

M

ax Ernst o el Sentido de la Modernidad

Oscar ■ González

"Hombre, ahora miro dormir a esta mujer. De minuto a minuto se espera el final del mundo, del mundo exterior. Somos nosotros mismos quienes de golpe hemos desafiado esas consecuencias, arguyendo el carácter de nuestro espíritu. ¿Qué me importa lo que se dice de mí puesto que no sé quién había, a quién hablo y a favor de quién hablamos?..."

André Bretón

1. ERNST Y LOS MOVIMIENTOS MODERNOS

Toda vez que vamos a intentar una aproximación a la obra pictórica de Max Ernst (Brühl, 1891- París, 1976), es necesario consi

Oscar González. Jefe de Promoción Cultural, Universidad EAFIT.

derar para el efecto, los intentos que el realizó dentro de los movimientos modernos llamados Cubismo, Futurismo, Dadá, Surrealismo y el Expresionismo y el Arte Abstracto, siempre en calidad de provocador e incitador; dando y proveyendo de elementos esenciales a estos monúmentos caracterizados por una deseo y una ambición de modernidad en el sentido de la transformación y cambio en la visión del arte, que no podemos nosotros ocultar. Ernst estuvo en constante coincidencia y contradicción con estos movimientos que se crearon en la modernidad, participaba e intervenía decididamente en ellos, pero nunca se matriculaba de una manera absoluta e inseparable. Modernidad es haber sabido combinar y fusionar en su estilo, cada uno de los estilos y de las estéticas que hubo en cada movimiento, en su ortodoxia.

Todo por esa intencionalidad de su obra que le llevó a inventarse un estilo propio, obteniendo de cada movimiento lo principal, lo que le parecía esencial, lo que concebía lleno de lo sobrenatural, de lo surreal que siempre le interesó, hacia donde se inclinó no para humillarse ante lo desconocido, sino que desde ese obsesión lúcida por el misterio este le conducía también a ser un inmensa crítico de la realidad, por medio de instrumentos reales e irreales, de lo visible como de lo invisible, del azar, la risa, la ironía, el humor, lo irracional y lo racional, y el escándalo. Porque sin dudar, la obra de Ernst escandaliza, sobre todo aquello que obedece exclusivamente a la razón y a la ciencia. Ernst dice del misterio, porque al hombre le es dado, por una fuerza interior, el poder acceder a conocer el misterio, pero el misterio comenzará de nuevo, ese es el

drama del hombre moderno en la forma en que él lo concebía,

El mismo sabía la necesidad de ir al fondo de lo desconocido que Charles Baudelaire había sentido desde su búsqueda interior y exterior como el del hilo de Ariadna de la poesía, dentro de los principios y de las intuiciones extremas y excesivas del movimiento simbolista y romántico. En Ernst hallaremos una vía incesantemente meditada y reflexionada, que es aquella que le involucro con, lo hemos dicho, los movimientos modernos, pero también con otros movimientos y en realidad, con artistas determinados, como lo serían Leonardo da Vinci, Boticelli, Rafael o Durero que se han incluido en lo que los historiadores de arte, han dado la denominación de Renacimiento. O sea, que Ernst orienta su búsqueda y su exploración por otros movimientos, que para él contienen también elementos, estructuras y sentido dentro de la modernidad, por lo mismo, no hace exclusiones de ellos, del alcance que tienen y de la necesidad de poseer un conocimiento también de esa historia, de la historia de la sensibilidad (Klibansky), que considera que no basta con saber el momento histórico, para decirlo todo sobre una obra de arte, sino que es preciso ir más allá de ese hecho más o menos evidente, explorar más allá de lo que es obvio. Ir por medio de la implementación de otros instrumentos en la propuesta y planteamiento histórico.

2. PINTURA Y ESCRITURA: EL ARTE LULIANO DE LA COMBINACIÓN

Max Ernst no sólo hará pintura y escultura, sino que también abordará la realidad desde la escritura. Extiende pues, su mundo al

de la escritura, ya que la escritura para él consiste en una forma de pintura. Escribir es también pintar, y esos textos que caen a la escritura nos hablan de él y revelan muchos aspectos de su pintura, llamémosla meditación sobre el arte, lo estético, la sensibilidad, el sueño, los bosques y la ciudad, la noche. Toda una colección de inquietudes y obsesiones que le rodearon en su vida, quedarán allí en el texto como una huella y una memoria de su personal construcción. La pintura y la escritura uniéndose

entre sí y formando una nueva manera de percibir y de enfrentar el hecho estético, hecho que observamos claramente expresado en sus collages, frottages, en los grabados. Pensamientos y poesía en la pintura, que desde ese momento no se deberá más al simple mecanismo de la inspiración.

La pintura es un texto, es una escritura que propicia pues medios, vehículos de aproximación, de revelación, de reflexión, como lo es la escritura. Y la escritura es aquí poética, resultado de la aplicación y de la práctica de los métodos inherentes a ella, o sea, de la inspiración como método. Y Max Ernst tiene su método. Inspiración es también, en él un forma y un método.

Por ahora, destaquemos que Ernst recurre a la escritura, pero no para hacer uso de un



instrumento más, sino para realizar el hilo conductor del *continuum*, o sea de aquello que se extiende, que se expande no en el tiempo sino exactamente, en lo que él llama «LA ABOLICIÓN DEL TIEMPO». El tiempo se destruye cuando aparece el azar, y en el momento en que aquello que le hace y le mueve a pintar es el asombro, la contemplación y el sueño. La escritura no es una explicación de la obra, cuando él da esos nombres -que no son es la relación con un inane

título de la obra- no lo hace para explicitar la obra, para que el observador determine con inmediatez, con obviedad de que se trata el cuadro. La escritura no es lo complementario, lo accesorio sino que la continuidad de la obra pictórica. Poesía y meditación, tal y como lo estudiaron y lo preciso maravillosamente el romanticismo y el simbolismo. (Ernst, Max, 1982).

Es para decirlo de una vez, una expansión, una extensión, una nueva dimensión del sentido, provocando otra lectura. La obra no se queda en la obra misma, sino que explota cuando el observador la ve, es posible explorarla desde muchas órbitas, movimientos en rotación del sentido de la obra. De esa manera, la escritura de Ernst es esencial dentro de su obra. Y bien cabría citar al historiador Mario Praz, cuando dice: «El arte

abstracto de Klee le indicó a Rainer María Rilke la solución de un problema que lo absorbía : la relación entre los sentidos y la espíritu, lo exterior y lo interior (...) Los paralelos entre artes visuales y la literatura, por el contrario, me parecen muy apropiados: los campos son aquí más cercanos, y ello se puede sostener -como hemos visto-tomando casos de pintores que son buenos escritores y escritores que saben dibujar.» (Praz, Mario, 1976).

Max Ernst no sólo hará pintura y escultura, sino que también abordará la realidad desde la escritura. Extiende pues, su mundo al de la escritura, ya que la escritura para él consiste en una forma de pintura. Escribir es también pintar, y esos textos que caen a la escritura nos hablan de él y revelan muchos aspectos de su pintura, llamémosla meditación sobre el arte, lo estético, la sensibilidad, el sueño, los bosques y la ciudad, la noche. Toda una colección de inquietudes y obsesiones que le rodearon en su vida, quedarán allí en el texto como una huella y una memoria de su personal construcción.

Es eso, lo que queríamos indicar sobre la relación de Ernst con la poesía, con la literatura, con la escritura, en las que él no ve un medio nada más, que para explicar la obra, sino para transportarla hacia otra órbita. De allí entonces, que también en sus textos Ernst, se interesaba por sostenerse y someter la realidad, poseer el mundo, dominarlo en su totalidad como lo hizo el artista del, renacimiento, del manierismo o del barroco. Ha sabido extraordinariamente operar con su propio arte de la combinación, valiéndose de la poesía. La poesía más que la escritura, es la que permite y posibilita esta serie de combinaciones insólitas y por momentos

absurdas e inconcebibles. Operación que después, desarrollará completamente en los collages, que es desde su percepción «*La transmutación completa seguida por un acto puro como el del amor se producirá forzosamente cada vez que los hechos dados conviertan las condiciones en favorables acoplamiento de dos realidades en apariencia inacoplables en un plano que en apariencia no les conviene (...)*» (Ernst, Max, 1982). La poesía y la pintura de Ernst son intelectuales y visionarias. El intelecto en el mundo de la poesía no está separado ni escindido de la capacidad y facultad visionaria. Obedecen a una suerte de búsqueda en el campo y en el plano de lo onírico. Vemos pues, que lo inconsciente y el sueño no son parte de el método, sino lo onírico.

Por esta vía damos con lo que él mismo llamaba su *IDENTIDAD INSTANTÁNEA*: "(...) *Respecto a la «naturaleza», por ejemplo, puede observarse en Max Ernst dos actitudes en apariencia irreconciliables: la del dios Pan y la del hombre papú que poseen todos sus misterios y llevan a cabo burlándose la unión con ella ("se desposa con la naturaleza", "persigue a la ninfa Eco". afirman) y la de un Prometeo consciente y organizado, ladrón del fuego, que, guiado por el pensamiento, la persigue con odio implacable y le dirige insultos groseros. «A este monstruo sólo le complacen los antípodas del paisaje «, siguen diciendo las mujeres y una, más bromista, añade: «Es a la vez un cerebral y un vegetal»* (Ernst, Max, 1982). Identidad plena, como la palabra plena que le permite verse a sí mismo, que se anuda a la realidad para darle la posibilidad de contemplarse. Más que mirarse a sí mismo, él se contempla, y es la contemplación la esencia de su obra, todo

porque lo que la forma es la necesidad fundadora de reconocerse en esa identidad que se ha dado, y que por ello mismo no necesita y no demanda un reconocimiento de los otros. Reconocerse es rebelarse y él lo hace por medio de la pintura o también, porque no, *MAS ALLÁ DE LA PINTURA*. El que crea, el creador no busca el reconocimiento (la identidad) en los otros, sino en aquello que ha creado.

3. LA NATURALEZA: PROMETEO ROBA EL FUEGO A LOS DIOSES

Cada obra de Max Ernst, desde sus inicios hasta el final, particularmente las correspondientes a la década del 60, como: «*El cielo se casa con la tierra*», «*La roca submarina*», «*El superviviente*» o «*Los peces noctámbulos*», -(nos recuerdan las de Paul Klee); cada obra expresa la presencia y la permanencia de la naturaleza. Naturaleza interior (la de sí mismo) y naturaleza exterior. Todo lo que se halla en la naturaleza le atrae, le domina y le penetra, y allí en la penetración de la naturaleza se abisma' en la contemplación, se desborda, se obnubila. Obnubilación y fascinación, encarnan en él la raíz de esa búsqueda de conocimiento, y hacen parte insustituible de la aventura de los sentidos. Ve y reconoce en lo que ve de la naturaleza lo que él mismo es. Escucha los sonidos de adentro y de afuera. Ve una naturaleza hermosa y transparente pero también una naturaleza oscura y cruel: «*La tentación de San Antonio*»

(1945) o en todos y cada uno de los grabados de «*Una semana de bondad o los siete elementos capitales*» (1926).

Alcanzó a extraer de la naturaleza, lo más esencial para él. Naturaleza que para nosotros no es lo mismo que cultura, pues consideramos que la naturaleza o nuestra relación con ella, ha sido destruida en una totalidad preocupante porque se ha hecho cesar por la racionalidad excesiva, el sentir y el experimentar ese contacto con lo desconocido, con el misterio: eso es a lo que Ernst llama con su obra de arte y esa es su deseo. Instalarnos de nuevo en el mundo de la naturaleza y no en

el de la cultura, que lo que hace es destruir lo más sagrado y lo más profano en el hombre, el sueño de conocerse a sí mismo.

La cultura lo que le proporciona es exactamente lo contrario, conocerse pero por lo que otros le dicen y lo que otros le revelen.

Es eso, lo que queríamos indicar sobre la relación de Ernst con la poesía, con la literatura, con la escritura, en las que él no ve un medio nada más, 'que para explicar la obra, sino para transportarla hacia otra órbita. De allí entonces, que también en sus textos Ernst, se interesaba por sostenerse y someter la realidad, poseer el mundo, dominarlo en su totalidad como lo hizo el artista del renacimiento, del manierismo o del barroco. Ha sabido extraordinariamente operar con su propio arte de la combinación, valiéndose de la poesía.

Ernst hace que observemos nuevamente eso que somos en relación con la naturaleza: que seamos exploradores, de ella, que develamos su misterio, su erótica, su orden estructural, su violencia realizadora, su constante movimiento, como así lo intentaba ver Heráclito, el Oscuro. Para expresar en su obra, requirió de una permanente sed y ansia de conocer, y un conocer no orientado ha obtenido una ciencia del conocimiento, sino hacia un conocimiento mediado por la sensibilidad y la contemplación. Ese es una clase de

conocimiento que cambia y se transforma, porque es el del creador. Tal y como lo señala Claude Lévi-Strauss: «En el arte de Max Ernst la pintura sigue siendo, en lo esencial, lo que fue después del fin de la Edad Media y el Renacimiento hasta el siglo XX, de donde extrae toda su nobleza: una escrupulosa labor preparada por un tiempo de reflexión, de ejercicio, y de duda» (Lévi-Strauss, Claude, 1986).

Tensión de Ernst durante su vida, la de establecer los vínculos, nexos reales entre lo evidente y lo oscuro, lo surreal y lo real, lo abstracto y lo concreto, el eros y la muerte. Todo esto ocurre en la interioridad secreta de su obra y la interioridad externa y visible de ellas mismas, y de sus textos poéticos. Ernst es entonces un poeta y un pintor. Aunque, lo hemos mencionado, para nosotros poeta y pintor sean lo mismo. El poeta pinta con las palabras y el pintor pinta con los colores. Tendremos este hecho como una característica esencial del movimiento surrealista. Quedemos por ahora, en que la naturaleza en toda su dimensión, es lo que obsesiona a Ernst, la naturaleza en combinación constante de lo femenino con lo masculino.

Todo para Ernst es uno y uno es el todo, continuando una intuición oriental. Prometeo es condenado porque ha sabido poseer la llama que ilumina la oscuridad, la oscuridad que se halla en la naturaleza y en el hombre, para darles la claridad y la transparencia que hará que la *harmonía* sea introducida nuevamente en la vida del hombre, la *harmonía* del hombre con la naturaleza. Intento excepcional de Ernst. Y en su obra quedan rastros, huellas, indicios de ese intento sobrehumano. *Harmonía mundi*,

la armonía con el mundo, con el cosmos de la que habla Cornelio Agrippa.

«En el arte de Max Ernst la pintura sigue siendo, en lo esencial, lo que fue después del fin de la Edad Media y el Renacimiento hasta el siglo XX, de donde extrae toda su nobleza: una escrupulosa labor preparada por un tiempo de reflexión, de ejercicio y de duda.»

4. LA INFANCIA: VOZ Y FENÓMENO DE LO DESCONOCIDO

Y sabemos que para Ernst el comienzo de su mundo, de sus fantasías, de sus visiones, de su inquietud, de su fascinación, se halla contenida en su totalidad era el momento mismo de la infancia. Tenemos que la infancia en Ernst no es un momento, sino aquello que la Memoria, la diosa de la Memoria, hace que nunca acabe, sino que en cada instante de la vida, esté hablando, simbolizando, formando, conduciéndolo: la llama de la Memoria. La infancia es otro instrumento más del que se valdrá Ernst para darle forma a su destino como artista, como hombre. Esa Memoria que hace visible aquello que no conoce, pero que del mismo modo, es aquello que sabe que está dentro de él. Visiones que aparecen y desaparecen, eso es lo que queda en su obra. momentos que explotan como piedras y volcanes.

Y es la infancia entonces la que es también parte del método de Ernst: «El 2 de abril de 1891, a las 9.45 de la mañana, Mar Ernst estableció su primer contacto con el mundo tangible, cuando surgió del huevo que su madre había depositado en el nido de un águila y que

el ave había empollado durante siete años. Este acontecimiento tuvo lugar en Bruhl, a seis millas al sur de su vida antes que perder la castidad, y sus frágiles reliquias ornan los muros de la capilla de Bruhl, donde quizás ayudaron a Max a superar muchos problemas, pues en esa iglesia gran número de horas en el curso de su niñez».

«(...) El primer contacto del pequeño Max con la pintura se sitúa en 1894, cierta vez que observó a su padre trabajando en una acuarela titulada Soledad. Representaba a un monje leyendo, sentado en medio de una selva de hayas. Emanaba de esa Soledad y de la manera en que habla sido trata una atmósfera de amenazadora calma. Cada una de las innumerables hojas de haya estaba pintada con una ansiosa minucia y parecía dotada de vida propia, individual. El monje se hallaba tan fascinado por la lectura que parecía extrañamente fuera del mundo. La sonoridad misma de la palabra 'monje' actuaba en su espíritu infantil con una fuerza mágica y perturbadora .. «. Colonia. Allí creció Max y se convirtió en un lindo niño. Hubo varios incidentes dramáticos en el curso de su infancia, pero en conjunto no puede decirse que haya sido desgraciada «.

«Colonia fue en otros tiempos una colonia romana, Colonia Claudia Agrippinensis, transformándose más tarde en uno de los centros culturales más importantes de la Edad Media. Allí alienta todavía el hoy el espíritu del soberbio mago Cornelio Agrippa, nacido en la ciudad, y el de Alberto Magno, quién vivió y murió en ella. Los huesos de otros tres magos, Gaspar, Melchor Baltazar, los sabios llegados de Oriente, reposan en la catedral de Colonia, y cada año, el 6 de

enero, los fieles pueden admirar su sarcófago de oro, amado de piedras preciosas. Once mil vírgenes de Colonia prefirieron sacrificar su vida antes que perder la castidad, y sus frágiles reliquias ornan los muros de la capilla de Brühl, donde quizás ayudaron a Max a superar muchos problemas, pues en esa iglesia gran número de horas en el curso de su niñez». (Richter, Hans, 1973).

La naturaleza, la memoria, lo ritual, el encantamiento y la Infancia nos lo muestran realizando su obra. Porque aquí es necesario demostrar que Ernst no se basa en una teoría para probar su mundo, para hacérselo conocer, su método tiene es que ver con las visiones, lo onírico. Es allá, por medio de la naturaleza que él va a buscarlo donde, porque no decirlo también, el se encuentra lo que no conoce, lo que apenas había soñado y pensado. El sueño de la infancia indestructible e invulnerable. Ir de nuevo al mundo de la infancia es para Ernst una verdadera obra, la obra que se hace para ir al encuentro de la su naturaleza misma. Por ello mismo un árbol, un río, un concha, una nube, el viento, la arena, etc., son para él instrumentos que llevan a obtener el resultado de la visión, lo que después elaborará cuando crea la técnica del frottage: «*Dos hermanos* (1926) y «*Dos muchachas desnudas*» (1926). La infancia habla cuando se ha tenido, es la patria verdadera y auténtica del hombre, su más precioso territorio, Max Ernst lo sabía.

5. TÉCNICA Y MÉTODO

En Max Ernst, la técnica no es una técnica totalmente racional, es irracional. Todo esto

resulta obviamente contradictorio y absurdo para quién no pueda observar el mundo sino desde los esquemas y los elementos que le provee la razón. Tampoco esto quiere decir que la locura sea la que proporcione entonces la verdad o lo verdadero. Es que la irracionalidad, no es la locura, y siendo la locura es la locura del sabio, la que vemos en Sócrates. De la locura que dice la verdad, la santa locura o la locura santa.

Desde allí Ernst le da forma a su método. Y no es el método occidental, por medio del cual se prueba o no la existencia de un hecho, de una cosa, sino el método de lo intuitivo, porque la verdad solo se queda allí un momento, un instante. Por eso, él inventa constantemente métodos y técnicas, por eso mismo el inventa estilos, formas, por eso hace escultura, pintura y poesía. Por eso va de un estilo a otro: expresionismo, cubismo, abstraccionismo, surrealismo, etc. La verdad para Ernst se halla instalada en el movimiento. Todo es movimiento, insaciabilidad, estabilidad e inestabilidad, equilibrio y desequilibrio. Nada se sostiene por sí mismo y Ernst no busca tampoco ese dominio de sí mismo, el artista no sabe como dominarse a sí mismo. No acontece ni se realiza en la inmovilidad. Es lo extático más que el éxtasis lo que le incita. Ernst es un incitado y por ello mismo un incitador. Para él nada se resuelve y lo insoluble es su deseo.

Pero él no desea tampoco hallar fórmulas para nada. Desea es la técnica, la técnica no se inmobiliza, es solamente movimiento. Dolor experimenta por saberla, dolor que solamente acaba cuando está haciendo la obra, o sea

cuando es un dios, porque el artista, en esa resolución del problema, el problema en la obra, resuelve el dolor, es consciente del destino, pero no resuelve la muerte. Max Ernst no se somete a la fórmula sino a la técnica. Y es ahí, en la conciencia de lo irresoluble, en donde él, sabe que la obra se desarrolla es por medio de una técnica, que proviene de la voluntad, en eso es totalmente nietzscheano. De allí se deduce, para nosotros, que sí Ernst explora lo maravilloso, lo hace desde el dominio total o no de su voluntad. Que no es la racionalidad. La voluntad es la que orienta, la que determina los momentos del delirio y los momentos de la alucinación, de la «ALUCINACIÓN SIMPLE, como la llamaba Rimbaud. Y Ernst quiere un «DESORDEN DE LOS SENTIDOS», pero desde la voluntad misma. Teoría de la representación del mundo y de la voluntad como medio ideal para equilibrarlo, ordenarlo.

De esa manera Ernst dice con absoluta claridad a Robert Lebel que: *«Siempre he sido consciente de que el abandono voluntario al trance que llamamos creación (y que Nietzsche llamaba «ebriedad creadora « es comparable al delirio producido por el alcohol y otras drogas Puede acarrear las mismas euforias y las mismas depresiones. A veces me han preguntado por qué no tomaba opio, cocaína, haschich o mescalina Claro: ¿por qué no?. Probablemente porque para mi el calificativo de «surreal» tenía para mí otros significados. No excluía la euforia Tampoco la alegría erótica de pintar...»*. (Quinn, Edward. Max Ernst. 1977). Y sí unos pocos participantes del movimiento surrealista de París, como Artaud, Crevel, Desnos, etc., recurrieron a las prácticas con mediumms

o videntes, eso no indica ni expone que todo el surrealismo consistió en ello. Es de la inspiración como método, dé la que Ernst participa. La inspiración también posee un método, como el del místico, si es dable hacer una comparación de está índole. Ernst sabe que el erotismo, es también un medio. Método basado en la inspiración y en las palancas del erotismo.

6. LA MIRADA

Otro elemento esencial en la obra de Ernst radica en la función exploradora, en la intención explosiva de la Mirada. Y esa Mirada no es de cualquier clase, es una Mirada que alcance a revelar, que domine, que se introduzca en todo, que ilumine lo que está oscuro, que observe en el fondo mismo de la Naturaleza, de las cosas, de los seres. Mirada que explore, que halle lo que está oculto, oculto por la racionalidad, por el miedo, barreras que condicionan el acceso a lo maravilloso. La Mirada es donación para el descubrimiento. No es lo mismo ver que Mirar. Ver no tiene más duración que la que la necesidad indica, mientras que Mirar dura siempre, hace vasos comunicantes con la Memoria. La Mirada y la Memoria fundan un mundo de relaciones, de conexiones. Y en Ernst es observable este fenómeno.

La Mirada del bosque o de la ciudad o de la lluvia le llevan a construir esos cuadros, en los que el bosque disemina, extiende, expande realidades -»*la eternidad es una medida de intensidad, no de duración*», nos dice Eunice Odio-, observarnos estas transformaciones, somos miembros videntes de esa transmuta-

ción maravillosa. En donde la ciudad es la «*Ciudad entera*» (1936), y como lo expresa U. W. Schneedee: «*Las ciudades enteras no lo son exactamente; son ciudades en ruinas. En una de las versiones del tema, la ciudad situada en la cima de la montaña da la impresión de ser la ruina de una ciudad utópica imaginada por un arquitecto del siglo XIX, lo que tras un desastre, puede quedar del palacio proyectado por Schinkel en la Acrópolis*». (Ibid). Ciudades inventadas por la mirada, espacios metafísicos y calles físicas creadas por una mirada de la Memoria y desde lo onírico. Tal es la verdad: no son ciudades destruidas, sino ciudades que halla en un trozo de madera, en una concha de mar, en el movimiento de una anémona o en la textura de una flor.

En donde la lluvia está haciendo también su obra como en «*Europa después de la lluvia*» (1940), o cuando observamos ese cuadro fantasmal y hermoso: «*Napoleón en el desierto*» (1941). La mirada que descubre y lo hace para violar el obstáculo de la realidad. La cada que también es del mundo onírico. Y es el onirista el que Mira en la caverna lunar del sueño. También allí, en esa otra realidad, es donde Ernst hace de la Mirada su vehículo. Para ir por el bosque, por la ciudad y naturaleza, por el océano onírico. O sea, que tenemos una Mirada que observa lo interior y lo exterior, en dos planos al mismo tiempo.

7. ERNST Y EL GRAAL DE LO SIMBÓLICO

Dentro de esta tentativa de aproximación a la obra de Max Ernst, es necesario decir también que no toda la crítica de arte, ni

muchos historiadores se interesen por tratar la obra, o es más por excluirla como ocurre con E. H. Gombrich (Gombrich, Ernst. 1984). Y es que existen factores que así lo determinan: la invención de un mundo simbólico que es constante en Ernst. Esa obsesión por lo simbólico es lo que hace que historiadores, críticos, artistas e inclusive el observador común, no experimenten lo mismo que experimentaron los dadaístas como Tzara, los surrealistas como Breton o historiadores como Robert Lebel o W. M. Schneede.

También existe una causa más, la ostensible radicalidad, la rebeldía, la ironía, la libertad libertina de Ernst. Ernst habiendo hecho relaciones con: todos los movimientos de la modernidad, no podemos incluirlo determinadamente en uno de ellos. Diremos más bien y esto resultará totalmente atrevido, que Ernst ha sido el creador y el orientador de su propio movimiento y como prueba de ello, bien lo podemos probar viendo la composición, la forma, el color y la exuberancia de lo surreal y de lo maravilloso que hay en las obras de Leonora Carrington, Remedios Varo, Leonor Fini o de Dorothea Tanning. Mediador de lo femenino. Musas creadoras, no simples inspiradoras.

Tratando entonces el tema del simbolismo de Ernst indiquemos que al él concurren explosivamente movimientos artísticos como el renacimiento, el barroco, el romanticismo y el simbolismo. De todos ellos ha extraído, ha saqueado lo que ha necesitado para realizar su obra. Y lo más extraordinario es que ha sabido decirlo, expresarle. Todo artista se halla en conexión con el arte de todos los tiempos,

cuando lo es realmente, consciente o inconscientemente, porque lo que no se borra ni se acaban son los hilos invisibles del conocimiento. Ernst sabía que la ciencia es la de la naturaleza y no la de la tecnología.

Herbert Read preciso admirablemente este aspecto: *«Muchos críticos, preocupados en exceso por el contenido simbólico de pinturas como las de Max Ernst no se paran a calibrar sus méritos estéticos, y los condenan sin apelación como cosa perteneciente al dominio de la psicología o de la literatura, o a cualquier otro, excepto el de la pintura. Tales críticos muestra con ello sus limitaciones, porque si se aviniera por un momento a prescindir del simbolismo descubrirían (consintiendo en dar pruebas de una sensibilidad sin prejuicios) una infinita fascinación en el colorido y la textura de la pintura actual. Porque Max Ernst es ante todo un artista en el sentido estricto del vocablo -un hombre que pinta con gusto y sensibilidad. Se sirve de tales dotes para transmitir su visión -su visión simbólica- exactamente del mismo modo que Blake se servía de su sensibilidad de poeta para transmitir su visión simbólica...»*. (Read, Herbert. 1988). Puede que para nosotros, los símbolos de Ernst no se hallen en la misma cuadratura que los de Blake, ni posean la misma densidad, ni la misma concentración, pero sin duda, Ernst ha construido un mundo real, por medio del sueño, de eso que hemos mencionado, quizá demasiado, la exploración del inconsciente. Teniendo una voluntad total para hacerlo, pues para intentar percibir la visión se necesita de una fuerza inmensa y de una capacidad de claridad y de lucidez intensa, de no ser por ello, el artista o el mediador tienden a quedarse ellos mismos, en un

obstáculo irresoluble, en el cual se experimenta incapaz de fusionar lo ideal con lo real. Ernst le concede toda su vida llevar a cabo esta prueba.

Los símbolos de Ernst son los mismos de la naturaleza. Y son símbolos que el extrae con la palanca de la Mirada, por medio del método de la *ALUCINACIÓN SIMPLE* que preconizaba Rimbaud. Método que para Ernst, lo cual no se debe olvidar, no es provocado por elementos o medios exteriores o artificiales -*LOS PARAÍDOS ARTIFICIALES*, Baudelaire- sino por medio de la Mirada irritada. Desde Boticelli, Leonardo y por intervención del soñador. Es el soñador el que Visita los mundos, el que se adentra en una obra, no para interpretarla, explicarla sino para instalarse en ella y ser el portador de su clave. Drama y duelo del que la penetra con el cuerpo y lo sentidos de la *usía* y la *manía*.

NOTAS

1. Breton, André. (1974). Apuntar del día. Caracas: Monte Ávila Editores.
2. Emst, Max. (1982). Escrituras. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
3. Praz, Mario. (1976). Mnemosina, Paralelo entre la literatura y las artes visuales. Caracas: Monte Ávila Editores.
4. Emst, Max. (1982). Escrituras. Barcelona: Ediciones Pofigrafa.
5. Ibid.
6. Lévi-Strauss, Claude. (1986). Mirando a lo lejos. Buenos Aires: Emecé Editores.
7. Richter, Hans. (1973). Historia del Dadaísmo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
8. Quinn, Edward. Max Ernst. (1977). Barcelona; Ediciones Polígrafa.
9. Ibid.
10. Gombrich, Ernst. (1984). Historia del arte. Madrid: Alianza Editorial.
11. Read, Herbert. (1988). Historia de la pintura moderna. Barcelona: Ediciones del Serbal.

