las que recibí en mi formación, si de algunas posibilidades de mirar el mundo con ojos más curiosos y vivos.

3.2. TEMAS Y TECNICAS.

Las inquietudes que sembraron todos mis profesores en San Carlos tuvieron como cauce permanente y formal la búsqueda continua de formas, técnicas; búsquedas diversas de experimentación en las que hasta la fecha sigo insistiendo.

Por lo que se refiere a los temas, casi todos los que están presentes en mi obra tienen alguna clase de relación con el surrealismo, corriente que escogí casi desde un inicio como mi forma personal de creación. La idea de otros modos de mirar la vida, de otras maneras de acercarse a la realidad y transformarla y hacerla arte han necesitado de la recurrencia de cierta temática que en todo o en parte tiene su sustento en el surrealismo.

Obsesiones más que temas son las que pueblan mi pintura, mi trabajo todo. Obsesiones que al tiempo que son personales e intransferibles, son también del dominio público, de la totalidad, de quienes a diario se angustian o se desesperan a u n q u e n o necesariamente tengan como vehículo para verterlas una forma artística como es la que me respalda y me identifica.

Las obsesiones, los temas, transitan para definir mi personalidad real y por lo tanto mi personalidad profesional. Para mí expresarme a través de diferentes formas plásticas no es sino una vía para externar circunstancias personales y sociales que están allí y que sólo esperan los colores y las técnicas adecuadas para decir su nombre.

cha plataforma, apoyando el movimiento portuario que genera el desarrollo petrolero y petroquímico nacional (Férez-Sapata, 1963).

Considerando que los estados de Veracruz y Tabasco son fundamentales por el comercio marítimo que se desarrolla en ellos, así como por el Complejo Industrial presente en esa zona que al mismo tiempo provoca alteraciones en los ríos antes mencionados por los abundantes drenes de industrias, así como por las descargas de los Complejos Petroquímicos de Fajritos, Cangrejera, Nanchital, además de 140 industrias más como TENSA y FERTIMEX; cuyo conjunto se considera el más grande de Latinoamérica y los escasos conocimientos que se tienen sobre la contaminación de la plataforma continental de estos estados, se hizo patente la necesidad de realizar una evaluación del grado de contaminación existente en dicha zona causada por las diversas industrias que descargan sus aguas residuales en esta localidad, provocando graves deterioros sobre la columna de agua y los sedimentos.

100

25/12

Alvarez

Como todos los pintores, mi obra es la de alguien que desdobra su personalidad en el lienzo, en el esmalte, en el objeto. Temas como el de la soledad que se conecta con las ansias de libertad; desamor y un extraño camino con tránsitos hacia la religiosidad; pasión reprimida.

Estos temas obsesivos se van conformando poco a poco en mi obra y dan sustento a diversas búsquedas personales para poder expresar ciertas imágenes soñadas que surgen de la angustia, de múltiples demonios personales que adquieren forma y sentido dentro de la configuración de un cuadro.

Cómo abordar la soledad, la represión, las diversas dependencias; cómo comenzar un cuadro sin saber cuál será el rumbo que los sueños o el inconsciente le marquen. Porque aunque es fundamental para mí tener una idea organizada antes de iniciar cualquier trabajo, también es claro que si estoy inscrito en una corriente como el surrealismo, esas "realidades" que quiero reflejar en la tela o en cualquier otro material tienen que ser móviles, tienen que adecuarse condiciones de ritmo y transición que no siempre están determinadas de antemano.

Cómo se da sustancia y forma a un sentimiento edípico, de qué manera se dejan traslucir los prejuicios. Cómo se vierten las inclinaciones sexuales sin ser del todo chocante, como se sugieren una y mil situaciones en donde la mente se expresa, en donde se intuyen ensueños o deseos insatisfechos, represiones que más tarde adquirirán su condición de presencia en formas animales, en seres

alados, en seres duales que llenan algunos espacios vacíos mientras que otros poco a poco se van colmando de inquietudes.

Todo el trabajo con el fondo, con el tema, sólo adquirirá sustento y relevancia si hay una forma que le de un carácter de totalidad, un carácter de lectura global, de volumen en donde la obra pueda ser leída desde una perspectiva de conjunto. Así, para poder reflejar algunas de las obsesiones temáticas que mi obra plantea es necesario escoger las técnicas que con mayor transparencia den cuenta de una determinada situación.

De todas las técnicas que he utilizado a lo largo de mi producción es el óleo la que siento más personal y en donde más a gusto me muevo. Aunque es la técnica más compleja en muchos sentidos es la que he adoptado como propia a partir de una especie de reto que desde siempre me impuse.

Trabajar con pasteles, acuarelas o incluso acrílicos limita mucho mi obra. Son técnicas que no requieren de grandes conducciones de trabajo, que de alguna medida ponen coto a la expresión más libre y por tanto a la imaginación.

He incursionado también, desde mi primer obra, en el grabado y es una técnica espléndida en la que sólo me han detenido las carencias propias de no tener un tórculo personal, de no poder trabajar el tiempo que se requiere en ella. Pero grabados una de las formas expresivas que más profundamente tienen vigor en mi obra, es un técnico que pondría en segundo lugar de mis

preferencias. Es allí en donde encuentro todas las disciplinas reunidas, al mismo tiempo, incluso la escultura. El grabado es un oficio de miniaturista y con la idea de precisión y perfeccionismo que heredé de mis lecciones de dibujo considero que pudiera ser mejor grabador que cualquier otro oficio, aunque por razones ya explicadas, he ido mucho más hacia la zona del óleo. Pero es en el grabado en donde mis obsesiones con el dibujo se ven realmente cumplidas; en donde mi oficio pudiera sentirse como más acabado.

Hace relativamente poco tiempo comencé a experimentar con el esmalte; me dio múltiples posibilidades de realizar una especie de control con lo que es el "accidente". Es cierto que si controlamos al accidente éste ya no es tal, pero lo que quiero decir es que con el esmalte puedes intervenir en su realización de muy diversas maneras tomando en consideración que muchas cuestiones no son del todo dependientes del autor.

La novedad de mi trabajo con el esmalte fue regresar a una especie de origen académico en el que puede recuperar el trabajo con el accidente en lacas automotivas. En este sentido hay otro más de mis reflejos en el surrealismo cuando me vienen a la memoria los trabajos que realizaban autores como Remedios Varo o Max Ernst, por nombrar sólo a dos de los polos de la corriente de vanguardia que invade mi obra.

Utilizar el "accidente" para obtener texturas que no da ninguna otra técnica es un reto permanente con el esmalte; es la posibilidad de hacer un rastreo por el subconciente que se

manifiesta de diversas formas en el trabajo final. El dibujo en el esmalte es muy difícil; accidentar láminas en grabado tiene otro tipo de resultados que en el esmalte adquieren sentido diverso.

Pero quizá una de las formas más creativas con las que he experimentado sea el ensamblaje o montaje (para algunos teóricos Arte-objeto). Es el trabajo de ensamblajista el que me remite a otras raíces del surrealismo. Marcel Duchamp, Cornell o Alan Glass son algunas fuentes importantes para esta faceta de mi producción. En ella he aprendido a acomodar los sueños y las pesadillas. Estos montajes o ensamblajes son generalmente cajas en donde todo cabe sabiéndolo acomodar. Responden en su concepto a una forma tradicional del surrealismo en Europa y es un trabajo que en México se ha realizado poco y con escasa fortuna. Quede como referencia interesante el trabajo que con esta técnica realizó el desaparecido Marco Antonio Arteaga.

Este arte-objeto o montajes tienen mucho que ver con las condiciones en las que se ha desarrollado nuestra cultura, condiciones de miniaturistas, de hacedores del barroco en donde la cursilería adquiere una categoría estética que está sustentada por una profunda alma de pepenador.

Dice Teresa del Conde que "...a más capacidad semántica para jugar con elementos y composición dando significado al objeto mediante un título que lo condense y simbolice, mayor posibilidad de acierto". El caso es que los montajes tienen en su conformación

lecturas múltiples; las miradas se posan en estos objetos para dar ellas mismas sentido a lo que allí perciben.

Es claro que llegar a hacer un montaje tiene muchas complicaciones si no hay detrás de ello un trabajo serio y un oficio consumado como pintor. En mi caso particular, si no hubiera llevado Taller de pintura experimental con Francisco de Santiago, quien me enseñó a manejar la arcilla de Zacatecas, el mowilith, el pigmento en directo no hubiera creado en mí la curiosidad por otros materiales que recolecto en los caminos. Para mi trabajo de ensamblaje es igualmente valioso un pedazo de madera que una lámina vieja o algunos botes oxidados. a la hora de realizar el montaje todo sirve, todo encaja, siempre y cuando haya una concepción previa de lo que se realizará; el azar no cabe si no está controlado, o sea, que no hay azar sino y en todo caso en la forma ya determinada de diversos materiales.

La chatarra, los fierros, fragmentos de distintas cosas, pedazos de cerámica, arcilla, polvo de mármol, etcétera, sólo adquieren su real dimensión, su verdadero sentido en el momento en el que están colocados dentro de una caja, un capelo o cualquier otro tipo de encierro que redondee una forma y un significado.

Es verdaderamente forzoso a la hora de hacer este tipo de trabajo que existan conocimientos no sólo de pintura como he mencionado, sino también de escultura.

Por otra parte, en relación al color en mi obra digo con el maestro Rodríguez Luna que el color no se teoriza, se trabaja. A mi en un principio me daba igual cualquier color, era un trabajo en cierto modo arbitrario; no escogía por el simple hecho de hacerlo.

Tomaba ciertos colores por necesidad, porque eran los únicos que quedaban en mi paleta desgastada, porque eran los únicos que había en el salón de clase, por motivos más que fortuitos, pero poco a poco fui quitando colores, no por miedo a estos, sino por identificación, así deslindé mis preferencias que están en la gama de los ocres, del azul y del violeta y que ya se hallan presentes desde mi primera obra.

Trastocar, transformar la realidad con formas identificables en una realidad irreal o surrealista condiciona alguna forma de la corriente de la que me ocupo. No hay una rivalidad entre abstracción y figurativismo; hay una especie de conciliación entre texturas, fondos, ciertas áreas de un cuadro en donde conviven en armonía los elementos figurativos con los aspectos abstractos.

Me identifico con Breton cuando afirma: "No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente, sea por que de ella se deribe una justificación formal y risoria, sea porque

pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa".

El trabajo con la técnica y con los temas dan como resultado que haya ciertas constantes temáticas y formales dentro de mi obra.

Sostengo que la obra es la totalidad y que así debe juzgarse cualquier propuesta artística, por lo tanto si bien mis recurrencias pueden ser aisladas para dar cuenta de algunas constantes en la obra, éstas inevitablemente tienen que verse como un todo en el que se encuentra un sentido a la obra en su complejidad y en su sustancia última.

Quizá lo más evidente en toda mi obra, sean óleos, grabados, esmaltes o ensamblajes sea la figura del huevo, lo ovoidal, la elipse.

El huevo como símbolo del caos original y como símbolo, por consiguiente, de mi propio caos. El huevo como la génesis en su sentido cósmico y teogónico; "el uno que se identifica con el ser" como decía Parménides.

Muchas son las interpretaciones en torno a la presencia, a la figura del huevo. Para mí tiene que ver con ese mundo dual y a veces neutro en donde cabe lo absoluto, el Tao. Su cualidad principal consiste en ser antes de la creación.

Germen, embrión, huevo original, vida, el estado original que los filósofos consideran un "caos" del ser. El huevo como la fuerza

germinativa como origen, génesis del cosmos, de los dioses y de los hombres.

El huevo como símbolo tomando en consideración que todo es símbolo y que por tanto posee su propia naturaleza sagrada, pese a que cada símbolo conserva siempre sus calidades profanas. En este sentido, de lo sagrado a lo profano, el huevo dentro de mi producción es al mismo tiempo ambas cosas; es el huevo que es génesis, pero es también el huevo en el terreno machista heredado por los españoles y que tantos albures ha generado. De todas maneras es siempre vida, vida en gestación o para la gestación; origen y fin de las cosas en una forma que todo lo contiene, "una esfera deformada por la inteligencia"

Desde mi primer grabado ya hay una elipse, un espacio ovular en el que caben todas las inquietudes y todos los deseos. Manifestación de lo sagrado, el huevo tiene que ver con una búsqueda personal, con un misterio no resuelto, con la nostalgia del estado primordial. Es la serpiente que se muerde la cola o es el huevo de pascua, el de la celebración.

Es el retorno a la vida uterina, el águila o el fénix, "la prima materia en la que está cautiva el alma del mundo". Cascarón-tierra; clara-agua de plata; yema-cobre, ocre griego, todo lo que le compone nos sirve para reflejar el mundo y sus imperfecciones.

Para mí el huevo es la forma perfecta, la única vía de adaptación a todo, el interés por el símbolo y al mismo tiempo la materia viva.

Quizá pueda yo decir con respecto a mi obra que el huevo en ella es casi una innovación personal y que se encuentra como una convención más del surrealismo. En el año de 1973 vi la obra Alquimista de Remedios Varo y una de sus tantas imágenes era la de un huevo. Quizá de un modo inconciente -surrealista- esta imagen se prendió a mi interior como una fuerza natural de la que no se puede desprender mi obra.

Las coincidencias con El Bosco, Brughel o Dalí nada tienen que ver con un espíritu de plagio; son más bien un descubrimiento de inquietudes paralelas entre autores de otros tiempos y la obra que yo hago en el presente de este fin de siglo. No me involucro conscientemente; los caminos "son intuitivos pero para mí la forma del huevo es la forma perfecta.

Además del huevo suelo repetir otras formas, simbólicas o no, pero constantes también. Es el caso de ciertos animales con cuerpos divididos que aparecen mitad hombre-mitad caballo; mitad hombre-mitad reptil o mariposa según sea el caso. Alas, ángeles, centauros, penes, ojos (huevos) faunos, serpientes, iguanas, camaleones.

Mar, aire, San Sebastián fiero y placenteramente herido; figuras alargadas, faunos. Angeles y querubines que irreverentemente posan desnudos; ángeles y centauros de penes erectos, levitaciones de todos. Ojos, huevos, ojos huevos = la conciencia.

Recurrencias, presencias, deseos, necesidades. Realidad e irrealidad. Surrealismo en sueños; surrealismo en pesadillas. Seres de la varia invención; seres de la imaginación.

INDICE DE ILUSTRACIONES

I. DIBUJOS.

1. El Angel y el Centauro.
2. Desafio
3. La Golondrina.
4. La Ventana.
5. La Ley de la Gravedad.
6. Escorpión.
7. El Inquisidor.
8. La Actriz
9. Vencedor.

II. GRABADOS.

1. Vía Láctea.
2. Si Viniésen los Gitanos.
3. Yo Soy tú eres.
4. La Luna vino Esta Noche.
5. ¿Ave del Pariso?
6. Proyección Inconsciente.
7. Un Extraño Accidente.

III. MONTAJE.

1. Pubis Angelical.
2. Lo que Entra Sale.
3. Se Equivocó la Paloma.
4. Caja 1.

5. Caja 2.
6. Arribando.
7. Penélope.
8. La Biela.
9. Ausencias.
10. Muñeca Reina.
11. Una Familia de Tantas.

IV. CERAMICA.

1. Sublime Obsesión.

V. ESMALTES.

1. El Angel Azul.
2. Homenaje a Santiago.
3. Abrevando.
4. Obsequio.
5. Star.
6. Eva.
7. Autorretrato.
8. Metamorfosis.
9. 2001.
10. Los Indiferentes.
11. En Sí Mismo.
12. Agudo.
13. Periscopio.
14. Paraíso.
15. Máscara 1.
16. Máscara 2.

17. Máscara 3.
18. San Sebastián.
19. Icaro.
20. El Camaleón.
21. La Muerte.
22. Medusa.
23. Lllamarada.

VI. TECNICAS MIXTAS.

1. El Que Llegó.
2. Los Complejos.
3. Los Amantes.
4. Safo.
5. La Búsqueda.
6. Ni Pies Ni Cabeza.
7. Frente a Frente.
8. Medusa, Mi Madre.
9. San Sebastián.
10. El Soñador Que Sueña el Sueño.
11. La Prostituta.
12. ¿Paisaje Subliminal?
13. La Trompeta.
14. Génesis.
15. El Caracol.
16. La Caída.
17. Vouyerista.
18. De Perfil.
19. La Maga.

20. San Sebastián.
21. La Vértebra.
22. La Dominguera.
23. La Infinita Espera.
24. Retrato a Susana.
25. Los Modelos (Nosotros no Fuimos).
26. La Mirada Indiscreta.
27. Divagando
28. Dos Texturas para un Incosciente.

Tierra, agua, aire y fuego habitaron en los últimos días los espacios del Museo del Chopo como elementos integrantes de la exposición pictórica de Jorge Albarrán. Egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y al mismo tiempo maestro de las nuevas generaciones en dicha institución, Albarrán dio una vez más muestras de su sensibilidad y buen oficio. Una de sus críticas ha señalado que Jorge Albarrán tiene entre sus cualidades la necesidad, una necesidad que transforma bonancientemente en color y forma. Existen en México nuevas generaciones de pintores inquietos que han retomado la herencia que ha hecho de nuestro país orgullosa cuna de excelentes artistas. Los caminos son múltiples. Estamos acudiendo a una auténtica explosión de posibilidades estéticas; los destinos son inagotables; las escuelas, las corrientes se multiplican y brindan una buena cantidad de posibilidades de expresión. Dentro de estas promociones artistas como Jorge Albarrán cumplen talentosamente con su momento.

Tierra por la que se arrastra la iguana, en la que deja dibujados con su cola los caminos de la libertad y la búsqueda; reptiles que en contacto directo con las raíces se nutren de ellas y les dan su color y su forma. Tierra. Agua en donde se mueven los peces multiformes que desde sus distintas miradas nos refieren nuestra vida ancestral, ayudándonos a abrir las aletas de la imaginación y la sobrevivencia. Agua. Aire, tránsito obligado de ángeles y querubines; mariposas y colibríes. Colores que vuelan; colores que cuentan. Ambito de la forma y del movimiento que impulsa las alas de la libertad. Aire. Fuego, 180 grados de color intenso en donde toman forma, color y movimiento: las iguanas y las serpientes; los huevos de colores, grandes y pequeños, el mar, los caracoles y el camarón, los ángeles, los cuerpos y los rostros. Todo tuyo, todo mío. Todo tierra, agua y aire. Todo desde el fuego. Fuego. (Fragmento de la presentación de la muestra de Albarrán). Ysabel Gracida.

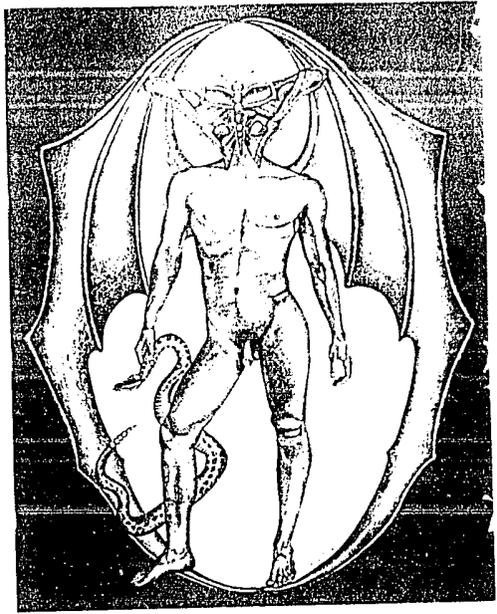
A
L
B
A
R
R
Á
N
E
S
T
E
A
R
T
I
S
T
A



DIABLOS

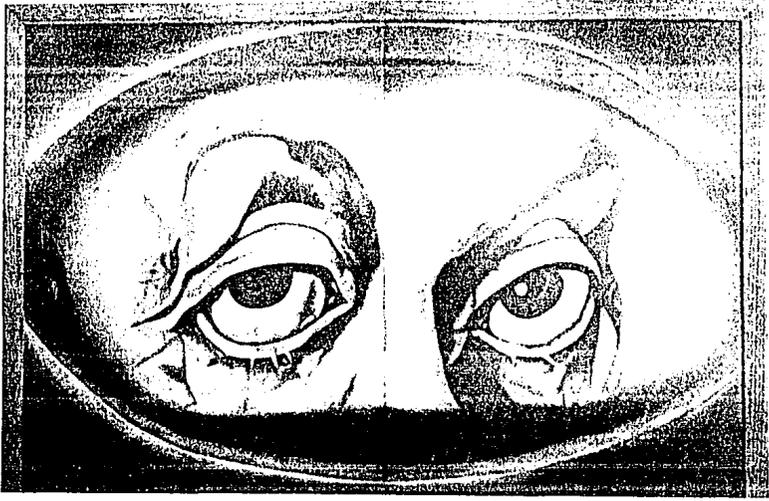


2

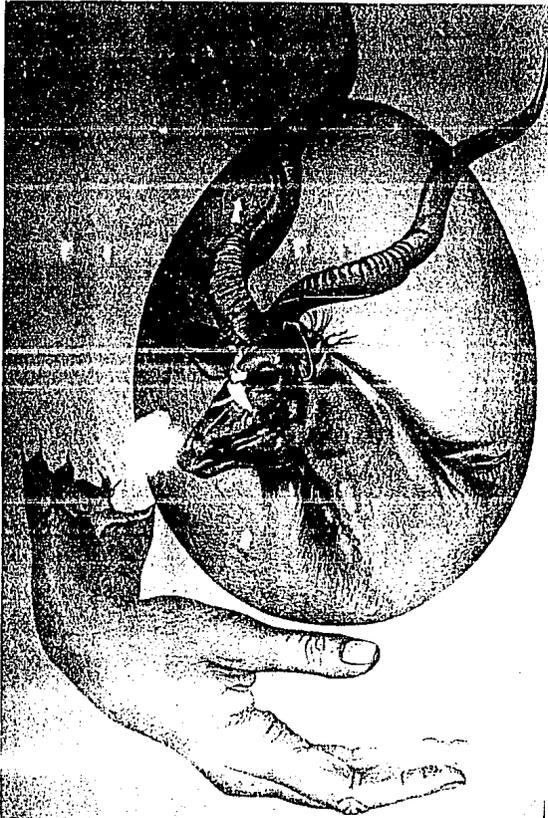


3



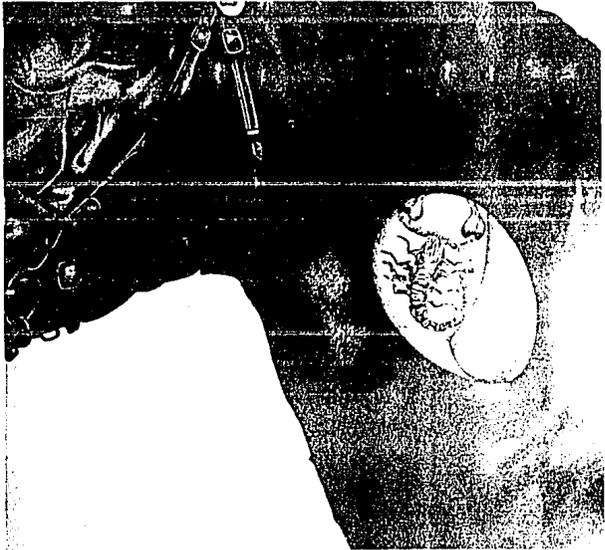


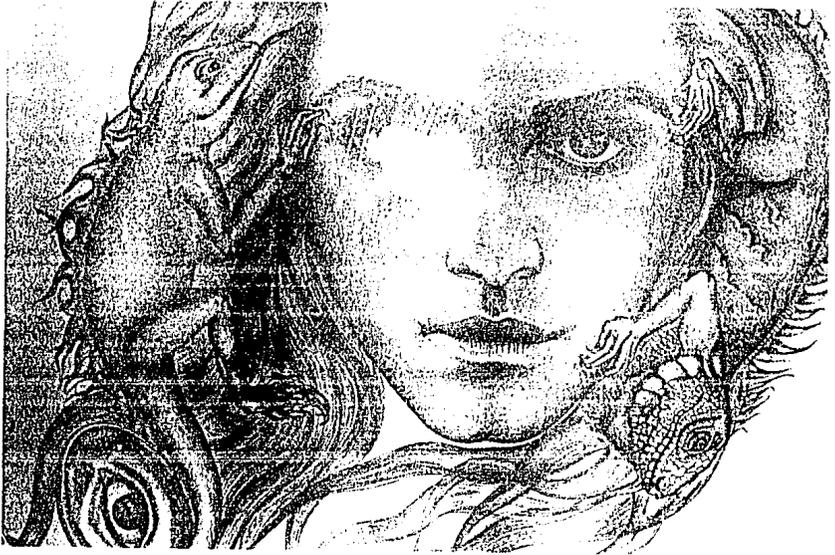
4

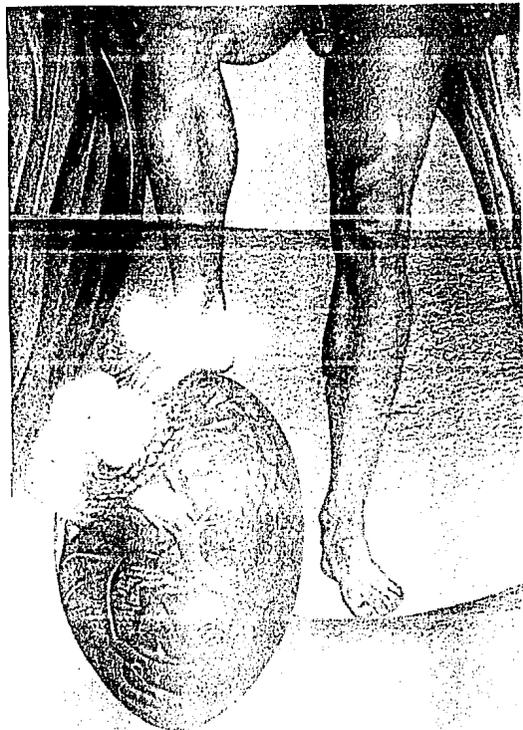
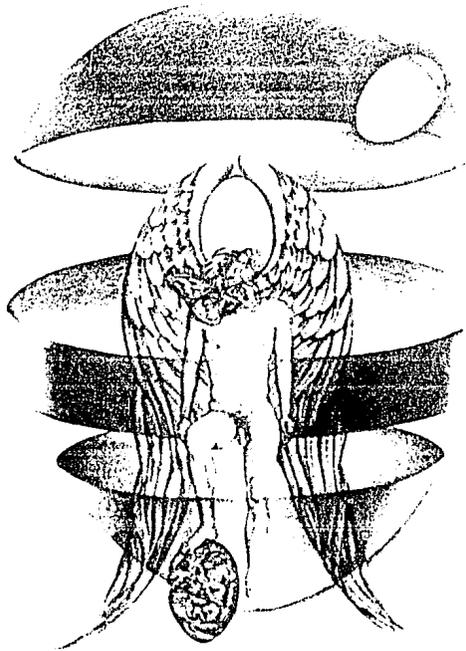


5

6

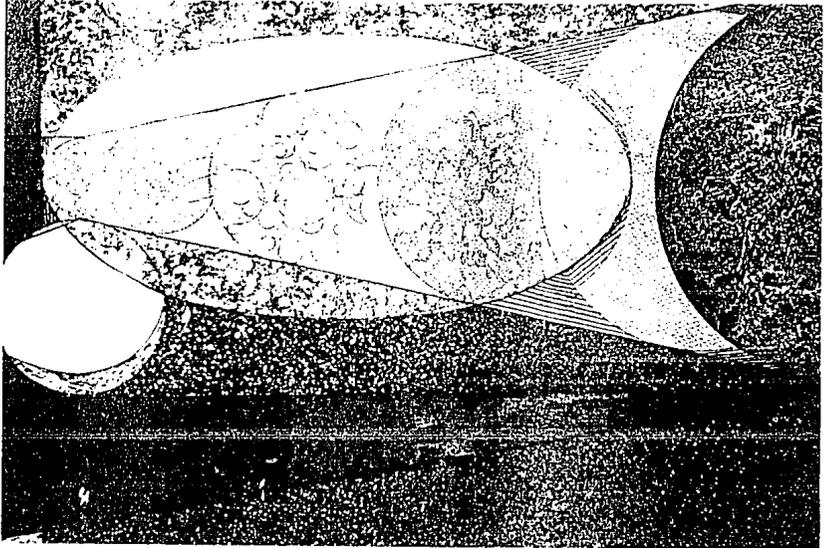




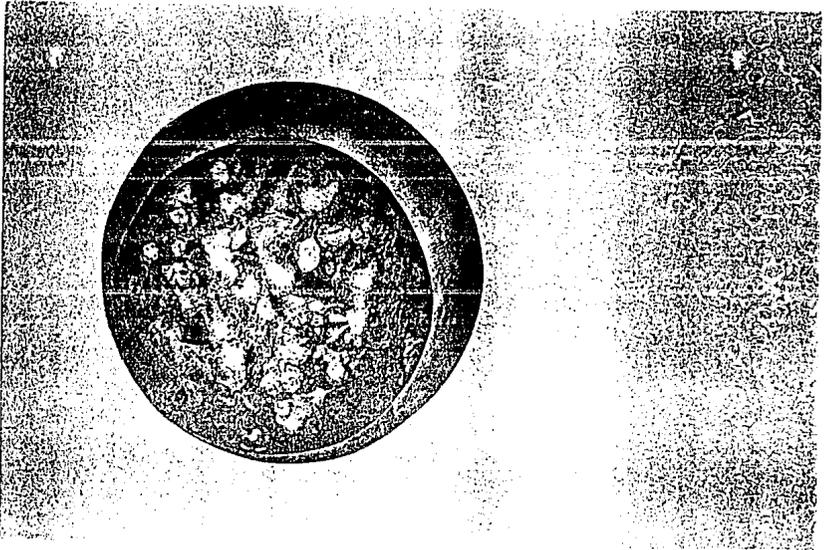




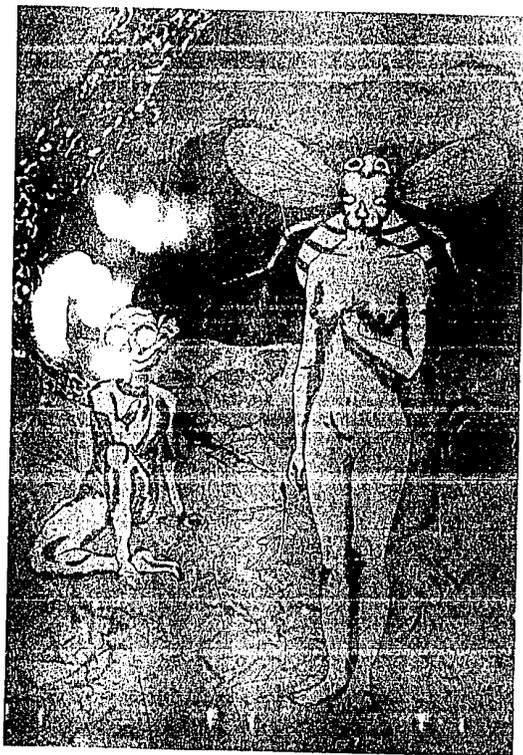
CRAB



1



2



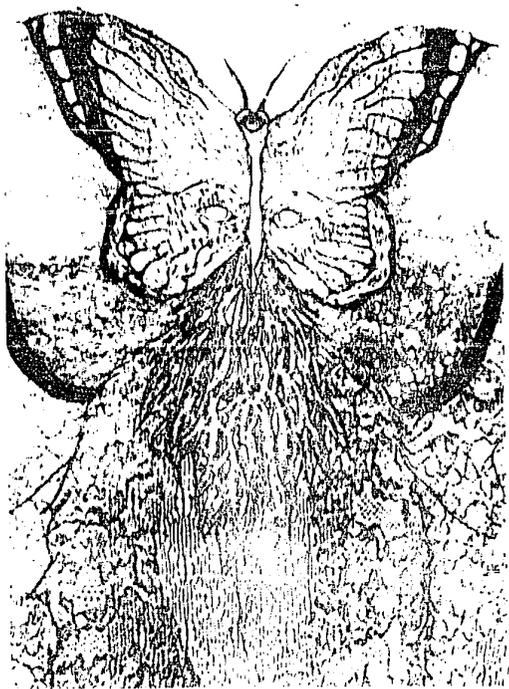
3



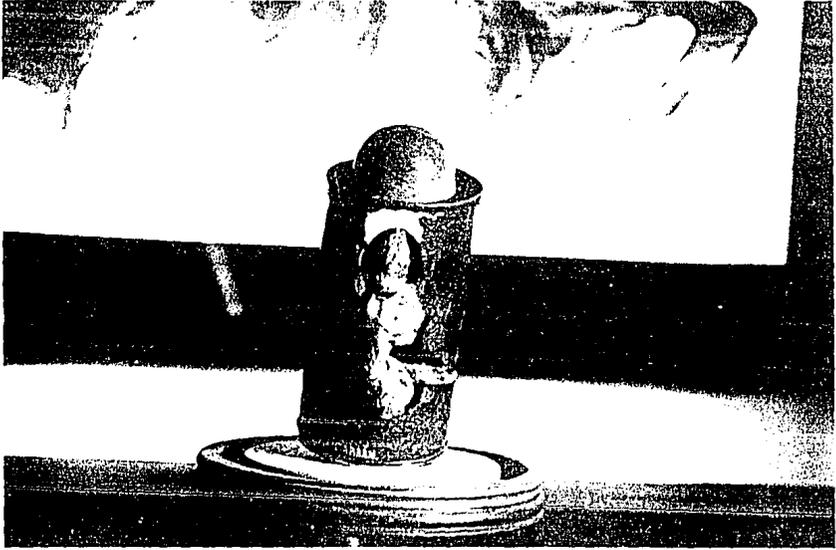
4



5

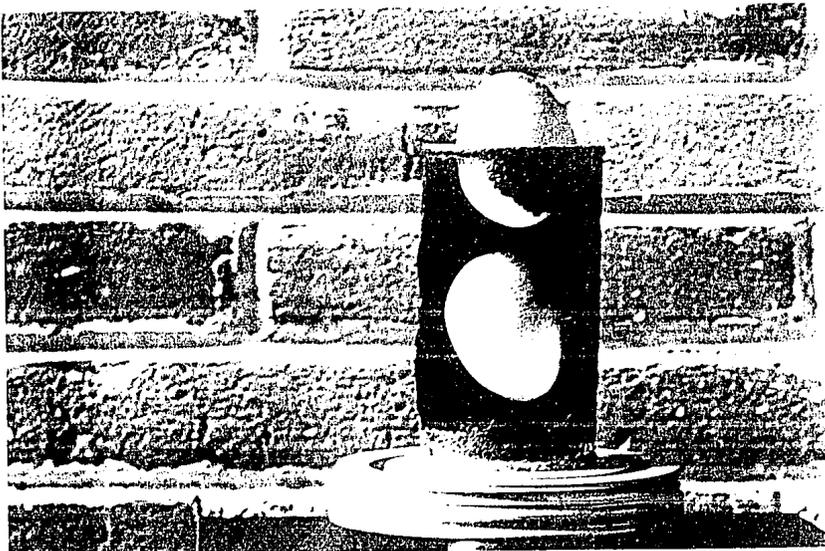


RENTALES

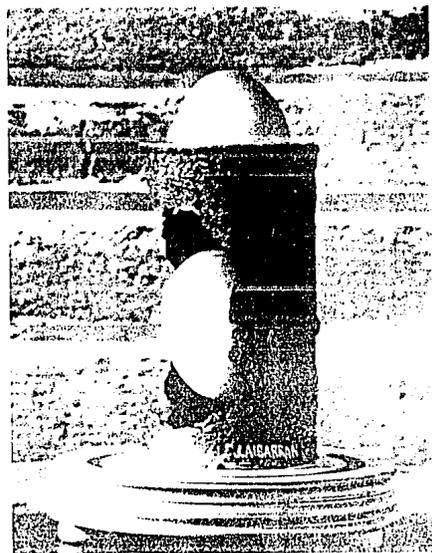
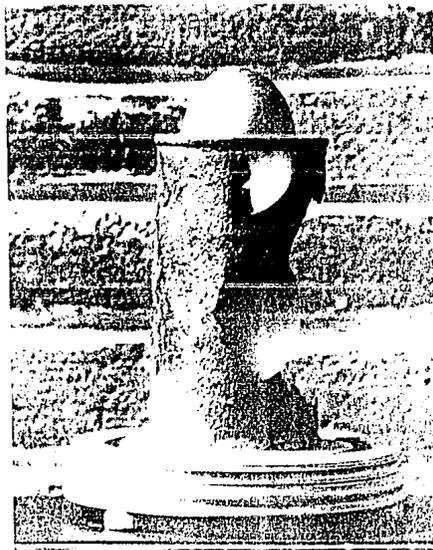


1



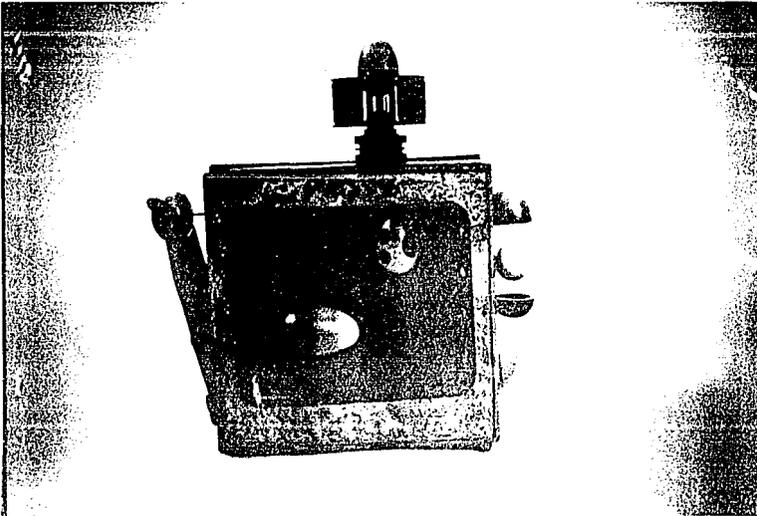


2

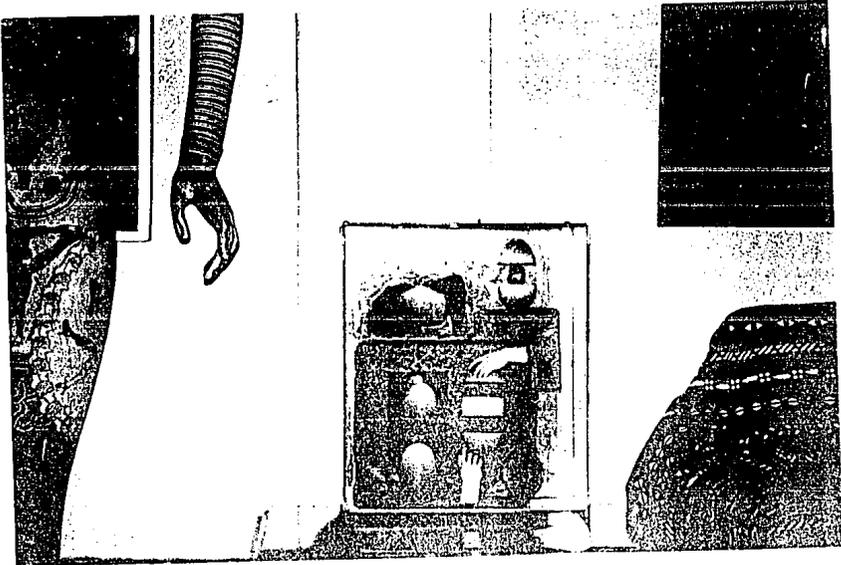
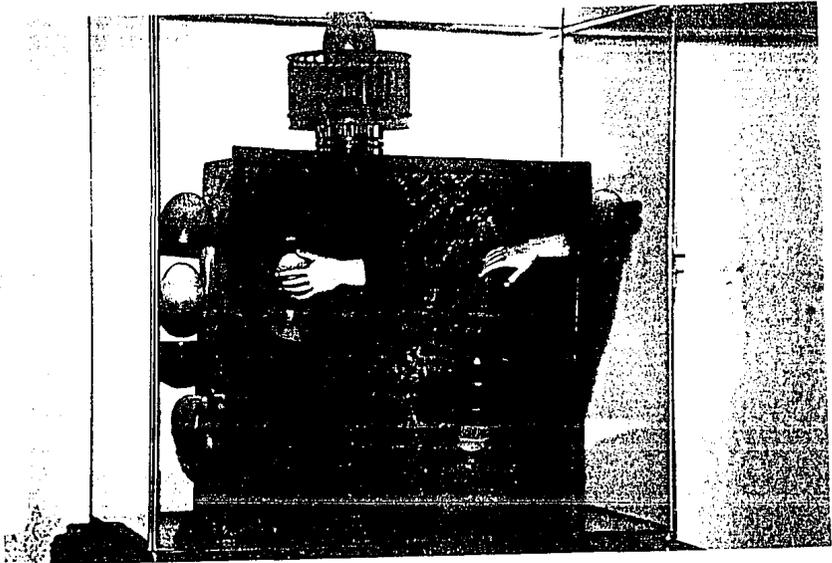


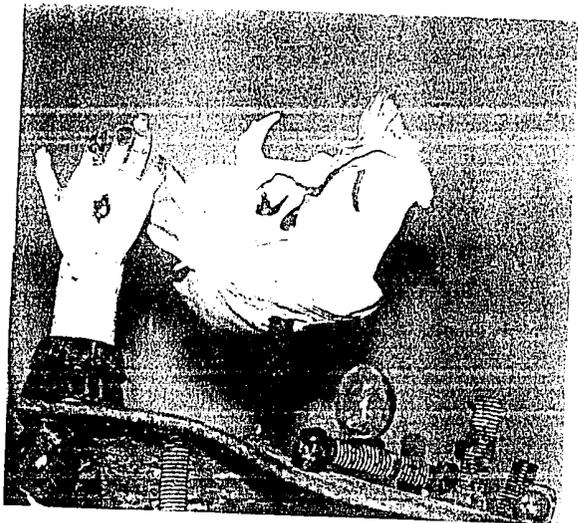


3



4

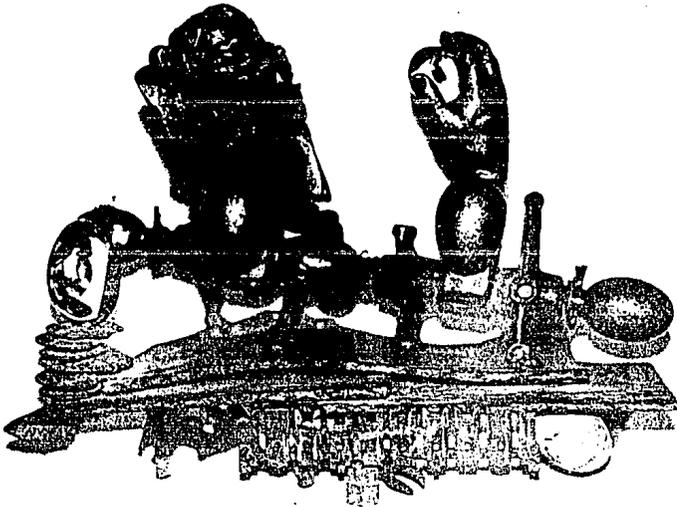
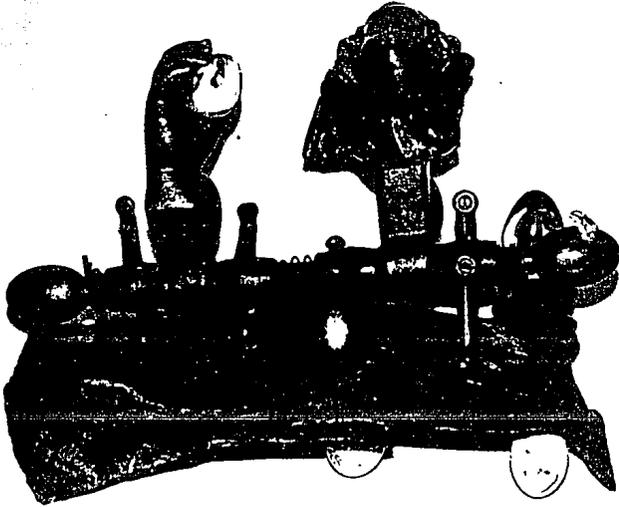


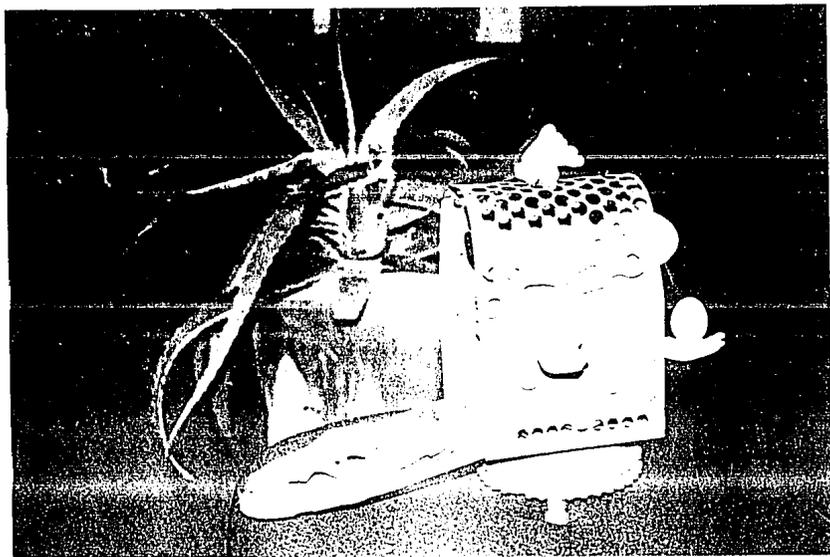


6



7







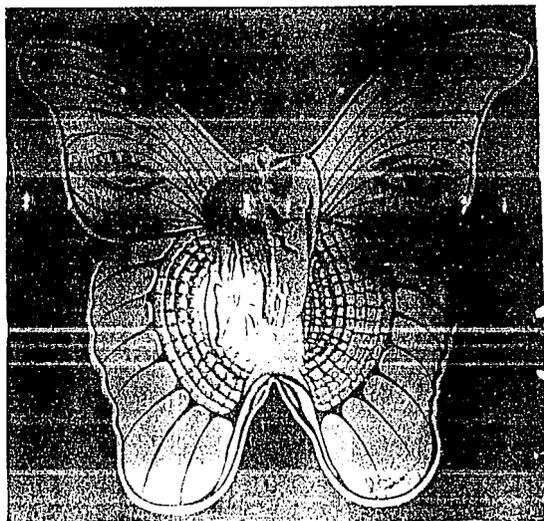


SEERAMIA

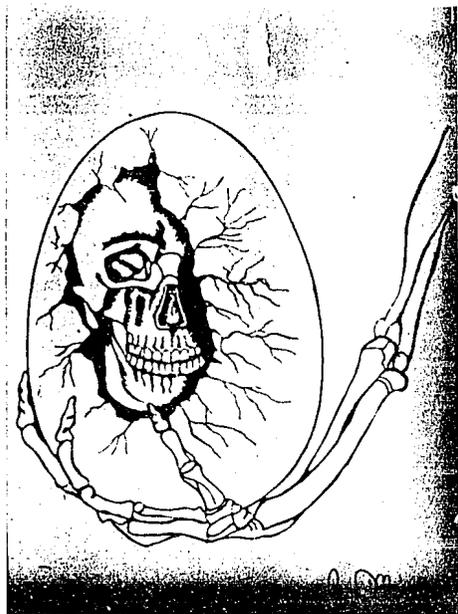


1

2



4



5



6



7

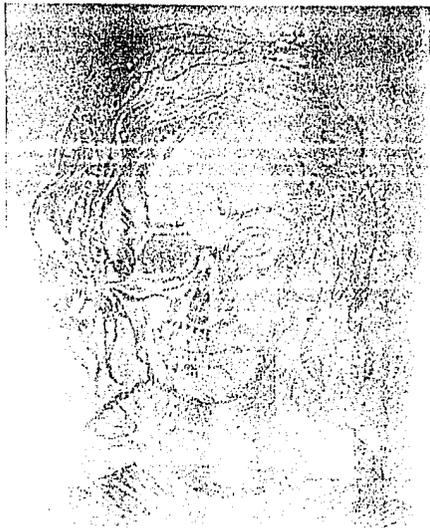




10



8





11

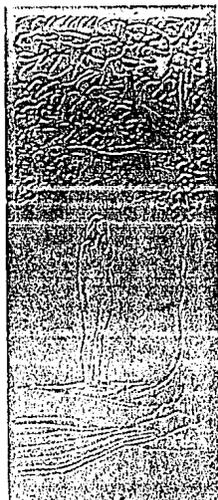


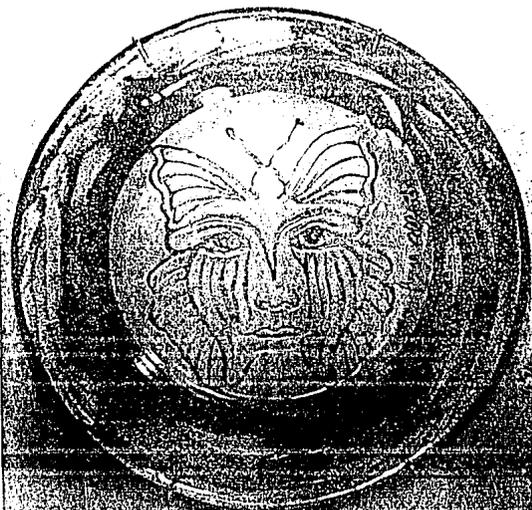
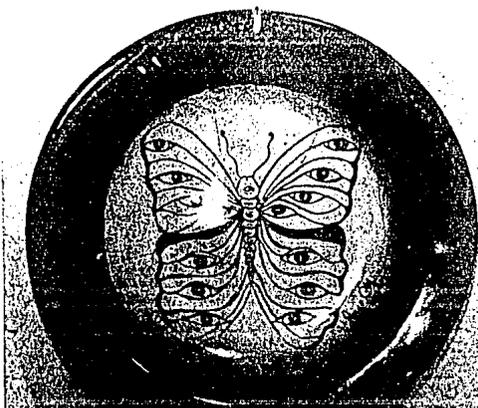
12

13



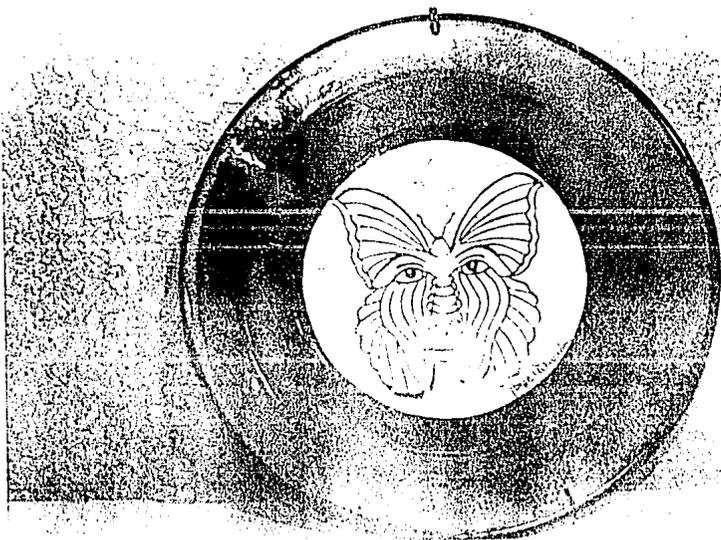
14





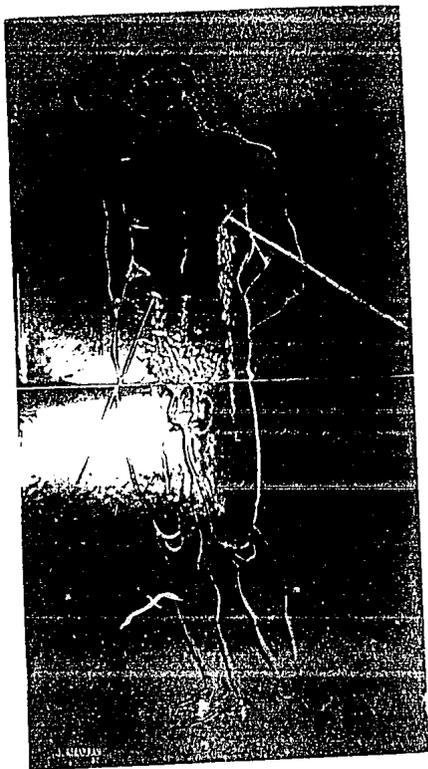
15

16



17

18



19



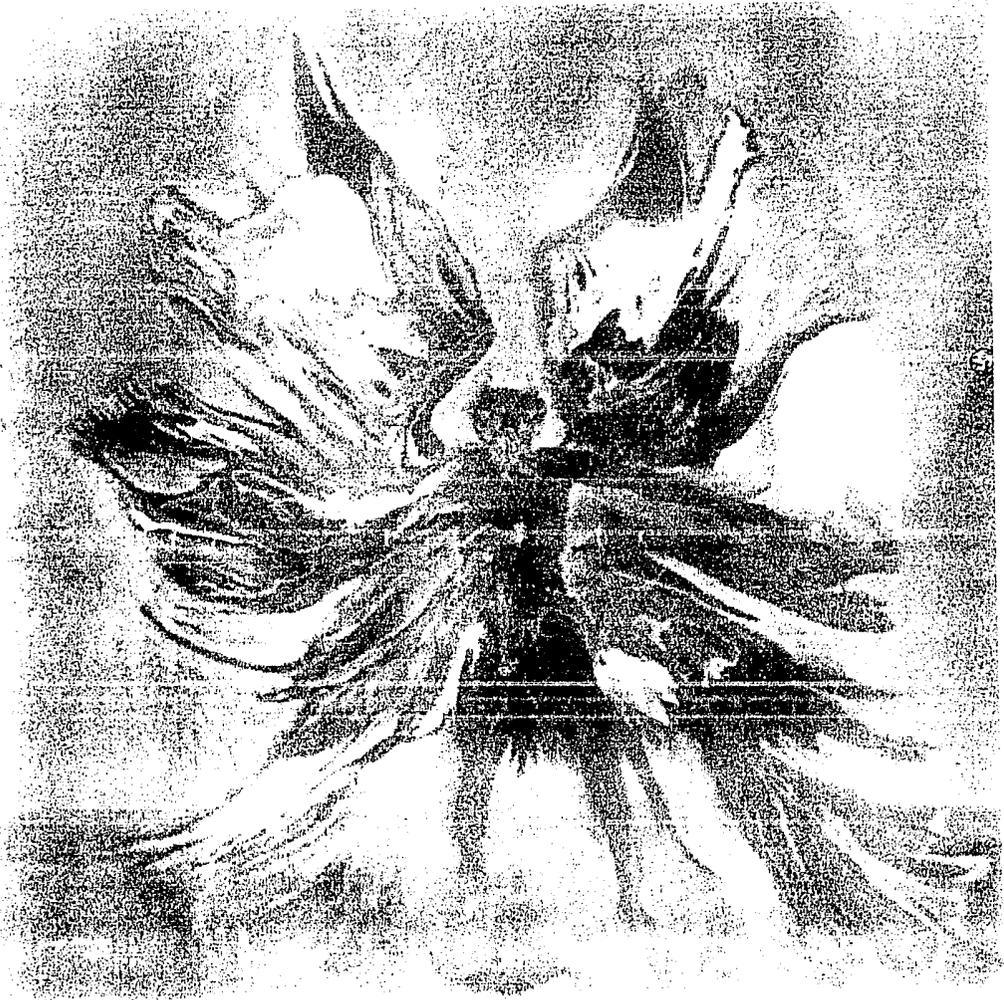
20



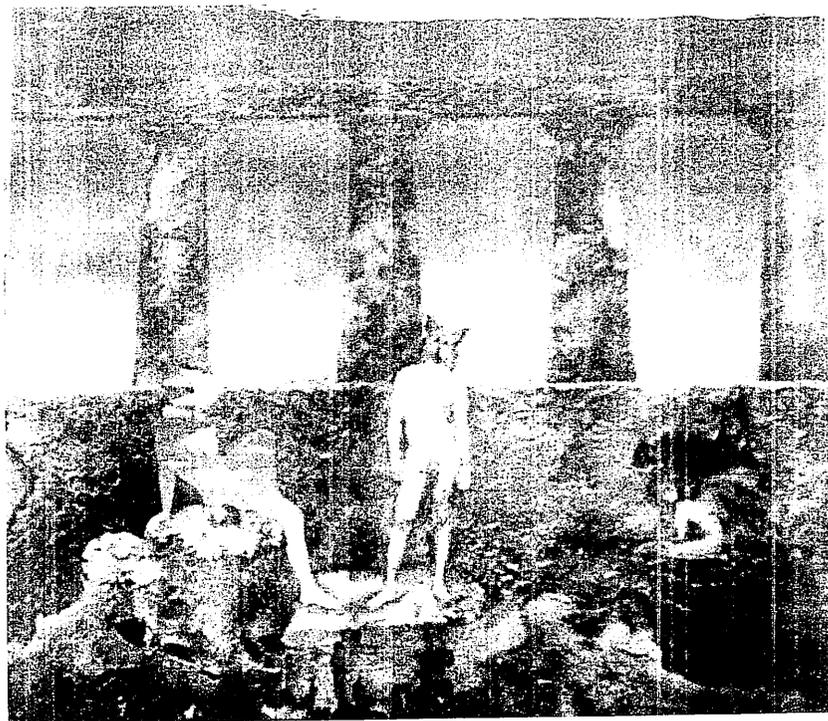
21



TECNICAS MISTAS









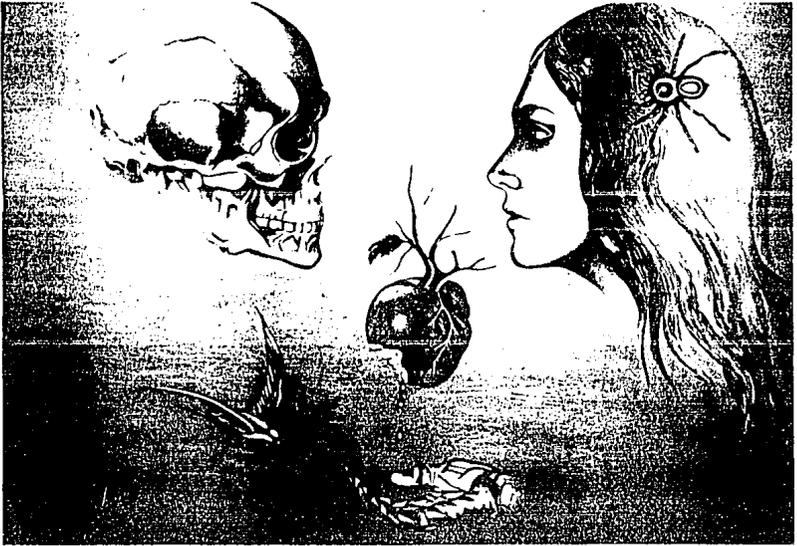


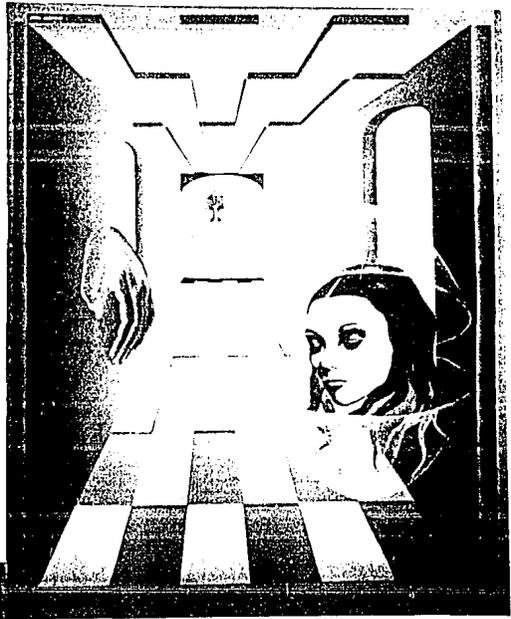


6



7



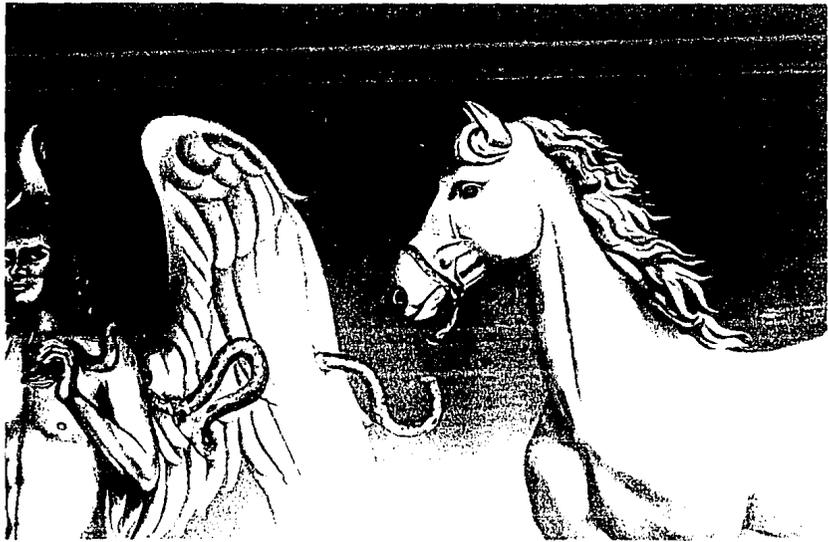


9



10

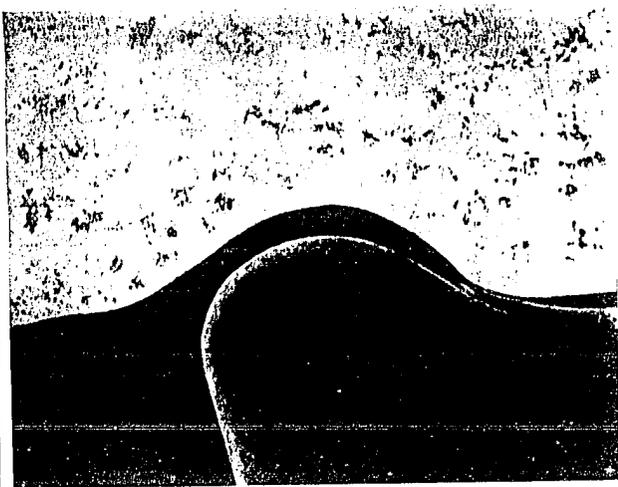




11



12



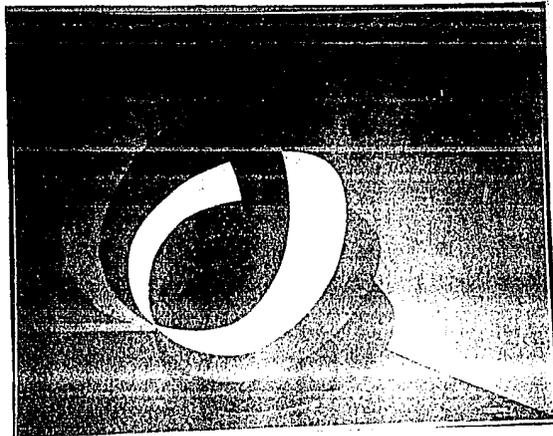
13



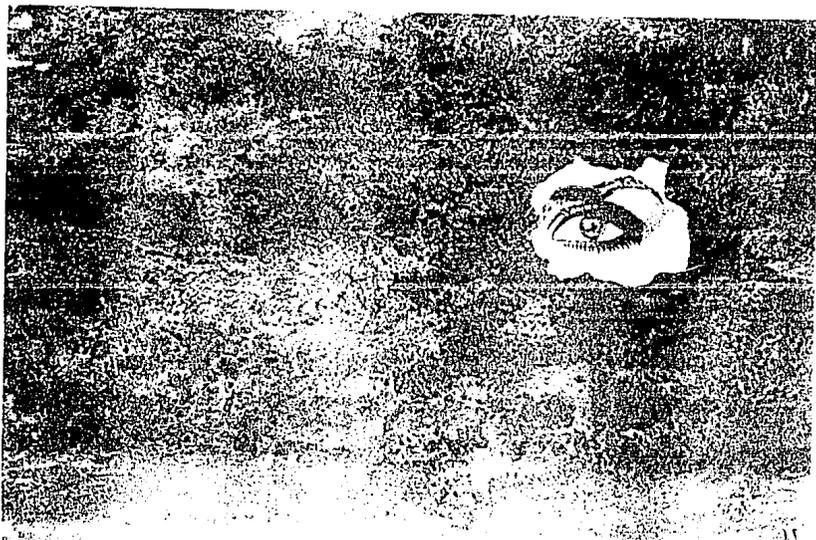
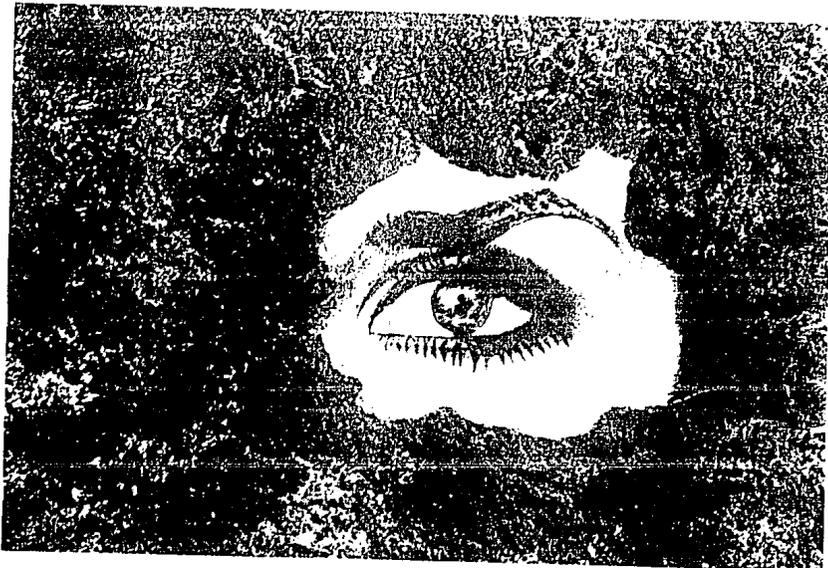


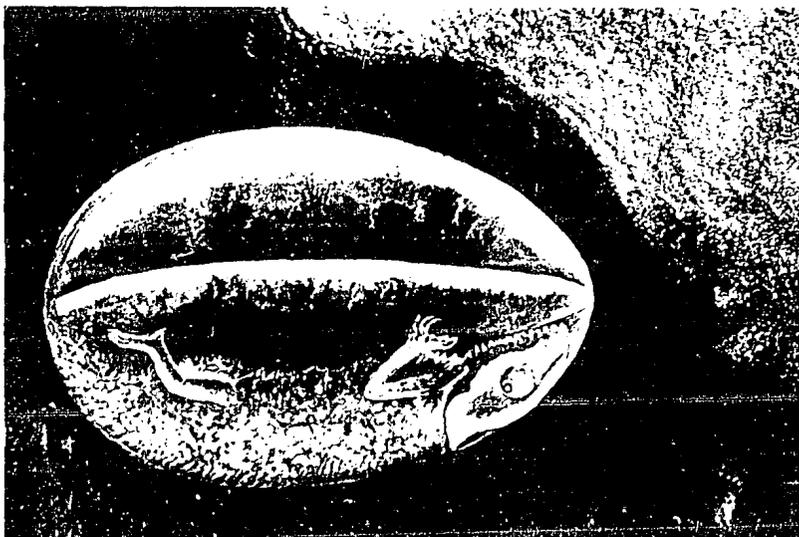
14

15

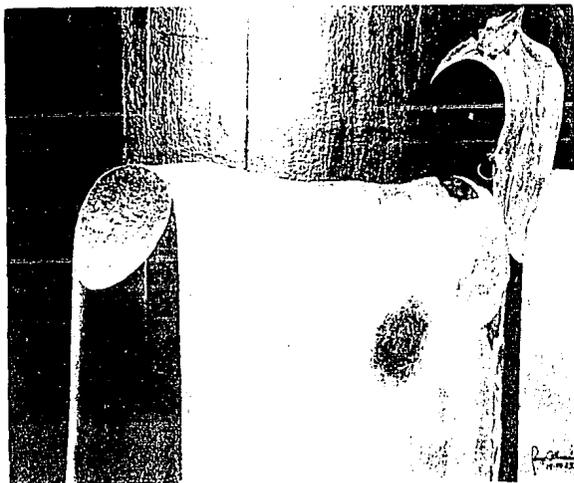


16





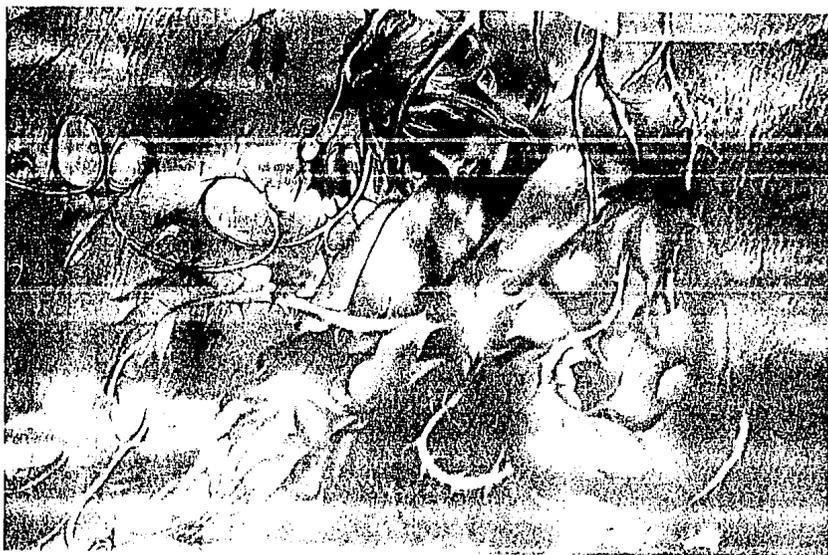
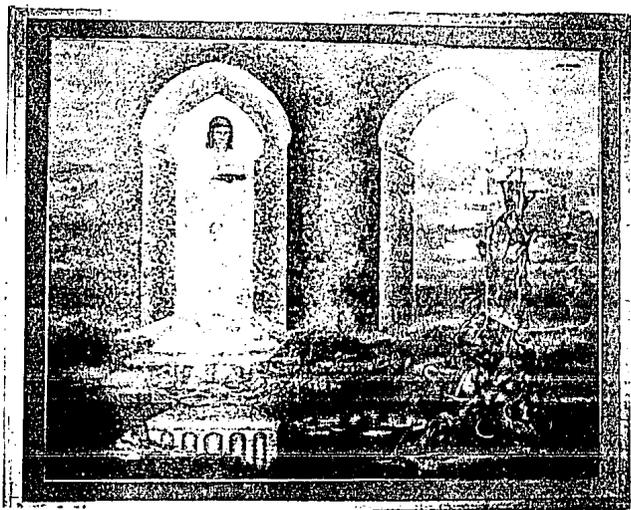
18



19









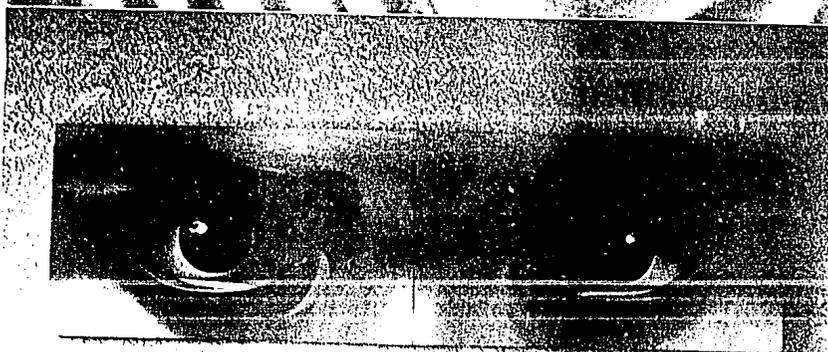






27





CONCLUSIONES:

El surrealismo significó una innovación en todos los órdenes del espíritu humano. Fue una estética que determinó nuevos rumbos en la pintura y en la literatura principalmente.

Gracias a las teorías Freudianas fue posible la aparición del surrealismo, el estudio de los sueños, el inconsciente reprimido, los deseos insatisfechos la libertad posible y total, la ruptura con lo establecido. Todo esto sirvió como material al artista. Mediante estos recursos pudo dar rienda suelta a su imaginación y aprehender un mundo menos caótico.

Lo anárquico del Dadaísmo es el antecedente inmediato para esta corriente que nace con el afán de transformar la realidad, de aceptar o rechazar este universo tan contradictorio.

Corriente que se va renovando y parece que ganará la partida a la eternidad. Pues mientras exista la posibilidad de soñar, de imaginar, incluso, de destruir y por que no, la de morir; allí indeleblemente se encontrará el surrealismo, tal vez con posibilidades de evolución, pero siempre con ese espíritu renovado que lo hace moderno, presente e inmortal.

La innovación es el motor de todo arte y puedo afirmar que el surrealismo seguirá prevaleciendo en su modernidad. Tal vez surjan nuevas manifestaciones pictóricas, pero su fuente será siempre el

surrealismo por que a través de él se han expresado todas las manifestaciones afirmativas o negativas, bondadosas o perversas, indolentes o exaltadas, sublimes o abyectas de la condición humana.

Por algunos de los motivos arriba' expuestos, creo que los lazos o los vasos comunicantes entre mi obra y el surrealismo se sustentan en el material que por instantes aparecen en el sueño. Ese es el tema, pero la realización tiene su propia estructura.

Las frustraciones como posibilidad obsesiva morbosa, enfermiza que es la forma de percibir los sentimientos, sobre todo la soledad que de una forma es una agonía que no quiere aceptar la muerte.

La sexualidad enmascarada, oculta que esconde los deseos reprimidos que afloran como una lujuria que no tiene descanso y esa sexualidad como dolor, como no aceptación y a la vez fascinados en una ambigüedad huidiza, suspendida que desea liberarse y permanecer.

Mi pintura es una especie de confesión pública que expresa todo mi universo concentrado en un objeto y no en la persona. Es una evasión, pero a la vez es la cárcel interior que expresa todos los temores del alma.

Por eso el sueño, la ilusión, la libertad, la ensoñación, la evasión, la represión afloran como signos que se traducen en símbolos de un arte que expresa esa corriente estética surrealista que sirve como diario íntimo para confesar a un público anónimo

todos los deseos, todas las ilusiones, a veces las desesperanzas y muchas las frustraciones.

Por eso tal vez inconscientemente elegí esa corriente que ahora asumo desde la madurez y con todo el aplomo que permite la libertad de expresión, como una especie de rebeldía que es la mordedura que todo individuo siente y padece, goza y sufre y en esa dualidad esta esa función de expresar lo más íntimo del ser.

Desde mi obra pictórica asumo un compromiso como artista y como individuo en busca de la verdad, tal vez metaforizada en ese enmascaramiento que en vez de encubrir, descubre todo aquello que atemoriza desde la fascinación perversa que todo ser humano desea manifestar, pero reprime porque son más los deseos inconfesados que expresa y allí está su valor, en el sentido de valentía para enfrentar esos fantasmas que muchas veces derrotan a la realidad. Y las apariencias se multiplican porque el libre fluir de la conciencia se desata cuando está concluida una idea que se plasma para siempre en un lienzo.

Acepto que el arte es la búsqueda de la verdad a través de la expresión estética. Por eso, tal vez como pretexto me valgo de la pintura para manifestar mis inquietudes, pero siempre trascendidas por la imaginación y la libertad artística.

Cabe añadir que estoy de acuerdo con Breton cuando afirma que:
"El surrealismo vivirá incluso cuando no quede ni uno

solo de aquellos que fueron los primeros en percatarse de las oportunidades de expresión y de hallazgo de verdad que les ofrecía. Es demasiado tarde ya para que la semilla no germine infinitamente en el campo humano, pese al miedo y a las restantes variedades de hierbas de insensatez que aspiran a dominarlo todo".

BIBLIOGRAFIA

- Amariu, Constantin. **El Huevo**. Barcelona, España, Plaza y Janés, 1989.
- Bataille, Georges. **El Surrealismo como exasperación**. México, UNAM, 1982.
- Breton, André. **Manifiestos del Surrealismo**. Madrid, España, Guadarrama, 1974.
- Breton, André. **El Surrealismo puntos de vista y manifestaciones**. Barcelona, España, Barral. 1972.
- Caillois, Robert y Paz Octavio. **Remedios Varo**. México, Era, 2ª. Ed. 1969.
- Cardoza y Aragón, Luis. **México: Pintura de hoy**. México-Buenos Aires, F.C.E. 1964.
- Descharnes, Robert. **Delí de Gala**. Suíza, Denoel, 1962.
- Dupin, Jaques. **Miró**. México-Buenos Aires, Hermes, 1967.
- Freud, Sigmund. **Psicoanálisis del arte**. Madrid, España, Alianza Editorial, 1984.
- García Ponce, Juan. **Leonora Carrington**. México, Era, 1974.
- Gleure, Maurice. **La Pintura Moderna**. México, Diana, 1965.
- Hauser, Arnold. **Historia social de la literatura y del arte**. Barcelona, España, Ed. omega, Nº 21, 16ª ed. T3, 1980.
- Historia del Arte**. Tomo 22. Barcelona, España, Salvat, 1976.
- Historia del Arte Mexicano**. México, Salvat, 1982.
- Jaguer, Edouard. **Remedios Varo**. México, Era, 1980.
- Kahler, Erick. **La desintegración de la forma en las artes**. México, Siglo XXI, 1975.
- La pintura del siglo XX**. Barcelona, España, Salvat, 1973.
- Mahler Jane, Gastón. **Historia mundial del arte**. (Siglos XIX Y XX). Madrid, España, Damián s/f.

- Micheli, Mario de. **Las Vanguardias artísticas del siglo XX.** Madrid, España, Alianza Editorial, 1983.
- Morales, Leonor. **Wolfgang Paalen.** México, UNAM, 1984.
- Moure, Gloria. **Marcel Duchamp.** Barcelona, España, Polígrafa, 1988.
- Movimientos literarios de vanguardia.** Barcelona, España, Salvat, 1980.
- Nadeau, Maurice. **Historia del Surrealismo.** Barcelona, España, Ariel, 1972.
- Noel, Bernard. **Magritte.** Italia, Crown Publishers Inc. 1977.
- Pierre, José. **L'Aventure surréaliste autour D'André Breton.** Paris, France, Filipacchi/artcurial, 1986.
- Pierre, José. **El Surrealismo.** Madrid, España, Aguilar, 1969.
- Quintanilla, Luis. **Pintura Moderna.** México, Novaro, 1968.
- Read, Herbert. **Arte y Sociedad.** Barcelona, España, Península, 1977.
- Rodríguez Prampolini, Ida. y Eder, Rita. **Dadá, Documentos.** México, UNAM, s/f.
- Rodríguez Prampolini, Ida. **El surrealismo y el arte fantástico en México.** México, UNAM, 1983.
- Rodríguez Prampolini, Ida. **Juan O'Gorman Arquitecto Pintor.** México, UNAM, 1982.
- Romero Brest, Jorge. **La pintura europea contemporánea.** México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, s/f.
- Torre, Guillermo de la. **Historia de las literaturas de vanguardia.** Tomo 1, Madrid, España, Guadarrama, 1971.
- Umbro, Apolonio, **Miró,** Barcelona, España, Toray s/f.

DOCUMENTOS HEMEROGRAFICOS

- Artes Visuales. "Surrealismo en México", México, Ed. Museo de Arte Moderno, Nº 4, Otoño, 1974.
- El Arte del Surrealismo.** (Catálogo). Ed. Museum of Modern Art. New York, s/f.
- El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo.** (Catálogo), Madrid,

España, Ed. El viso, 1990.

Los surrealistas en México. (Catálogo). México, Ed. Consorcio Editorial, serie comunicación, Julio, 1986.