

Ante el surrealismo: Álvarez-Ríos (1962)

Publicado en el nº 954 de *Lettres françaises* (29 noviembre – 6 diciembre, 1962), “Ante el surrealismo: Álvarez-Ríos” es la reseña de una exposición del pintor cubano Roberto Álvarez-Ríos en la galería “La Cour d’Ingres” de Inna Salomon, amiga de Althusser. Nacido en 1932, el pintor realiza entonces su primera exposición personal en París donde vive y trabaja desde su llegada en 1958. Los archivos de Althusser no contienen ninguna traza dactilográfica o manuscrita de este texto: se reproduce entonces tal cual el artículo de *Lettres françaises* rectificando simplemente algunos errores de impresión.

Las turbadoras telas de Álvarez-Ríos, joven pintor de Cuba, nos plantean una vez más *La cuestión del surrealismo*.

Que actualmente sea como una Iglesia, que tenga sus misas y su latín, su sintaxis y su vocabulario, su lamento de órgano literario viejo al fondo de la nave, sus contraseñas (“el huevo primordial... Con el asombro del colibrí... La ofrenda de la melancolía... etc.”), que tenga incluso sus plegarias, que se reconozcan plegarias, no por su sentido (¿quién les escucha?) sino por su propia forma *de refunfuñar*, todo eso, que simplemente dice *que está muerto*, no impide que el surrealismo *viva* en pintura en algunos grandes (Ernst, Matta, Lam) y *nazca* de nuevo en algunos *jóvenes*.

Ríos¹ es de esos *jóvenes*. Treinta y un años. Veintisiete años de su vida en La Habana. Estudios clásicos de Bellas Artes. Que sueña con Rembrandt, Cézanne, Van Gogh, Picasso. En 1950, en La Habana, encuentro con Lam, cuya exposición le marca. En 1958, París. Ríos trabaja en el subsuelo de la Ciudad universitaria, en un cuarto (está casado), sin espacio, casi sin luz.

Para él el surrealismo está *vivo*: mejor, es la *vida*. Ríos repite: “No podía ser *libre* ni en el realismo ni en lo abstracto. En el surrealismo soy libre”. ¿Libre de qué? Hay que interrogar a la iconografía de su libertad: sus cuadros. Libertad de denunciar la esclavitud; de exaltar la lu-

1.- Sic.

cha revolucionaria (la "Fronde de David": una multitud de hombres hermanos confundidos hasta el mar con la orilla de una isla, por armar sus brazos tensos, contra el monstruo de mil cañones que cubre el cielo), de invocar la paz futura, las tres Antillas felices (tres mujeres paralelas, entre hojas y frutos, sobre la tristeza lejana de una calurosa ciudad); la Virgen sentada en un sillón más derecho que ella, una granada entre los senos, vestida de violeta, el rostro casi un sexo; la durmiente con sombrero; la gran armonía de los hombres, los cielos, los pájaros y las mujeres: en una palabra, la felicidad.

Así, esta libertad tan simple, que no canta más que la libertad, *necesita* de eso que quizá ya no es más que un *lenguaje*: el surrealismo.

¿Por qué la libertad de Lam, Cárdenas, cubanos como Ríos, sin hablar de Matta, chileno, y de otros latinoamericanos debe adoptar ese lenguaje y, habiéndolo adoptado, sabe transformarlo? Sin duda por efecto de profundas afinidades con el pasado vivo de un mundo, con la materia de una vida popular muy cercana: ese lenguaje no tiene allí el sentido que tenía aquí. Allí es el lenguaje natural de un inconsciente a cielo abierto; aquí era la voluntad de sorprender un abismo escondido en la noche; allí el discurso de una historia naciente, que habla de los hombres y de la naturaleza, de la esclavitud y de los amos, de la muerte y de la libertad; aquí el hechizo de una historia perdida, perversa, cuyo sentido se quería aprisionar por la fuerza. De ahí esa singular diferencia, tan sorprendente, entre *dos formas de hablar el mismo lenguaje*: aquí la palabra forzada de una libertad menos liberada que conminada a nacer; allí una voz casi *naïve* que dice los hombres y los seres.

Tal es el conmovedor encanto de Ríos. "Habla" surrealismo como "habla" francés: como una lengua nacida antes que él. La *ingenuidad* que los nuestros se empeñaban en extraer de los orígenes, en engendrar en un *objeto* (ya fuera poema, *readymade* o cuadro) que enseguida la alienaba, Ríos la encuentra en la aplicación de su voz a ese lenguaje: en su palabra, su acento, su invención sintáctica y semántica. Todo está entonces *desplazado*. Ya no es cuestión de reinventar a cada instante el surrealismo, y de asumir la desmesurada responsabilidad de su revolución permanente. Se trata de tratarlo como lo que es: como un hecho cultural constituido, y de ponerlo en relación con la historia viva de un mundo.

Lo conmovedor en Ríos es que viendo en ello por qué su libertad necesitaba ese lenguaje, vemos también *cómo* se libera de ese lenguaje mismo. Es raro que cuadros expuestos lo sean *en el mismo instante* y *sean el instante mismo* en el que los medios de su libertad descubran a un

hombre los inicios de su propia *necesidad*. Ese instante es el que se ve en "La Cour d'Ingres" en las últimas telas de Ríos.

Distingo ahí por mi parte dos rasgos de futuro. En primer lugar, ese *dinamismo de la forma* (la gran diagonal imperiosa y tensa de la tela número 17; el contraste del irresistible *vuelo* de formas que rodean una materia *paralizada*; la gran horizontal patética de la tela número 23).

Después ese tratamiento tan particular de la *materia* que se ve en el número 18, "Vers une transfiguration" (más abajo¹). El propio Ríos se anuncia a sí mismo sobre esos dos puntos; en lo que tiene de único y que ningún *lenguaje* puede darle: descubriéndose a sí mismo en sus nuevos signos. Sobre esos dos puntos él innova: rompiendo con la predilección del surrealismo por la forma-objeto inmóvil y sentada; por la materia opaca o diáfana pero la mayor parte de las veces dura, lisa y estática. De buena gana vería yo en ese cuadro reciente (más abajo) la imagen de esa liberación. Toda la parte inferior del cuadro no es sino esa nueva materia trabajada y en plena labor, materia aún informe, pero diversa, y que, dominada por grandes símbolos mudos, está como en marcha hacia un futuro. Son quizá hombres, pero a la búsqueda de su forma, de su fin: y por eso van. Pronto no tendrán ya necesidad de esos emblemas.

La ingenuidad o, lo que viene a ser lo mismo, la profundidad de esta pintura es *también* que habla de sí, y del futuro de Ríos, ese pintor *que puede ser grande*.

1.- Una reproducción en blanco y negro de la tela "Vers une transfiguration" ilustraba el artículo de Althusser.

Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, tome II, "Écrits sur l'art"
© Stock/IMEC, 1995.

Étienne Balibar y Pierre Macherey, "presentation" del libro de Renée Balibar, *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Hachette, París, 1974.

Pierre Macherey, "Le problème du reflet", Congreso sobre Literatura, sociedad y la sociología de la literatura organizado por la Universidad de Essex y celebrado en julio de 1976.

Pierre Macherey, "Pour une théorie de la reproduction littéraire", in *Comment la littérature agit-elle?*, Centre de recherches sur la lecture littéraire de Reims, Éditions Klincksieck, París, 1994.

Warren Montag, *Louis Althusser*, published 2002,
reproduced with permission of Palgrave Macmillan
© Palgrave Macmillan, 2002.

© Stock/IMEC

© Étienne BALIBAR

© Pierre MACHEREY

© Warren MONTAG

© Palgrave Macmillan

© introducción: Aurelio Sainz Pezonaga

© traducción: Aurelio Sainz Pezonaga y Juan Pedro García del Campo

© de la presente edición (marzo, 2011) tierradenadie ediciones, S.L.

© imagen de portada: Natividad Salguero

© diseño y maqueta: tierradenadie ediciones, S.L.

ISBN: 978-84-935476-7-7

Depósito legal: SE-2089-2011

imprime: PUBLIDISA

TIERRADENADIE EDICIONES, S.L.

C/ Jerónimo del Moral, 35

28350 CIEMPOZUELOS (MADRID)

<http://www.tierradenadieediciones.com>

correo electrónico: info@tierradenadieediciones.com

ESCRITOS SOBRE EL ARTE

Louis Althusser, Étienne Balibar,
Pierre Macherey, Warren Montag

Edición e introducción de *Aurelio Sainz Pezonaga*

