

Introducción

Cuando nace el surrealismo, a mediados de los años 20, la gloria de Víctor Hugo es vacilante. Por un lado es el poeta del que se aprende de memoria, en la escuela, algunos poemas clásicos y conformistas. Por otro lado, la Universidad lo desprecia en parte, y a nivel político la extrema izquierda y la extrema derecha lo denigran. Considerarlo, pues, como un antepasado del surrealismo, tal como lo hace André Breton en 1924 en el *Manifiesto del surrealismo*, puede parecer, para un movimiento de vanguardia, a *contracorriente*.

De hecho, los surrealistas no se apropian de Hugo sin reparos. Pero en cierta medida van a hacer que Hugo se desprenda de aquella imagen convencional en la que se encontraba encerrado, haciendo hincapié en toda una parte de su obra que hasta entonces había sido ignorada o denigrada. Porque Hugo colocó la libertad, el amor, el sueño, la visión y la imaginación en el centro de su proceso poético. Y aquel Hugo, poeta infinitamente libre, visionario y lírico, será el que después de Baudelaire y de Rimbaud, contribuirán a revelar los surrealistas.

Ocurre lo mismo en el ámbito plástico. Utilizando, de hecho, las mismas técnicas inspiradas de prácticas lúdicas – tal como plantilla de estarcir, huella y frotado, calcomanía y mancha – los pintores surrealistas, entre los cuales ante todo Max Ernst y André Masson, parecen literalmente seguir las huellas de Hugo con, aquí de nuevo, la preocupación visionaria de ir a buscar la naturaleza más allá de la naturaleza, la realidad más allá de la realidad.

Son estos parentescos, tan *sensibles* como técnicos que esta exposición quisiera hacer palpable a través de un recorrido temático yendo de los castillos al amor y de los bosques a la noche, del tema de la rima y de la imagen poética al juego de palabras.

Sala 1

La cuestión de los Castillos

“Así alcanzaba mi sueño, y seguía siendo sueño”, cuenta Víctor Hugo frente a la *Torre de las ratas*. Aunque sean reales, pues, los castillos de Hugo no lo son completamente: surgen a la vuelta de un río, como fachadas lívidas, rostros demacrados, tanto imágenes de sueño como de pesadilla. A menudo resultan huecos y uno puede entonces deslizarse en ellos como en un sueño, cubierto por esa “marea creciente de ideas que van invadiéndolo poco a poco y que sumerge casi la inteligencia.” (*El Rin*).

¿No le tocaba al surrealismo buscar, para su época, el lugar equivalente a lo que fueron los castillos para el romanticismo? Es la “cuestión de los castillos” planteada por Breton, que multiplicó las tentativas de reactualización del castillo romántico. El castillo surrealista sigue siendo más o menos un lugar de magia, a la vez promontorio, posada, semáforo, islote de resistencia. Pero ¿qué es lo que hay que defender sino, contra la realidad del mundo, el lugar de la más extrema fantasía, o sea de la más extrema libertad, dicho de otro modo la propia poesía, seña absoluta e insondable de lo desconocido y en cierto modo su último refugio?

Filiación

Ambos nacidos de profundos cambios históricos, sociales y políticos – la Revolución francesa y sus repercusiones europeas, la primera Guerra Mundial y su desastre europeo –, romanticismo y surrealismo comparten una violencia patente, o dicho de otra manera constitutiva, hecha de fervor y crítica radical. Para unos como para otros, de lo que se trata es de desprenderse de un corsé histórico, ideológico y filosófico, considerar a la vez la unidad y la infinidad de los mundos visibles e invisibles, accesibles por la razón o por la imaginación, y extender el ámbito de la poesía – al sueño en particular – para hacer de ella la línea de horizonte de un nuevo conocimiento. La filiación reconocida y asumida del surrealismo con el romanticismo, que los surrealistas habrán contribuido ampliamente a volver a dar a ver, es precisamente de lo que trata Breton en su segunda conferencia de Haití. Habla del romanticismo francés, y principalmente de Hugo, pero desarrolla también el tema en dirección del romanticismo inglés y alemán.

Sala 2

Huellas

Entre las numerosas técnicas superpuestas por Hugo en sus dibujos, varios “pasatiempos de sociedad”: plantillas de estarcir, recortes, manchas de tinta, técnica de reserva, huellas y frotados... Este gusto por el juego y el desvío, los surrealistas también lo practicaron mucho, sea con juegos literarios –los “papelitos” volviéndose “cadáveres exquisitos” y “diálogos” – sea con juegos gráficos. Ello denota una atracción por procedimientos dedicados a “forzar la inspiración”, a “prestar ayuda a las facultades meditativas y alucinatorias” (Max Ernst).

De esta *inspiración* común, Víctor Hugo y Max Ernst en particular crean obras en estrecha resonancia. ¿Será porque comparten la misma concepción de una unidad superior – sobrenatural o surreal – de la naturaleza que solo el sueño y la imaginación permiten ver? “No hay gran hombre que no haya estado obsesionado, cautivado, asustado o al menos asombrado por las visiones que surgen de la naturaleza. Algunos hablaron de ello y, por decirlo de alguna manera, depositaron en sus obras (...) las formas extraordinarias y fugitivas, las cosas sin nombre que habían entrevisto ‘en la oscuridad de la noche.’” (Víctor Hugo).

Manchas

La calcomanía, que Oscar Dominguez volvió a inventar a mediados de los años 30, es una variante de la “mancha”, práctica lúdica adoptada en el siglo 19 en los salones. Víctor Hugo la utiliza a placer. Al contrario de la calcomanía, la mayoría de las manchas de Hugo nacen de una proyección o simplemente de un amplio extender de lavado. Pero al presentar la “calcomanía sin objeto preconcebido” Breton hace referencia explícitamente a los “lavados de Víctor Hugo [que] parecen ser el testimonio de búsquedas sistemáticas en el sentido que nos interesa.” La interrogación sobre el carácter “involuntario” – o sea automático – o no de la mancha es, por lo menos para Hugo, insoluble: ocurre en efecto que deje sus manchas vivir por su cuenta, ocurre también que descubra en ellas ciudades o castillos, y que los subraye. Ya que, como para el frotado o la huella, se trata de hacer brotar *algo* de la tinta, “los burgs delirantes de las grutas, los lagos negros, los fuegos fatuos de la landa.” (Breton, “Calcomanía sin objeto preconcebido”).

Sala 2 vitrinas interiores

Juegos de palabras, juegos de manos

Víctor Hugo es un apasionado de los juegos de palabras: calambures, charadas, retuécanos, anagramas y poemas con rimas dadas de antemano, ejercicio en el que destaca. De este placer sensual, goloso, travieso, virtuoso, del idioma, encuentra un ejemplo en el argot que fue el primero en introducir en el campo literario, rompiendo así las formas y el decoro. De la misma manera, nunca dudó en añadir sus dibujos a los dibujos de niños para apropiarse en cierto modo su manera espontánea, lúdica, acerba, a veces licenciosa. Hugo por último también practicó el jeroglífico, el jeroglífico puramente visual o asociado a las palabras, por broma y por diversión, o para responder a

una necesidad de criptografía. Sobre este terreno del juego con las palabras y las imágenes, algunos surrealistas son dignos herederos. Louis Aragon por el desenfado-límite de algunos poemas, en particular los de *La Grande Gaîté* y Robert Desnos por la hábil torpeza de sus dibujos, por sus juegos “verbo-visuales” o por sus jeroglíficos. Por fin, como Hugo, Desnos fue un aficionado a las formas llamadas “pobres” o populares – canciones, fábulas, publicidad radiofónica.

Retratos

Ya en los primeros años del exilio, Víctor Hugo piensa en añadir un retrato fotográfico a *Napoleón el Pequeño* y *Los Castigos*. Instalan un taller en Marine Terrace, la casa de Jersey, en noviembre de 1852. Charles Hugo y Auguste Vacquerie se ocupan del funcionamiento mientras que Hugo dirige las sesiones y las poses. Se sacarán numerosos retratos del padre y dueño, con una variedad de expresiones que van del poeta inspirado al pater familias, del poeta descuidado al proscrito encaramado sobre una roca, mirando a lo lejos. Los surrealistas también practicaron mucho dicho género. Cuando los retratos son sacados por “verdaderos” fotógrafos (Man Ray, Lee Miller, Brassai, Ubac), la puesta en escena recuerda la de Hugo: aquellos [jóvenes] poetas juegan con la imagen romántica del Poeta de la que Hugo es la encarnación por antonomasia. En cambio, cuando el retrato es sacado en grupo, con motivo de “salidas” o en ráfagas de fotomatón, la libertad es mayor, se ven más muecas, gritos, incluso griteríos y gesticulaciones.

Casas

Víctor Hugo compra Hauteville House en 1856 y, después de arramplar con baúles, tapices, azulejos y otras porcelanas en los anticuarios, decora el interior hasta principios de los años 1860. No se conforma con dibujar unos cuantos muebles y cubrir los techos de tapices: modela literalmente todo el espacio de su casa como una forma de espejo – “autógrafo de tres pisos” dice Charles Hugo – como si se tratara de un teatro interior.

El taller ocupado por Breton en el 42 de la calle Fontaine tomó la forma que se conoce hoy a partir de los años de posguerra. Si el espacio es igualmente habitado, no es para nada según los mismos resortes que en Hauteville House. Breton no toca a la estructura del lugar, y no transforma todo los objetos ensamblándolos según sus propios dibujos: reúne alrededor de él las obras y los objetos que le inspiran y le forman. Pozos interiores para uno, abrigo de chamán para el otro.

Bestiario

El bestiario de Víctor Hugo es pletórico y de una gran diversidad, desde el oso cruzado en el bosque de Bondy (*El Rin*) al pulpo de los *Trabajadores del mar*. Encontramos también en sus dibujos muchos animales familiares, dibujados de manera más bien realista. Ocurre también que Hugo “bestialice” los elementos: “el agua está llena de garras. El viento muerde, el oleaje devora, la ola es una mandíbula.” De ahí inquietantes metamorfosis: las especies se hibridan, los elementos se aparean con bestias, la naturaleza se llena de monstruos.

El bestiario surrealista es también uno de los más extendidos, poblado por animales en mayoría salvajes, es pues a menudo cruel y peligroso: elefantes, tigres, hipopótamos y rinocerontes cobran vida bajo los pinceles de Max Ernst y de Dalí, toros, minotauros y caballos devoradores bajo el de

Masson, que tampoco desdeña los insectos; a Toyen le gustan las fieras, los lobos, los zorros. Muchos moluscos, estrellas de mar y otros *Peces solubles* aparecen en los sueños de Desnos y de Tanguy. Los pájaros viven y reinan en la obra de muchos surrealistas – este amor es llevado hasta el mimetismo en el caso de Max Ernst.

Amor(es) loco(s)

De *Nuevas Odas a Ruy Blas*, de *Las Hojas de otoño* a *El hombre que ríe*, de *Los Miserables* a *Toda la lira*, Víctor Hugo no dejó de celebrar el amor. Pero, habiéndolo vivido intensamente, también reivindicó la libertad de amar contra el orden y la moral pública, contra el decoro, contra la religión, contra la sociedad, contra la ley. Más allá de esta celebración del amor *loco*, Hugo pone así de relieve la dimensión *social* del amor. A este respecto, los surrealistas de “Hands off love”, los defensores de Germaine Berton y de Violette Nozières, los fustigadores de la hipocresía y de la pudibundez de todo tipo, son los continuadores directos de Hugo.

Sin embargo hay un terreno en el cual Víctor Hugo no se adentra mucho: el de la expresión *literaria* del deseo. El erotismo parece en efecto ausente en sus escritos, cuando en la concepción surrealista del arte está en el centro. A la dimensión social de la libertad de amar, los surrealistas añaden por supuesto la expresión de la sexualidad y sus “límites no-fronteras”. La erótica de Hugo es y sigue siendo en cambio casi totalmente encubierta.

Sala 4

Naturaleza I

Pocos puntos comunes aparentemente entre Hugo que recorre bosques y montañas, landas y campos, orillas y arenales, se hunde a no más poder en la contemplación del océano, y los poetas surrealistas que viven en la ciudad y tienen muy poco contacto con la naturaleza. A partir de los años de exilio, para Hugo, la naturaleza es tormento, exceso, cataclismo: “La enormidad de la naturaleza es abrumadora” (*Prosas filosóficas de los años 1860-1865*). Lluvia, trueno, tormenta, tempestad, astros, cometas, naufragios, los elementos son desmesurados, a la vez grandiosos y amenazantes. Y sin embargo no hay ninguna contradicción: la unión entre el mar y el cielo, la montaña y la tormenta provoca el movimiento y da vida. El árbol y la roca se acoplan, como se acoplan el viento y el mar. Y más allá de la naturaleza, hay ese Dios al que Hugo no puede renunciar: “Pues la creación está delante, Dios detrás, / El hombre, del lado negro de la oscura barrera / Vive, merodeador curioso; / Basta con que su frente se levante para que vea / A través de la siniestra y mortecina claraboya / Aquel ojo misterioso.” (“Lo que dice la boca de sombra”, *Las Contemplaciones*).

Naturaleza II

La naturaleza no está ausente, ni mucho menos, del universo surrealista. Escasamente presentada por lo que es, interpreta magníficamente el papel de perturbadora sus cóleras (crecidas, inundaciones, naufragios, glaciación...) trastornan el curso normal de las cosas, provocan increíbles cambios inesperados, cantidades de encuentros, revelan imposibles paisajes. Pero aquella exuberancia es en la obra de Desnos, de Péret, de Miró muy poco peligrosa, sino a menudo más bien alegre. Es en cambio más inquietante en la obra de Breton, de Max Ernst, de Masson, por su poder de penetración e impregnación – como si su vitalidad y su exaltación fueran contagiosas, sea en la felicidad o en el miedo. La naturaleza es también el lugar, mucho más turbio, de la metamorfosis; encuentro y confrontación del hombre y del vegetal, del hombre y del animal, es la noche trágica, afilada y rugosa de los bosques de Max Ernst. Entonces se vuelve de nuevo agresiva, llena de furia, plantas carnívoras, árboles erizados, animales fantásticos, grutas oscuras, tormentas magnéticas.

Sala 4 vitrinas interiores

Paris

Baudelaire lamenta, en 1861, no cruzarse ya con Hugo en París, él quien podía “trabajar caminando” e incluso no podía “caminar sin trabajar”. Hugo y París, es el soñador que compone los poemas de las *Orientales* mirando el sol ponerse, es el observador preciso de *Cosas vistas*, es aquel que describe con minuciosidad la casucha Gorbeau en *Los Miserables*. El escritor recorre la ciudad, toda la ciudad, en todos los sentidos, tanto de día como de noche. Ama a París por lo que es, un ser viviente, un ser cambiante.

A los surrealistas también les gustaba París. Si la ciudad de su niñez no parece muy alejada de la de Hugo, aquel París en cambio desaparece. Hay desplazamientos en el espacio como en el tiempo. Los

lugares de reunión no son los mismos – el salón Nodier no es el café de la plaza Blanche – y el cine sustituye al teatro. Ya no es la realidad primera de la ciudad lo que los atrapa sino el misterio y la magia que se desprende de ella: la Historia está menos presente, pero cada escaparate, cada rótulo luminoso, cada cruce de calles encierra el hilo de una aventura, que entonces ya solo se trata de seguir amorosamente.

El honor de los poetas

“En este momento cuando la irrazonable rima vuelve a ser razón. Reconciliada con el sentido. Llena del sentido como una fruta madura de su vino.” escribe Louis Aragon en “La Rima en 1940”. La vuelta de los poetas al verso clásico es efectivo cuando la poesía se asocia con el combate político, moral y patriótico de la guerra. Aquel renacimiento de una forma clásica, y sobre todo *combatiente*, es entonces en cierto sentido llevado bajo la tutela del Hugo de *Los Castigos* y de *El Año terrible*.

El debate existía desde hace mucho en el seno del surrealismo, tanto sobre la poesía de circunstancias como sobre la forma rimada y métrica. Es reactivado a mediados de los años 30 con el caso “Frente rojo” y se prolonga con la publicación del *Deshonor de los poetas* escrito por Benjamin Péret en 1945. Se trata para él tanto de cuestionar la necesidad de una “poesía de circunstancias”, sometida a la acción política y puesta, según él, al servicio de una “resurrección de Dios, de la patria y del jefe” como de saber si debe, para ello, adoptar formas antiguas. “La forma y el fondo, escribe, siguen teniendo necesariamente entre ellos una relación de lo más estrecha, y en dichos ‘versos’ reaccionan el uno sobre el otro en una carrera desbocada hacia la peor reacción.”

Política

Si obviamente el contexto, las épocas y las circunstancias no son comparables, la preocupación *política* de Víctor Hugo por un lado, y la de los surrealistas por el otro, es innegable. El “problema social” y el “problema humano” de los que habla Hugo para definir su visión de la política están presentes en su obra literaria y son el núcleo de su acción política.

El tema del compromiso para los surrealistas, si no se ponía en absoluto en entredicho, no podía sin embargo tener las mismas formas de implicación directa. Ya a mediados de los años 1920, los surrealistas multiplicaron las intervenciones públicas por medio de octavillas, de declaraciones o de acciones conjuntas con otros – grupo “claridad” y luego grupos antifascistas de los años 1930. El tema de la afiliación al partido comunista al final de los años 20, de una unión con Trotski en los años 1930, con los anarquistas en los años 1950, con los insurrectos de mayo de 1968, o sea el tema del sometimiento – o no – de la poesía a cualquier circunstancia, incluso política, se planteó de manera muy viva en el seno de los grupos surrealistas sucesivos.