

SURREALISMO Y REALIDAD

Pablo Quintero V.

Pablo Quintero es arquitecto por la UAM, maestro en investigación y docencia por la UNAM y tiene cursos de doctorado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Ha sido profesor de la UAM-X de 1979 a la fecha. Entre sus publicaciones destacan *Modernidad en la arquitectura mexicana, 18 protagonistas* y *Un hilo delgado*.

Introducción

La médiocrité de notre univers, ne depends —elle— pas essentiellement de notre pouvoir d'enonciation?

Andre Breton, "Introduction au discours sur un peu de réalité"

...el secreto del surrealismo radica en el hecho de que estamos persuadidos que alguna otra cosa está escondida tras esas realidades.

Por desgracia, parezco actuar en un mundo en el que, para llegar a tener en cuenta sus sugerencias, estoy obligado a servirme de dos clases de intérpretes; unos me traducirán sus frases, y los otros, que es imposible hallar, comunicarán a mis semejantes la comprensión que yo haya alcanzado de estas frases.

Andre Breton, "Primer manifiesto"

El análisis de las vanguardias artísticas europeas del siglo XX (como antecedente del movimiento moderno en la arquitectura) es el tema del seminario desarrollado en la Escuela Téc-

nica Superior de Arquitectura de Barcelona, coordinado por Helio Piñón. Este trabajo es parte de los resultados de dicho seminario. Busca acercarse al surrealismo a través de algunos textos básicamente de Breton y de otras publicaciones acerca del movimiento surrealista (así como de las opiniones de otros autores sobre el tema de la relación arte-realidad). He destacado las observaciones sobre la relación surrealismo-realidad, pues considero que la posición que asume un artista o un movimiento respecto a la realidad, aquello que les interesa de ésta, es un punto esencial para comprender el sentido de su obra, ya que delimita el terreno en que se mueve y, de este modo, explica elementos formales.

Para su comprensión el surrealismo pide, quizá más que otros movimientos artísticos con un cuerpo teórico relativamente más autónomo, de una relación constante con la historia (decía Aragon: "Il n'est plus possible de considérer le surréalisme sans le situer dans son temps"), ya que en su desarrollo ofrece cambios significativos de dirección, estrechamente ligados a los acontecimientos políticos y sociales que le rodean. Su origen difícilmente podría explicarse sin su antecesor Dadá, protesta en el arte ante el ambiente reinante en la sociedad europea occidental en torno a la Primera Guerra Mundial. En la expresión de Tzara: "Estoy contra todos los sistemas; el más aceptable de los sistemas es no tener por principio ninguno".

Se encuentra una vertiente importante de la composición inicial del surrealismo en tanto rechazo a la sociedad. La otra vertiente se origina en la experiencia de Breton como médico en el centro psiquiátrico de Saint-Dizier, ocasión para establecer contactos cercanos con el psicoanálisis e iniciar sus investigaciones sobre la asociación de ideas y los sueños, lo que prefigura el material de trabajo para el surrealismo. Partiendo del rechazo de todo orden constituido, el surrealismo no ofrece un conjunto trabado de principios, sino que intentó ser una propuesta de "transformación del mundo", trascendiendo los límites del arte; dirían con Rimbaud: "La literatura es una idiotez".

Breton aconseja tres secciones para el análisis del movimiento:

- a) "Periodo investigador" o "intuitivo" (o, según algunos autores, "fase de los sueños"), que va de la separación de Dadá hasta 1925. (Toma de conciencia política).
- b) "Periodo razonador" o "Fase política". De 1925 a 1929-30. (Ingreso de Dalí, ruptura de Aragon).
- c) "Periodo de expansión internacional", hasta 1946 (retor-

no de Breton a París).

Sin embargo, el enfoque de este trabajo no es histórico, aunque existe cierta coincidencia cronológica derivada de los cambios de actitudes respecto a la realidad. Soy consciente de que el orden que he propuesto contiene alguna repetición de las ideas principales, al ser consideradas a distinto nivel.

Hacia la introspección

El pensamiento es capaz de comprender incluso lo que no es reductible a la racionalidad.

L. Venturi

El camino que recorre la valorización da lo subjetivo da un paso con la posición de Bergson respecto al papel de la intuición en el conocimiento; señala los límites de la inteligencia, postula que actúa sobre la materia en tanto que la intuición permite alcanzar la fuente del ser. Por otro lado se anticipa a Freud indicando la importancia del sueño, la telepatía, etcétera, en el conocimiento; el mundo cimentado en lo racional se vuelve pequeño para las preguntas que van más allá de la realidad de la lógica formal (hay que recalcar que si bien existió esta liga respecto a la intuición entre el surrealismo y Bergson, en la práctica fueron antagónicos, especialmente en cuanto a los valores morales). Esta situación es un antecedente que explica el que más tarde Breton expresara:

...la piedra filosofal no es más que lo que debía permitir que la imaginación del hombre se tomara sobre todas las cosas un desquite deslumbrante y aquí estamos otra vez, después de siglos de domesticación de la mente y de loca resignación, intentando desembarazar definitivamente esa imaginación.

Esta expresión sintetiza más que nada la actitud que mantendrá el surrealismo en su historia; alzándose contra la lógica en tanto que monopoliza el contacto del hombre con la realidad y reprime la imaginación. El surrealismo busca superar el razonamiento discursivo aproximándose al conocimiento intuitivo. La comprensión del mundo se inicia en el conocimiento del sujeto; en esta línea retoman a Novalis: "Entenderemos el mundo cuando nos comprendamos a nosotros mismos, pues él y nosotros somos mitades inseparables".

Tal búsqueda de la realidad interna se complementa con la

automática, basada en la prueba del monólogo de asociación libre, de modo que la expresión del contacto con este nuevo mundo se hace (mal que bien y a pesar de algunos, empezando por Breton) a través del arte, inicialmente en la literatura seguida de la pintura y otros campos.

Con el objetivo, fundamental para el surrealismo, de superar la barrera entre lo consciente y lo subconsciente para lograr así una percepción de la realidad totalizadora, aborda Breton una serie de experiencias en distintos campos, si bien, en principio, cercanos en tanto campos interiores. Uno de los más importantes es el sueño, medio para ese encuentro con otra realidad, mediante la revisión y el análisis de la “espontaneidad” humana.

Este mundo del sueño ofrecía a los surrealistas (en oposición al mundo de la “realidad práctica” en la que se destacan los hechos que son útiles) la posibilidad de obtener una “conciencia” integral de sí mismos.

La obra *Les vases communicants* (Breton) es quizás el ejemplo más claro

idea de que del conocimiento interno se deriva una nueva percepción de lo real. En el “Primer manifiesto del surrealismo”, Breton señala:

No basta aceptar la realidad tal y como se nos presenta como real, hace falta poner al descubierto los auténticos mecanismos de aprehensión de la realidad y confrontar los resultados con lo que, antes de la operación, ha recibido el nombre de realidad.

El camino por el que echan a andar para “...poner al descubierto los auténticos mecanismos...” es el de la exploración de los sueños, el inconsciente, exploración en estado de hipnosis, etcétera, un mundo en que encuentran todas las posibilidades y cuya herramienta es un principio, la escritura

del interés por el análisis de los sueños, entendiendo en el sueño, entre otras cosas, la expresión del deseo y lo cotidiano. Pero el paso importante está en la idea de la interpretación de los sueños aplicada a las obras surrealistas. Aunque critica algún aspecto más tarde el mismo Breton, la tesis básica del texto es retomada como aportación válida en 1952:

Un tejido capilar que asegura el intercambio constante que debe producirse en el pensamiento entre el mundo exterior y el mundo interno, intercambio que requiere la interpretación continua de la actividad de la vigilia y de la actividad del sueño. Creo que en este nivel, en el que tarde o temprano la reflexión humana logrará mantenerse, la vieja oposición entre materialismo e idealismo perderá todo significado.

Más que cierta aspiración científicista, la exploración del sueño (y de otros terrenos) hecha por los surrealistas les plantea un horizonte amplio de posibilidades poéticas; contestaba Freud a Breton, concediendo posibilidades de explotación artística, no sin dejar de hacer una crítica a la falta de rigor:

Una mera colección de sueños sin las asociaciones del soñador, sin conocimiento de las circunstancias en que han ocurrido, no me dice nada y me resulta difícil imaginarme lo que le pueden comunicar a otra persona.

Un sueño no nos dice nada sin el conocimiento de la personalidad, de los conflictos especiales, síntomas y vivencias del que sueña. Una obra de arte nos dice muchísimo, aun cuando nada sepamos de su autor.

El otro campo que abordan los surrealistas en su exploración es el del inconsciente (importante tanto como el del sueño). En ocasiones se propone la fecha de publicación de *Les champs magnétiques* (Breton y Soupault, 1921) como la fecha de inicio del surrealismo. Esto tiene sentido pues es la primera obra que cristaliza las reflexiones acerca del inconsciente y sus manifestaciones; el recurso de la escritura automática se convierte rápidamente en característica medular del movimiento. Una de las tesis que presentan los surrealistas es la idea del fortalecimiento de la conciencia en función de la integración de dos realidades en la surrealidad; realidad de lo consciente y realidad de lo inconsciente. Hauser, al referirse a la idea de “el arte es resurrección” de Proust, plantea la importancia de reconquistar nuestro ser subconsciente, realidad profunda que sólo conocemos engañosamente a través de su expresión racionalizada. En todo caso, propondrá Breton, el arte es un medio de manifestación del inconsciente, condicionado por lo que llama “personalidad de gusto”, entendida como un conjunto de decisiones por un símbolo sobre otro; expresión del yo profundo, por lo que el azar es sólo aparente; “...toda acción tiene una causa que es posible descifrar mediante un análisis profundo...” (aunque se explora con cierta amplitud son sólo los resultados de la exploración los que interesan, en tanto que plantean posibilidades poéticas más que demostraciones para la ciencia). La inquietud de la exploración del inconsciente se precisa en el “Manifiesto del surrealismo” (1924), en donde Breton dice:

Quizás haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente.

Pero es la definición del surrealismo la que alude quizá más claramente a la idea de expresión del mundo interno:

Surrealismo: automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (“Primer manifiesto”).

Estos dos párrafos, claros en su coincidencia respecto al inconsciente, no lo son con mucho en cuanto al papel de la razón, facultad que desaparece y aparece en la escena surrealista en muchas ocasiones, aunque la tendencia fue la de incorporarla, alejándose definitivamente del ancestro Dadá.

A la idea del surrealismo se le oponen otras tesis como la idea de Paul Valery, quien, contra la preeminencia del subconsciente, subraya la conciencia del artista: “La verdadera condición de un verdadero poeta radica en lo que en él es más distinto al estado de sueño”.

Freud, desde el punto de vista psicoanalítico, se refiere al “talento artístico” como “flexibilidad de la represión”, es decir, como la posibilidad del artista de acceder más o menos fácilmente a su inconsciente. Hauser (en sus “teorías del arte”) señala, moderando tal relación: “Es posible que en la creación artística actúe un mecanismo que tenga importantes rasgos comunes con la ‘libre asociación’ del paciente psicoanalítico y que explique ciertas características de la invención artística”.

Más adelante señala: “Sólo lo que el artista percibe como un

encuentro inesperado, no como fruto de su trabajo es sujeto de análisis psicoanalítico. El resto del proceso creativo escapa a la óptica del psicoanálisis”.

Por su parte Breton, en una expresión que refleja una de las contradicciones del surrealismo: “...lo arbitrario, a la luz del análisis, ha tendido violentamente a negarse como arbitrario”.

Si el surrealismo, por un lado, niega la validez de la razón, la lógica y sus productos en aras de la imaginación irrestricta, por otro, el estudio del sueño, del inconsciente, etcétera, conduciría a iluminar la lógica interna del espíritu, reivindicando así la razón y a la coherencia al nivel más profundo. Tal análisis podría pagar al precio (demasiado caro) que indica Hauser: “Toda indagación científica del arte paga el conocimiento adquirido con la destrucción inmediata y en último término insustituible de la vivencia artística”.

La escritura automática se presentó a los surrealistas como una panacea para la configuración de una nueva relación con el mundo, que supuso originalmente que ya que todo el mundo tiene un mundo interno basta mostrarlo para lograr una expresión rica y original. “Si el automatismo está al alcance de todos, el profesional cae derribado de su glorioso pedestal...” Sin embargo, cabe la pregunta: ¿todos poetas?, ¿todos los inconscientes con el mismo nivel de riqueza interior? El automatismo que pregonaba Breton como un camino a la “democratización” del arte en virtud de que cualquiera podría escribir con este sistema, en realidad no es sino una afirmación de tal individualidad, ya que no es igual el mundo interior de un artista al de otro sujeto. Es decir, que en función de dicha sensibilidad la “entrada” de impresiones que conforman el mundo subconsciente se determina cualitativa y cuantitativamente; de modo semejante la expresión “salida” del mundo interno está también determinada por las características individuales del artista. Comenta Breton: “...en aquel momento vivíamos en la euforia, casi en la embriaguez del descubrimiento. Estábamos en la situación de quien ha encontrado una veta preciosa”.

Se afirma que la escritura automática refleja la profundidad de su autor, al contrario de la escritura convencional que limita tal profundidad, pues ésta debe pasar por filtros racionales que la coartan. El mundo interno es tan poco conocido que:

...para el que escribe, esos elementos —los aparecidos por medio de la escritura automática— resultan tan extraños como para las demás personas.

...el estado más deseado sería un vacío de la conciencia durante la escritura (“Primer manifiesto”).

¿Qué tipo de conocimiento es éste? No es un conocimiento en donde intervenga el proceso de abstracción, ni el juicio propiamente; todo es verdad —A— puede ser igual a lo contrario —A— en el mismo tiempo y circunstancias. Tampoco es un conocimiento de tipo intuitivo. En el texto automático el contacto con la realidad interna es expresión de la misma; no hay el observo, proceso y creo, sino simplemente abro un camino para que se presente lo que se mueve dentro. Es una creación parecida al pescado que logra el pescador en un lago donde los peces se pueden combinar indistintamente. Y este pescador afirma que su pesca es creación porque el lago es suyo. Echando el anzuelo suficientes veces el pescador arma un poema, un libro, una pintura.

Esta creación surrealista se parece a la del músico que nos hace escuchar una grabación de los sonidos que produce naturalmente su organismo como su última obra, enfatizando el carácter personal de tal obra. Podría mirarse a la obra surrealista identificable profundamente con la individualidad de su autor si se considera el momento específico en el que vive y se conforma su inconsciente, maraña inextricable de la que se obtiene una obra nueva (buena o mala). Otro punto de vista es considerar que, sin la identidad recibida por la acción racional de su autor, la obra se convierte en un ambiguo reflejo de las impresiones del sujeto, ambiguo producto ideológico. Es una creación en la que, paradójicamente, por una parte se supone libre en virtud de la ausencia de los filtros racionales, pero por otra lo producido es así y no puede ser de otra forma. La no determinación por parte de la razón genera una obra absolutamente determinada.

Tres obstáculos define Breton contra el desarrollo del espíritu en la vía del automatismo: la lógica (como racionalismo que filtra a la expresión espontánea), la moral, como un conjunto de tabúes sociales, sexuales y, finalmente, el gusto, conjunto de convencionalismos, “quizás este último obstáculo sea el peor de todos”. A estos obstáculos habría que añadir la dificultad para lograr esa especie de trance (que recuerda al no deseo absoluto de alguna filosofía oriental) que supone poder abstraerse completamente del mundo cotidiano, así como de las preocupaciones estéticas, morales (el gusto), aun estando de acuerdo en tratar de evitarlas. “Escribes demasiado”, decía en alguna ocasión Breton a Eluard. ¿Cuál era el

concepto de libertad que se perseguía pues, si se buscaba una liberación total del hombre, por qué negar una parte? Identificar la idea de “liberación del espíritu” con “automatismo”, suponiendo que esto equivale a eliminar la represión consciente, no significa eliminar toda la represión; un sujeto deshinibido no es necesariamente un sujeto libre. Del abanico que va desde los datos más oscuros, guardados en el último rincón del inconsciente, hasta aquellos que mantenemos con la máxima lucidez, pasando por la imprecisa línea que separa conciencia de inconsciencia, ¿dónde se inicia el control del sujeto? Si, como propone el surrealismo, se libera de la conciencia, todo el subconsciente podría emerger libremente. Pero parece no ser de ese modo; los datos almacenados no afloran de manera indistinta, sino determinados por diferentes condiciones, como pueden ser los distintos grados de represión o libertad con que han sido almacenados, lo reciente de su percepción, o incluso los disfraces que adoptan al presentarse en escena.

Recuerdo nuevamente a Hauser: “El arte no es sólo una forma de descubrimiento sino también de encubrimiento”.

Y el arte mismo en la opinión de Freud es sublimación, entendida como una desviación de un instinto de su objeto directo, no admisible socialmente, y su transposición a la órbita de una satisfacción indirecta (e intachable desde el punto de vista social). Aunque no explica Freud cuál es el proceso: “...el sentido de la sublimación consiste en que ésta despoja al instinto de sus cualidades socialmente negativas, sin privarle de su capacidad para producir placer”.

Sin embargo, en el surrealismo la expresión del arte busca separarse de este concepto de arte-sublimación por cuanto conlleva la noción de represión y, sobre todo, la de aceptación social. Lo menos que deseaban los surrealistas era ser aceptados por una sociedad que despreciaban y pretendían transformar radicalmente. En todo caso, la intención básica de explorar regiones del espíritu distintas a la conciencia es un aporte de Freud que mal que bien retoma el surrealismo. Como resultado del trabajo sobre la liberación del espíritu, Aragón declara: “Con más intensidad que aquel otro que recompuso el mundo, me he vuelto a construir a mí mismo” (1920).

Algunas prácticas

G. Durozoi menciona como antecedentes de la escritura automática a los escritores cubistas que (sin contacto con Freud)

presentan “una lógica nueva, lógica de la libre asociación”; por otra parte, la escritura automática se liga a la sucesión de “palabras en libertad” de los futuristas. La expresión de Breton respecto a la práctica de la escritura automática, “Mandad que os traigan recado de escribir... poneos en el estado más pasivo o receptivo que podais...”, etcétera, representa una disposición de puertas abiertas a la voz interior, disposición que define al movimiento hacia 1924, más aún que los resultados de la exploración del mundo onírico. En aquella época de la euforia con su descubrimiento experimentan Breton, Aragón, Vitrac y Norbe durante meses cada día con el sueño y la hipnosis. Breton reconoce (en una entrevista hacia 1952) que las teorías derivadas de estas exploraciones contienen un margen de incertidumbre, de fluctuación, “se trataba de terrenos resbaladizos”, por lo que al entusiasmo original sigue una fase precavida de las sesiones de experimentación: “...nos han inducido a decidir en este sentido consideraciones de higiene mental”.

En el texto *L'immaculée conception*, Breton y Eluard simulan discursos de enfermedades mentales para demostrar que los límites entre cordura y locura son de los más permeables. Sin embargo, la investigación sin control producía precisamente

descontrol: "...un día tuvimos que detener entre muchos a Robert Desnos, quien perseguía dormido a Eluard, cuchillo en mano".

Suspenden los experimentos y Breton publica el "Primer manifiesto". Del mismo año (1924) es la obra *Pez soluble*. "Desde lo más bajo hasta lo más alto echaron a volar grandes avispas isósceles. La hermosa aurora del atardecer me precedía, sin volver atrás los ojos en el cielo de mis propios ojos. Así es como los navíos se acuestan en la tempestad de plata".

Sobre este género de imágenes, Durozoy/Lecherbonnier analizan los diferentes grados de "absurdistad"; distinción básica entre Dadá y el surrealismo, que varía desde la compilación dadaísta hasta la organización por impresiones, más propia del surrealismo. Mientras que la técnica de los recortes en el sombrero dadaísta produce una sucesión de palabras sólo hiladas en el papel, el caldo del inconsciente ofrece relaciones entre las imágenes con algún tipo de analogía. Ejemplo (S. Bernard, *Le poeme en prose*, 1959):

Secuencia dadá: "Supuración catedral vertebrado superior".

Impresión surrealista: "con el regreso alado de la osamenta de burro sobre el canto de los moribundos, todo tiene el color de las praderas; sólo un insecto se olvida en las rosas de la lámpara".

A pesar de las amplísimas esperanzas que habían depositado en el automatismo los surrealistas, Breton se refiere a su práctica como "un continuo infortunio" derivado de las dificultades de su aplicación. Aragon en su *Traité du style* es más elocuente: "Si siguiendo algún método surrealista escribís tristes imbecilidades, serán tristes imbecilidades".

Cuando se incorpora Dalí al movimiento, su método "crítico paranoico" representó para Breton una forma de superación de la escritura automática. Freud escribe a Dalí:

No es el subconsciente lo que busco en sus pinturas, sino el consciente, si bien en la pintura de los maestros (Leonardo, Ingres) lo que a mí me interesa, lo que me parece misterioso e inquietante, es precisamente la búsqueda de ideas inconscientes, de orden enigmático, escondidas en la pintura. Usted presenta el misterio directamente.

Pero, fuera de este reconocimiento los surrealistas reivindicaban dos principios como arma contra los obstáculos: el deseo de lo “maravilloso” y el humor: la exploración surrealista es algo ante todo divertido; el conocimiento viene después. El juego, “acción libre por excelencia”. Pero especialmente el primero se vuelve bandera del movimiento y perfila su contacto con el mundo exterior:

Lo decimos claramente: lo maravilloso es siempre bello, cualquier cosa maravillosa es bella, incluso sólo lo maravilloso es bello (“Primer manifiesto”).

Este mundo (el mundo exterior) existe fuera de mí; yo lo sabía desde un principio y no había dejado de creer en él. No era para mí como para Fichte, el no yo creado por mí yo. En la medida en que yo me apartaba del paso de los automóviles... me acercaba al mundo exterior con mi mejor salud.

Esta expresión, del mejor sentido común, resume parte de la actitud de Breton para con lo cotidiano y trasluce la polaridad en que se desarrolló el surrealismo: un difícil equilibrio entre la inmersión en el mundo de la subjetividad y la participación (política) para el cambio social, representadas para el surrealismo por Freud y Marx. Sin embargo, ciertamente no es el sentido común lo que rige las relaciones entre el surrealismo y la realidad. Un caso opuesto puede ser el de Magritte, quien plantea: “...es así como vemos el mundo: como algo que se encuentra fuera de nosotros, aunque no sea sino representación espiritual de aquello que experimentamos nosotros mismos”.

Sin embargo, es la posición de Breton la que predomina, y aún más, el punto de partida que significa la conciencia de la realidad de que existe un mundo allá afuera se acentúa en la medida que el surrealismo, además de la introspección (esbozada en la sección anterior), es respecto a la realidad externa un observador atento, capaz de nuevos encuentros que añade al conocimiento las posibilidades poéticas de ese mundo que se desenvuelve en torno suyo, un mundo rígido al que se refiere Breton: “Tutto il pathos della vita intelletuale d’oggi risiede in questa volonta d’oggettivazione che non puo conoscere sosta e che rinuncerebbe a se stessa se staccasse a far valere le sue passate conquiste” (“Introduzione al discorso sulla poca realta”, version italiana).

Y continúa:

...tutto accade allora come se una realta concreta esistesse al di fuori dell’individuale; che dico? Come se questa realta fosse immutabile. Nell’ordine de la constatazione pura e semplice, ammesso che la prendiamo in considerazione, noi abbiamo d’una certezza assoluta per proporre qualcosa di nuovo, qualcosa che sia tale da urtare il senso comune.

La propuesta de “...algo de nuevo...” se basa en buena parte en encontrar relaciones entre las cosas, variables dialécticas: “Non esiste una ragione che possa ritenersi acquisita in modo duraturo e che possa quindi trascurare la contraddizione che l’esperienza e sempre pronta a opporle”.

Pero sobre todo será constante la inquietud por encontrar la realidad oculta de las cosas, como apertura continua hacia las posibles formas de existencia, principio con el que el surrealismo mira la realidad externa: “Cio che si nasconde vale né piu né meno quanto cio che si trova”.

En *Los pasos perdidos* (1924) Breton define de otro modo al surrealismo: “voluntad de profundización de lo real, toma de conciencia cada vez más neta, y al mismo tiempo más apasionada, del mundo sensible”.

Breton cita a Bachelard: “...qual’ è la funzione metafisica del reale? è essenzialmente la convinzione che una entità supera il suo dato immediato... è la convinzione che si troverà di più nel reale nascosto che nel dato immediato”.

A esta idea se aúna la concepción de la surrealidad, que “...sarebbe contenuta nella stessa realtà e non le sarebbe né superiore né esteriore. E inversamente, giacche il contenente sarebbe anche il contenuto. Si tratterebbe quasi d’un vaso comunicante tra il contenente e il contenuto”.

Sobre la vieja pregunta acerca del proceso de conocimiento, lejos del realismo “desde Santo Tomás hasta Anatole France” al que Breton le tiene “Horror por considerarlo resultado de la mediocridad, del odio y de vacíos sentimientos de suficiencia”, muestra su duda sobre los sentidos,

para el contacto con la realidad que le interesa: “I nostri sensi, il carattere a malapena passabile dei loro dati: noi non possiamo, poeticamente parlando, accontentarci d’un simile riferimento”.

Es el conocimiento sensible el que marca la pauta, la relatividad de la percepción es una cuestión que no deja de preocupar a Breton quien pregunta:

Ma chi stabilirà la scala della visione? C’è quello che io ho già visto molte volte e quello che anche gli altri m’hanno detto d’aver visto... ed è tutto ciò che amo (in sua presenza non vedo neppure il resto)... c’è anche quello che io vedo diverso da quello che vedono tutti gli altri, e anche quello di cui incomincio a vedere che non è visibile (“Il surrealismo a la pittura”).

En esta secuencia (existe una realidad fuera de uno aun si no se la ha experimentado, la percepción subjetiva de las cosas, el inicio del conocimiento de la surrealidad y el amor como centro vital) se orienta la posición epistemológica del surrealismo. De la realidad en este primer contacto que se aborda ahora destacan la relación con los objetos, lo maravilloso, el azar, el hallazgo y el amor, todos con más o menos adjetivación por parte del humor. Falta en la serie la idea de transformación de la sociedad, tema que se desarrolla más adelante.

En el trabajo surrealista es posible verificar la presencia del humor (surrealista, humor negro) frecuentemente, ya en la exploración interior como se mencionó antes, ya en el reflejo del mundo exterior, ya en los juegos colectivos. En “La clé des champs”, Breton se refiere al humor:

El humor, en tanto que triunfo paradójico del principio del placer sobre las condiciones reales en el momento en que éstas reciben un juicio muy desfavorable, está llamado naturalmente a adquirir un valor defensivo en esta época que vivimos, tan cargada de amenazas.

Sobre la posición bretoniana, Durozoi comenta:

...el principio del placer sobre el principio de la realidad. En tal sentido se convierte en un “modo de pensar” el mundo, de ahí su poder liberador... al sentirse cogido en la trampa atroz de la realidad el hombre, aplastado finge querer o aceptar su destino, finge reintegrar su libertad

haciendo de la realidad su cosa, en lugar de ser cosa de la realidad...

Pero al margen de lo liberador que pudiera considerarse negar la realidad “En contacto con la poesía, el humor es la expresión extrema de una incomodación convulsiva... El humor en tanto que actitud vital es insostenible” (Mario Ristich).

Tal negación se explica en el surrealismo como rechazo al estado de las cosas por lo que el humor puede entenderse en ese sentido. Sigue Durozoi: “Pues, de hecho, esa negación de la realidad presente, ¿no es más que la nostalgia de otra realidad posible en relación directa con el surgimiento del impulso vital?”

En cuanto a los objetos, la actitud será de escudriñarles relaciones y posibilidades; se parte de considerar a la realidad, junto al sueño, más capaces que nuestra imaginación de extrañas asociaciones, pues no dependen de nuestra voluntad ni de nuestra razón. Se trata de considerar al mundo desde un punto de vista distinto al habitual, “rompiendo las relaciones familiares entre los objetos”. Se trata de separarse de los objetos, no considerar su función relativa a nosotros sino de buscar posibilidades en sí mismos, lo que ofrecerá muchos sentidos (por ejemplo, la cabeza de toro de Picasso, hecha con el asiento y el manubrio de una bicicleta).

Esta nueva forma de mirar a los objetos haría también caer en cuenta de lo endeble de las relaciones que mantenemos con ellos. El sentido de un objeto, reconocible formalmente, modifica su significado de acuerdo a las nuevas relaciones con otros objetos. Magritte, refiriéndose a la relación entre el objeto y su nombre afirma: “Ningún objeto se halla tan ligado a su nombre como para no aceptar otro que le convenga mejor... Un objeto no produce nunca el mismo efecto que su nombre o representación”.

Observar nuevas relaciones en los objetos lleva a los surrealistas a proponer una teoría de “las correspondencias”, según la cual todo objeto pertenece a un conjunto de objetos tan amplio como se quiera, con quienes mantiene necesariamente relaciones más o menos cercanas: “Todos es comparable a todo, todo encuentra su eco, su razón, su parecido, su contrario, su devenir en todo. Y ese devenir es infinito”, P. Eluard.

Más allá que la yuxtaposición de objetos, Magritte señala

que las cosas “Pueden devenir gradualmente cualquier cosa distinta, un objeto puede fundirse en otro objeto... produciendo una imagen desconocida en cosas conocidas”.

Se trata de mantener una actitud frente al mundo de atención constante, de espera. Aragon en *Le paysan de Paris* expresa esta idea: habría que ser como un campesino en París, sorprendido por lo que le rodea, encontrando siempre lo maravilloso. Se trata, en síntesis, de “vagar al encuentro de todo”. El hallazgo es tan importante como otros recursos del

surrealismo: “El surrealismo se expresa en el instante en que se realiza un hallazgo”, *L'amour fou*.

El hallazgo, “maravilloso precipitado del deseo” para Breton, tiene en común con el sueño su calidad liberadora, reconfortante. Sigue a la sensación del hallazgo la ventura: “la recreación de ese estado particular del espíritu es a lo que el surrealismo ha aspirado siempre”.

La especie de “marché aux puces” en que se transforma el

mundo cotidiano bajo la observación del poeta ofrece también campo propicio para el azar. Breton, retomando a Engels, se refiere al “azar objetivo” como “forma de manifestación de la necesidad”, o bien, “encuentro de una causalidad externa con una finalidad interna”. “...se trata de hechos cuyo valor intrínseco es de los menos controlable, pero que, por su carácter absolutamente inesperado, inciden violentamente...” (*Najda*, 1928).

En *Tournesol (L'amour fou)* Breton desarrolla su teoría del “azar objetivo” según la cual el poema tiene un sentido profético para el poeta; la aspiración del sujeto hacia tal o cual ser le coacciona para que la realización del anhelo resulte posible. Dado que la razón, la lógica no pueden explicar el “azar objetivo”, es la poesía, en tanto que utiliza la facultad analógica, lo que aporta hipótesis y explicaciones, lo que conduciría a nosotros ampliar el autoconocimiento y el del mundo, sino en cierta forma hasta modelar la realidad: “La imaginación es creadora de lo real” (Scutenaire).

Al margen de lo esotérica que resulte esta teoría, es para el surrealismo la capacidad de sorpresa ante el mundo la actitud inicial para conocerlo. En este sentido Breton se manifestaba contrario a los museos, pues encuentra que la vida, la actividad de la ciudad, de la calle, ofrece muchas más posibilidades de encuentro con lo maravilloso y por ello de conocimiento y poesía que las evocaciones de las pinturas sobre los muros. Ya sea en la atención y la espera, ya sea por medio de otros recursos surrealistas, es la búsqueda de lo maravilloso una noción que permanece constante, aunque no explícita, en el curso del movimiento hasta 1940, con la publicación de *Le miroir du merveilleux* de P. Mabilie. Según Breton, la motivación interna que posibilita esta actitud hacia la vida es el amor (que, al provocar el encanto de lo cotidiano bajo el efecto de la imaginación, está en la base de toda poesía). Asume diversas formas: “...todos los motivos de exaltación propios del surrealismo convergen en aquel periodo hacia el amor” (1952).

En *L'amour fou*. “Nunca pude evitar las ganas de establecer una relación entre esa sensación (la emoción poética) y la del placer erótico, y sólo encuentro entre ellas una diferencia de grado”. En la medida en que los surrealistas estaban contra los convencionalismos sociales, también lo estaban contra aquellos que oprimían a la mujer. Sin embargo, la participación de ésta no es la de un miembro creativo del grupo, sino la de gran motivadora, es como en *Najda* de Breton, “la gran mediadora entre la realidad y el misterio”. Aragon escribe:

No me cuesta reconocerlo: no pienso en nada como no sea el amor [...] Para mí no existe idea que el amor no eclipse. Todo lo que se oponga al amor quedará aniquilado si de mí depende (*Libertinage*, 1924).

...el espíritu metafísico renació para mí del amor. El amor era su fuente, y ya no quiero abandonar este bosque encantado (*Le paysan de París*, 1924).

Y este espíritu metafísico que menciona Aragon conduce a algunos surrealistas a formas de mística en un sentido amplio. Movimiento interior-exterior que menciona Jean Wahl: “La pasión que nos empuja a tocar el fondo de la interioridad nos pone en contacto con un ser exterior”.

Robert Desnos: “No creo en Dios, pero tengo el sentido de lo infinito. Nadie tiene el espíritu más religioso que yo. Tropezco sin cesar con interrogantes insolubles. Los problemas que he de resolver son todos insolubles”.

Por su parte, Artaud en su *Correspondance avec Jacques Riviere*. “El místico tiende al silencio mientras el poeta se encamina hacia la palabra. Si puede (el poeta) llegar a expresar sus visiones recobra su equilibrio interior. De lo contrario se hunde en el conflicto”.

Realismo del surrealismo

El mejor medio para expresar ese fluir de los estados psíquicos profundos es el arte.

Andre Breton

Retomo esta expresión para abordar la relación del surrealismo y la realidad como objeto de observación y expresión artística, pues si bien Breton pretendió navegar fuera del cauce del arte, al surrealismo lo conocemos más que nada en este terreno, que ofreció al movimiento el camino de acceso a la surrealidad, un medio de experimentar la aventura asociada a lo moderno, que rechaza cualquier horma del pasado para preservarse como algo vivo; un medio para atacar la aparente unidad del mundo en que se desenvuelve, así como para transformarlo, un camino para plantear los problemas que la existencia le presenta; en este sentido interpretar el espíritu de su tiempo.

La observación y la duda ante lo cotidiano como búsqueda de una realidad experimental más amplia es motivación para el arte surrealista que, como sucede a quien busca nuevos campos, dista de ser popular. ¿Hasta qué punto su rechazo a la sociedad era un fracaso en la adaptación a la misma? Según Freud tanto neurosis como arte son formas de fracaso en esta adaptación, por lo que el éxito sería condición para la no creación artística: “El hombre feliz no fantasea jamás, sólo el insatisfecho” (Freud). “Chaque femme avec laquelle on couche est un roman qu’on n’écrit pas” (Balzac).

Para Freud el origen del arte se encuentra en la contradicción entre artista y realidad, que le lleva al mundo de la fantasía (mundo cercano al de la neurosis), lo que le permite compensar la contradicción inicial. El arte es compensación en tanto satisfacción, al menos en el terreno del espíritu, del deseo de una realidad distinta. Pero, quizá más que la interpretación freudiana se trata de una forma de conciencia diferente, una toma de conciencia que conduce al distanciamiento del artista con la sociedad, así como a una inquietud que señala Breton por las verdades a las que accede el artista; distinto modo de percibir en lugar de una visión fija:

Questo pudore da parte della verità ci allarmerebbe di meno se, de tanto in tanto, essa non facesse finta di cederci, di abbandonarci perfino il suo più insignificante segreto, per poi tornare súbito alla sua reticenza (*Introduzione al discorso sulla poca realtà*, 1924).

La noción de conciencia tiene en el surrealismo distintas acepciones según el nivel de que se trate: a) la conciencia como resultado de la razón es rechazada en tanto pueda ejercer una limitación a la libertad de expresión del inconsciente, veta fundamental por explotar. En otro nivel, b) la conciencia contribuye al desarrollo de la obra surrealista. Respecto a la realidad exterior, c) la conciencia es imprescindible para captar lo maravilloso; conciencia que se identifica con la atención a cada elemento de lo cotidiano para llegar a su realidad oculta. Por último, d) la conciencia en relación con lo social, conciencia de la necesidad de transformación y participación para la revolución. Esta posición de la conciencia se dio en el surrealismo una vez publicado el “Primer manifiesto” y hechos los contactos iniciales con el grupo de la revista *Clarté*, que da ocasión para esa conversión en masa al marxismo por parte de los surrealistas cuando confirman que no basta la liberación espiritual. Cinco años antes ya Breton veía que el

camino de Tzara era una puerta a un corredor que no le llevaba a ningún lado.

Si en todo proceso creativo de una obra de arte participa continuamente el inconsciente, los surrealistas buscaron su máxima intervención. Esto explica el interés que tuvieron por el psicoanálisis y les ubica en una especie de romanticismo exacerbado, en la medida que se considera al inconsciente como la fuente más auténtica y profunda de verdad.

La expresión surrealista se planteaba originalmente como resultado de una forma nueva de conocimiento, adquirido en las exploraciones del mundo interno así como de su peculiar observación de la realidad externa. En este sentido la belleza como tal no interesaba. (“...ajeno a toda preocupación estética...”). En todo caso, Breton se refiere a la belleza (lejos del valor estético que pudiera atribuir a la obra aquel que se interesase por ésta) en términos distintos: “La belleza será convulsiva o no será”.

El elemento convulsivo (el paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de operaciones) es fundamental, y se requiere de tal conversión y no sólo de la fantasía del artista para la conformación de las imágenes surrealistas. La forma de acercarse a la obra con semejante tipo de belleza es también distinta: “primero amar”, pide Breton, es decir, ante todo entregarse a la efectividad de la obra. La razón, incapaz de generar el tipo de belleza al que alude Breton, se ha de limitar a “...constatar y apreciar el fenómeno luminoso” (“Primer manifiesto”) que se genera en la chispa del contacto de dos realidades lejanas en una circunstancia ajena a ambas. Habría que ubicarse simplemente en el terreno de lo emotivo: “Quiero que la gente se calle cuando deje de sentir”.

Es la chispa producida por esa combinación insospechada de realidades que puede producirse también en lo cotidiano y que no es otra cosa que lo “maravilloso”; de ahí que Breton afirme: “...sólo lo maravilloso es bello”.

Fue en el ámbito de la poesía donde el surrealismo se desarrolló más ampliamente. Siempre admirador de Apollinaire, Breton se refiere al lenguaje como un material extenso y rico, cuyas posibilidades expresivas habría que completar sacándolo de su tabazón lógica habitual, referida sólo a un “universo mediocre” para darle nuevos significados:

Che cosa mi trattiene dall’ingarbugliare l’ordine delle parole e dall’attendere in tal modo all’esistenza solo apa-

rente delle cose? Il linguaggio può e deve essere strappato alla sua schiavitù. Basta con le descrizioni dal vero, basta con gli studi di costume. Silenzio, affinché io passi dove nessuno è mai passato, silenzio! Dopo diste, mio bel linguaggio.

Más específicamente, sobre la poesía escribe:

Guardate in quale considerazione tiene il possibile, e il suo amore dell inverosimile. Ciò che è, cio che potrebbe essere: quanto le sembra insufficiente tutto cio! Natura, essa nega i tuoi regni; cose, che le importano le vostre proprietà?

Acerca del surrealismo comenta Legrand: “Es realmente creación de un mundo evidentemente escrito, pero de un mundo que sobrepasa los usos del lenguaje”.

En el análisis que J. Pierre hace del automatismo distingue dos versiones, una a la que designa automatismo rítmico, que se desarrolla en la escritura automática o en el trabajo sobre las sugerencias de las manchas (Miró, Paalen, Masson). La otra versión es el automatismo simbólico, referido a las obras basadas por ejemplo en los sueños (De Chirico, Ernst, Bellmer). Ambas versiones obran con la limitación de los conocimientos anteriores del artista, ya que “Le hasard ne favorise que les esprits préparés”.

El elemento convulsivo de la belleza surrealista se cristaliza en los objetos surrealistas que Breton concebía como aquellos “que sólo se vislumbran en los sueños” (un libro con páginas de lana negra). Estos objetos tienen en los ready-made de Duchamp su antecedente, ya que abrían camino a la sorpresa (y a la desorientación) mediante la descontextualización y el cambio de uso. Para Breton la finalidad de los objetos surrealistas era sólo la de ser medios motivadores de la imaginación, inadmisibles desde el punto de vista de la utilidad o del de la estética, cuya percepción, para quien no es autor, produce algún grado de perturbación de su conocimiento de lo real. En este sentido, comenta M. de Michelis: “...Mirar a los objetos surrealistas con ojos estéticos sería traicionar su carácter”.

Partiendo de los objetos dadá se llega en el surrealismo a “objetos transustanciados”, de origen afectivo, “objetos para proyectar”, de origen onírico, “objetos máquinas”, de origen fantástico, etcétera, cuya realización como tales podía lograrse por medio de la selección de un ready-made que incorpora

valores subjetivos, o bien fabricando tal objeto de acuerdo a un sueño para llevar a la realidad su deseo implícito. Otra versión que dio Breton de la finalidad de los objetos surrealistas era la de satisfacer la necesidad de los espectadores que exigían, respecto a las exploraciones, que lo dicho fuese un suceso tangible:

...e per rispondere a questo desiderio di perpetua verifica... [por ejemplo:] ...si preparerebbero minuziosamente dei progetti di città immense che noi tutti ci sentiremmo per sempre incapaci di fondare, ma che per lo meno classificherebbero le capitali presente e futuri (1952).

Como los objetos surrealistas, las imágenes surrealistas se identifican con la idea de belleza mencionada anteriormente, imágenes que, buscando la surrealidad, logran, según Duchamp: “El gran mérito del surrealismo, que consiste en haber intentado desembarazarse de un contentamiento retiniano...”

Mérito que radica en un “...acoplamiento de dos realidades en apariencia inconciliables en un plano que no conviene a ninguna de las dos” (Ernst).

En términos similares se expresa Reverdy (*Nord-Sud*, 1918): “La imagen no puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas”.

Continúa Breton (“Primer manifiesto”):

El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que la produce; y, en consecuencia, está en función de la diferente potencia de los dos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace.

Se trata de imágenes que alteran el ordenamiento acostumbrado de las relaciones entre los objetos, las relaciones convencionales derivadas del sentido común, lo que conforma un modo de agresión a los hábitos mentales; esto constituye el camino por el que el surrealismo intenta desarrollar la invención (entendida como creación de nuevas relaciones entre las cosas).

Existe en las imágenes surrealistas una paradoja entre su realidad y su surrealidad, pues si criticaban a los impresionistas por quedarse en la sensación visual de las cosas (la pintura impresionista, “soldada a las apariencias inmediatas”), consi-

derándolos con ello superficiales (la pintura “tradicional” no aporta nada a la transformación del hombre, ya que de su calidad realista se deriva una garantía del fenómeno que ha comprobado...), a esta pintura se opone la búsqueda de la surrealidad, donde, aquí la paradoja, las imágenes se quedan también en la superficie de las formas; se trastocan los órdenes cotidianos y con esto se intenta alcanzar objetivos poéticos, pero sin abstracción sobre el objeto en sí, por lo que no logra adentrarse en él. El hecho de eliminar a la razón como punto de partida y con ella a la reflexión, hace que la imagen surrealista sea precida a la del pintor que pinta cosas “de memoria”, aunque en este caso se diría que pinta “de inconsciente”. Se tiene entonces una especie de naturalismo que describe Dalí como “instantánea de lo irracional concreto”. Es por la importancia en el surrealismo de la producción de imágenes del sueño o, más ampliamente, de la realidad interior, el motivo por el cual he llamado a esta sección Realismo del surrealismo: “Me resulta imposible considerar a la pintura de algún otro modo que una ventana y mi primera preocupación es ver hacia dónde se abre” (Breton, “Le surréalisme et la peinture”, 1928).

A este problema Magritte contesta que se trata de un lenguaje de imágenes concretas; la abstracción está en la relación de los objetos que así describen las ideas:

Mis cuadros son pensamientos visibles. Estos pensamientos están formados exclusivamente con imágenes de la realidad. Tales imágenes se relacionan según un orden que evoca el misterio... se trata de descubrir alguna cosa que pueda ser descrita con la mayor precisión posible.

La relación consciente-inconsciente adopta también papeles distintos en otros procedimientos, como aquel en que Leonardo da Vinci proponía motivar a la imaginación a través de las manchas que aparecían en los muros, o el proceso que describe Masson:

Empiezo sin una imagen o plan presente; simplemente dibujo o pinto según mis impulsos. Poco a poco, en las marcas que hago, veo sugerencias de figuras u objetos. Los aliento a surgir tratando de sacar a la superficie sus implicaciones, al mismo tiempo que trato conscientemente de poner orden en la composición.

Miró: “Empiezo a pintar y a medida que lo hago la pintura empieza a afirmarse a sí misma o a sugerirse bajo la acción del pincel... el primer estadio es libre, subconsciente [...] el

segundo estadio está cuidadosamente calculado”.

Pero, ¿qué es lo que se representa? En este punto encontramos diversas posiciones; Tzara (“Manifiesto Dadá”, 1918) expone: “El arte es algo privado y el artista lo hace para sí mismo. Una obra comprensible es un producto de periodistas”.

Cuando para Picasso a los objetos hay que representarlos como se les conoce, no como se les ve, para Kandinsky entre el mundo objetivo y el mundo del arte no hay contacto; el arte debe ser abstracto absoluto. Resulta entonces que en cierto modo es el observador quien hace el cuadro. Se diría que las obras no son expresivas en sí mismas, sino en su analogía con actitudes del observador. Al respecto precisa Hauser:

Las obras de arte son provocaciones. Nosotros no las explicamos, sino que polemizamos con ellas. Las interpretamos de acuerdo con nuestros propios fines y aspiraciones, trasladamos a ellas un sentido cuyo origen se encuentra en nuestras propias formas de vida y hábitos mentales; en una palabra, de todo el arte con el que nos hallamos en auténtica relación, hacemos un arte moderno.

Pero la pregunta, ante las consideraciones de Tzara, Kandinsky, Picasso (etcétera), sobre el contenido subsiste. Decía Le Corbusier: “L’art ne raconte plus des histoires, il fait méditer”.

Como representación de la realidad, al arte lo aborda Magritte en algunos cuadros e ilustraciones: *Ceci n’est pas une pipe (mais sa représentation)*, *La bella prisionera*, *La condición humana*, etcétera. En éstos, presenta el juego entre realidad, imagen mental, representación de la imagen, e incluso la representación de la representación de la imagen; reflexiones sobre la convención en la que se admite que si una cosa está escrita, se trata de esa cosa; si una cosa está pintada, se trata de una representación, en relación con el arte y su interpretación. En el texto “Position politique du surréalisme” Breton se refiere a la pintura:

La pintura [...] intenta a su vez esa suprema gestión que ya se da por excelencia en la gestión poética: excluir (relativamente) el objeto exterior como tal, y no considerar la naturaleza más que en su relación con el mundo interior de la conciencia.

En este sentido para Magritte lo invisible en modo alguno es superior a lo visible. Y la pintura es un medio para dar forma

a lo invisible: “El propósito de describir una idea exige la representación precisa de los objetos con los que ha de ejemplificarse”.

De aquí que en su obra más importante que lo emotivo es lo intelectual, en donde la impresión de misterio (sorpresa, poesía) es reconocible como algo pensable, opuesto a algo irracional:

I miei quadri sono stati progettati come segni tangibili della libertà del pensiero.

Poiché volevo per quanto possibile fare urlare gli oggetti più familiari, bisognava sovvertire in modo naturale l'ordine nel quale essi di solito si pongono.

Breton insiste en la idea de partir de un modelo interior que resulta imaginativo, no abstracto,

...tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que

puede llegar a ser...

...per rispondere alle necessita d'una revisione assoluta dei valori reali sulla quale oggi tutte le menti concordano, si referirà dunque a un modello puramente interiore oppure non esisterà.

Parece que, en primera instancia, esta pintura hay que mirarla con la sencillez de quien aprecia la semejanza entre el cuadro y los objetos, junto a una disponibilidad de sorprenderse, de encontrar lo maravilloso. Pintura que con imágenes de lo cotidiano dispuestas de modo no cotidiano quiere expresar lo poético.

Contra las instituciones

Para el espíritu supone no una maldición sino una bendición (y casi habría que hablar de gracia) esa discrepancia con el mundo externo pues, si nada le chocase de las apariencias o de

las leyes que los hombres se han dado a sí mismos, el espíritu al confundirse con esas apariencias y esas leyes, carecería de vida propia.

R. Crevel, *Le clavacin de Diderot*

La relación entre el movimiento surrealista y la sociedad fue de repudio mutuo, expresado desde la indiferencia hasta la agitación en una amplia gama de panfletos, manifiestos, declaraciones, artículos, boicoteos, etcétera. El rechazo logra unificar posiciones disímolas tanto internas como externas del grupo surrealista. Es así como se afirma en *La révolution surréaliste* (1924):

...la unanimidad de sus colaboradores se basa en los siguientes puntos: el llamado mundo cartesiano que les rodea es un mundo insostenible, mistificador y sin gracia, contra el que se justifican todas las formas de insurrección...

Este mundo como realidad es inaceptable en tanto se identifica con lo "normal", lo "moral", lo "conveniente", etcétera; consecuentemente, son sujeto del mejor desprecio las instituciones que abogan por tales conceptos. 1924-25, 1930-31 son los años de máxima actividad antisocial; se arremete contra valores como "familia", "patria", "trabajo", "religión":

Semejantes etiquetas nos parecían una mercancía sórdida: teníamos bien presente en nuestro espíritu los sacrificios humanos que estas deidades habían exigido y exigían todavía (Breton).

La agudización de los sentidos del artista —agudización que debe incrementar por todos los medios— también le permite revelar a la conciencia colectiva lo que ha de ser y lo que será. La obra de arte sólo es válida mientras en ella se trasluzcan los temblorosos reflejos del futuro (Breton).

No critica a la educación convencional, constante limitadora de la imaginación, dado que cuando se "alcanza aproximadamente la edad de los veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas" ("Primer manifiesto").

La libertad se asocia con la rebelión hacia todo "centinela del orden, ejército o iglesia". En esta línea se reniega de la idea de Dios como manufactura de la sociedad para justificar toda la censura moral o intelectual. En este sentido, se manifiestan "contra la literatura y las morales de la evasión"; así como

contra las drogas y el romántico elogio del suicidio, soluciones cobardes y reprimidas. Reafirman "su voluntad de no pactar con todo el sistema de valores que representa la sociedad burguesa".

En obras como *Je ne mange ce pain-là* (B. Péret) opuestas a la ley que produce la razón con sus exorbitantes pretensiones, afirman que "es necesario llegar a una nueva declaración de los derechos del hombre".

El surrealismo pierde efectividad de penetración y posibilidad de transformación en la medida que recurre constantemente a la publicidad de sus manifiestos, declaraciones, etcétera, lo que generó una clara reacción de la burguesía.

Aunque se intentaba justificar con los recursos del psicoanálisis, para el surrealismo "civilización" y "progreso" son conceptos rechazados junto a la ciencia que los posibilita. En función de "atraer al espíritu hacia una dirección a la que no está habituado para despertarlo" (Breton).

Se opone a una mecanización que implica cada vez mayor sumisión del hombre. Esta posición es un elemento importante en la configuración del surrealismo, ya que les orienta por rumbos bien distintos de los de otras corrientes artísticas que, por lo contrario, buscan sintetizar arte-técnica, afirmando con el surrealismo una nueva poética, "nacida de una nueva relación entre el artista y la sociedad".

En la "Carta a los médicos jefes de los asilos de locos" (1925), Artaud critica a la sociedad que pretende ser poseedora de la razón y con ello de la verdad. "Todos los internamientos son arbitrarios" (Breton, *Najda*).

En este sentido, censura la existencia de los manicomios, pues acentúan el debilitamiento de los internados (esto motivó la revisión de los procedimientos psiquiátricos). En las exploraciones, la paranoia se aborda con especial interés en la medida que sintetiza imagen con realidad. Encuentran que la locura es simplemente un mundo inútil para la vida cotidiana, pero tan cierto como puede serlo el nuestro; Artaud señala que la certeza como condición de verdad es subjetiva, por ello relativiza lo verdadero; la locura en tanto se convierte en lenguaje aceptado con alguna amplitud deja de serlo. En su apología de la libertad interior, Breton reivindica a la locura, que hace caso omiso de las normas para ir donde la imaginación produce tanto placer para quienes, lejos de las

presiones sociales y buena parte de las censuras, “gozan lo bastante de su delirio como para soportar que sólo para ellos tenga validez” (“Primer manifiesto”).

Un canal para la rebeldía contra el orden establecido se encontraba en subrayar sus ridiculeces y en no fiarse de sus convencionalismos. Así como el surrealismo asumía el humor como actitud vital en su contacto con la realidad individual, también en este nivel de relación con la sociedad conserva el mismo principio, entendiendo al humor como metamorfosis del espíritu de sumisión (Y. Duplessis). Además el surrealismo busca incorporar el humor al arte en función de una expresión contraria a la seriedad con que se tomaban a sí mismas otras corrientes. En el terreno del humor se encuentran los juegos colectivos, pensados como instrumentos de la práctica surrealista. Breton se refiere a ellos: “gozábamos con las imágenes y nadie perdía en el juego”.

De entre los juegos empleados, menciono tres:

1. Cadáver exquisito. Consiste en pasar una hoja con una parte descubierta para el participante, y oculta al resto. Éste pasa a su vez la hoja a otro compañero, tapando lo dibujado (o escrito) y así sucesivamente. Breton señala a propósito: “...hemos dispuesto —al fin— de un medio infalible de mandar de vacaciones al espíritu crítico y de liberar plenamente la actividad metafórica de la mente”.
2. Series de preguntas y respuestas redactadas independientemente, antes de encajarlas al azar. El placer radica en la desobediencia del principio de realidad.
3. Uno en otro (1953). Este juego se basa en la teoría de las “correspondencias”: cualquier objeto es susceptible de asociaciones por sus características con cualquier otro.

Como un elemento que contribuya a la transformación del mundo, los surrealistas proponen el cambio de los mitos de la ideología dominante por otros mitos; la tarea inicial es desprenderse de los viejos mitos (que facilitan la opresión) para sustituirlos por otros nuevos, propios de una sociedad renovada. Los nuevos mitos se justifican (para los surrealistas) en tanto que son una expresión de la impotencia de la razón, así como explicación del mundo y del grupo que los engendra. En el “Prefacio a una mitología moderna”, Aragon “denuncia a los filósofos... por pretender que la evidencia lleva a la verdad y la certeza significa la realidad... el error va acom-

pañado de certidumbre. El error se impone por la evidencia”.

Breton en 1935 busca la creación de un mito colectivo que motive las acciones para la liberación total del hombre: “La preocupación que desde hace diez años es la mía de conciliar el surrealismo como modo de creación de un mito colectivo con el movimiento mucho más general de la liberación del hombre”.

(Pregunto: ¿un mito libera?, ¿cómo un mito, conteniendo intrínsecamente falsedad, puede hacer tal contribución de liberación?).

Más allá de la crítica a las instituciones, el surrealismo buscó integrar su relación con la realidad social participando en lo que juzgaron era la vía más accesible para su transformación. Hacia 1925 se dio una especie de conversión al marxismo, motivada por la inquietud que producía la idea de que para el cambio espiritual que se habían planteado era menester también un cambio social. Se pasa de la individualidad anárquica a una primera aceptación del valor de la práctica política. La dialéctica del surrealismo se da entre hacer arte o hacer política.

Aunque quizá fuese posible pensar en la síntesis arte-política, tampoco ésta les satisfizo (al menos en los términos en que la vislumbraron). Si bien este problema puede presentarse a todo artista, el caso del surrealismo es interesante pues se trata no de un individuo sino de un movimiento artístico en cuyo desarrollo se encuentran continuamente elementos del conflicto que produce esta disyuntiva, reflejados en discusiones, adhesiones y expulsiones del movimiento. Unos que se alejan para sumergirse en su mundo interno e introducirse en el arte ajenos a los acontecimientos sociales, otros que abandonan y reniegan de la expresión surrealista en aras de su concepción del compromiso político. Unos entienden la obra de arte como un objeto autónomo, aunque afectado por las condiciones de su entorno; otros ven al arte como instrumento para incidir en la transformación de las condiciones sociales en las que aparece.

En este punto es fundamental el papel de Breton como director del movimiento, pues es él quien buscaba desmarcar el ámbito de acción del surrealismo; ser condenados por una sociedad considerada hipócrita y servil les significaba seguridad de ir por buen camino. El dilema que se le planteaba al

surrealismo era el de ser por un lado consciente de que para sus amplios objetivos no se bastaba solo; por otro, entender que tampoco podría negarse a sí mismo para convertirse sólo en acción política. Se preguntarían si hacer política no era un mejor compromiso social que quedarse en el nivel del arte. Entre 1929 y 1933 se ubican tanto el clímax del movimiento como una fuerte agitación interna: como ejemplo de algunos conflictos ante la disyuntiva arte-política destaca el “caso Aragon”, compañero de Breton desde el inicio del movimiento, quien después de distintos incidentes como el del texto “Frente rojo”, termina convertido al P.C. Otro caso similar lo presenta Naville, antiguo surrealista quien, fuera del movimiento, publica *La révolution et les intellectuels (que peuvent faire les surréalistes?)* En este escrito les critica su falta de compromiso en la lucha “disciplinada del combate de clases”. Para Naville el cambio económico-social es condición previa necesaria para el cambio del espíritu. Parte de la necesidad de “darse cuenta de que la fuerza espiritual, sustancia que es todo y parte del individuo, se halla íntimamente ligada a una realidad social supuesta por ella efectivamente”.

Estos conflictos de conciencia se presentaban desde el inicio del surrealismo. Al referirse Breton al juicio Barrés, lo trata no tanto como el momento de ruptura con Dadá, sino como una cuestión de análisis moral: ¿en qué medida puede ser considerado culpable aquel que se convierte en defensor de las ideas opuestas a las de su juventud?

La actitud de Breton en la dirección del movimiento apuntaba contra la autocomplacencia, contra quedarse básicamente en el ámbito de lo artístico o literario, o al abandono de las reivindicaciones a la acción política. Los surrealistas rechazan el ser artistas en tanto

el arte fomenta los intereses de un estrato social por la mera representación y por el reconocimiento tácito de sus criterios de valor morales y estéticos. El artista que es mantenido por este estrato social y que pende de él con todas sus esperanzas y perspectivas, se convierte voluntaria e inconscientemente en portavoz de sus patrones y mecenas (Hauser).

Sin embargo, a pesar de la pretensión de no depender de la burguesía, viviendo con fondos obtenidos de cualquier modo

menos comercializando el surrealismo, ¿qué harían los surrealistas para subsistir? (Breton expulsa a Ernst y a Miró por colaborar en el montaje del Ballet de Diaghilev). El surrealismo se dirige a un grupo social (¿qué tipo de objetos pinta Magritte?) no es con mucho una expresión amplia; insistentemente se busca “escandalizar a la burguesía como medio de despertarla”; burguesía que les hace caso, asistiendo a sus representaciones o ignorándolos conscientemente en gesto de desprecio. Tales variaciones en la relación con el

medio social se compensaban en parte por la aceptación de las obras en el interior del grupo, donde unos crean para otros con quienes comparten su mundo.

En medio de los conflictos que producían estas tensiones, tendrían conciencia de que “...el aislamiento de la esfera de lo espiritual de todo contacto con el ámbito de lo material... es sólo, en la mayoría de los casos, una forma de defensa de posiciones privilegiadas” (Hauser).

Les lleva al conocimiento de las tesis marxistas a las que se adhieren rápidamente, en especial en aquellas en las que existía cierto acercamiento a priori como la idea de internacionalidad (opuesta a los nacionalismos). Se buscaba conformar una plataforma común de acción; el obstáculo estaba en la valoración excesiva de las individualidades, que les impedía ceder terreno. Las tesis del marxismo no estaban en discusión. “Desde hace tiempo hemos declarado nuestra adhesión al materialismo dialéctico...” (Breton). A pesar de diferencias como el carácter de absoluto que tiene la historia en este

materialismo, distinta a la posición abierta e indeterminada del surrealismo.

Breton niega la trascendencia tanto de Dios como de la materia. Por esto queda poco clara la forma en que se asume (al materialismo) en su combinación con la espiritualidad que propugnan los surrealistas. Más bien el materialismo se le ajusta para la actividad política (para la libertad social), en tanto que la espiritualidad se dirime a la libertad subjetiva. Estas dos posiciones para su convivencia en el seno del movimiento no se llevan a sus lógicas consecuencias, a fin de evitar contradicciones insostenibles. El surrealismo busca en su propio terreno, aquel de la “aventura interior”, deslindándolo del marxismo, pues le consideran la mejor opción para “la liberación de las clases y pueblos oprimidos”, lo que “implicaba por parte de nosotros especiales sacrificios” (Breton).

Sin embargo, se aceptan esos sacrificios sólo como condición para la urgente “transformación social del mundo”. Pasados varios intentos de trabajo conjunto, Breton, respecto a las directrices del P.C., defiende la independencia del artista cuya misión concibe como intérprete de la realidad, a la vez que transformador del mundo, misión que no es posible si se convirtiesen en meros agentes de propaganda política. En este sentido critica las teorías del realismo socialista y condena las prácticas stalinianas. Breton no dejaba de considerar que los límites del surrealismo trascendían los límites del arte, al que entendía, aislado, como un refugio ante el reto de la revolución. Sin embargo en su escrito “Del realismo socialista como medio de exterminio moral” condena las condiciones impuestas a la realización de la pintura rusa, “irremediabilmente decadente”; reproducir la realidad actual supone que se ha llegado a un estado ideal que no requiere superación, además de limitar la exploración interior.

Con la intención de aclarar su punto de vista, Breton había publicado años atrás (1935) *Position politique du surrealisme*, en la que reafirma la autonomía del artista respecto a la sociedad. En la misma época se acercan al grupo de Bataille, cosa que dura poco, pues para Bataille la derrota del fascismo habría que hacerla con sus propias armas e irracionalidad. En julio de 1938 Breton publica en México el manifiesto “Por un arte revolucionario e independiente”, en colaboración con Trotsky. Se reivindica la autonomía del arte (contra el dogmatismo stalinista e hitleriano), mas no como arte puro, sino como un arte que integra la subjetividad del

artista, con los datos históricos de cara a la revolución: “Lo que queremos: la independencia del arte, por la revolución la revolución, por la liberación definitiva del arte”.

Breton declara que el surrealismo es un movimiento defensor de la libertad, ya sea ante las fuerzas reaccionarias o bien ante la opresión, en su caso, de la izquierda: “A quienes nos presionan para consentir que el arte se someta a una disciplina que tenemos por radicalmente incompatible con nuestros medios, oponemos nuestra negativa indeclinable”.

El fracaso de la participación del surrealismo en el Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura acentúa su distanciamiento con el P.C., por lo que intentan su objetivo de transformación del mundo con sus propios medios. Apoyan a los republicanos en la guerra civil española, toda vez que los conciben como representantes de sus aspiraciones de orden social. Breton recuerda la imagen de Péret, “sentado delante de una puerta en Barcelona, fusil en mano acariciando a un gato en sus rodillas”. El mismo Péret afirma: “Pretender someter dictatorialmente la poesía y toda la cultura al movimiento político me parece tan reaccionario como querer marginarlo”.

Finalmente, una observación de Breton acerca de esta dialéctica:

Es en otro plano (no el estrictamente artístico o literario) en el que nos esperaban grandes obstáculos... en aquel plano donde nos sentíamos obligados a participar activamente, sí, contribuyendo desde nuestro lugar y con nuestros medios específicos a la transformación social del mundo.

Una surrealidad (conclusión)

Una vez aceptado el desafío personal de asumir todas las claves de captación de la realidad, ésta se desborda, se amplía, se convierte en otra realidad superior que integra en su seno lo que comúnmente recibe el nombre de realidad exterior y realidad interior... supone el intento de resolución de una radical oposición de contrarios.

“Primer manifiesto”

La secuencia con que he presentado los conceptos que ha-

blan quizá más claramente de la posición del surrealismo frente al mundo concluye aquí, por lo que era el objetivo central de este movimiento: el conocimiento y la síntesis de dos realidades. Desde la pregunta que se hacía Breton en el origen del movimiento respecto a las posibilidades del sueño para resolver los problemas vitales, pasando de la negación del arte hasta la afirmación de la poesía como “plena aventura interior”, única que le interesa, y llegar, refiriéndose a la participación política, a la contribución “...desde nuestro lugar y nuestros medios específicos a la transformación social del mundo”, subyace la intención que anima al surrealismo. Transcribo en esta última cita el comentario de Breton en “¿Qué es el surrealismo?” (1924):

Puesto que la realidad interior y la realidad exterior están, en la sociedad actual, en contradicción, nosotros vemos en semejante contradicción la causa misma de la infelicidad del hombre, pero vemos en ella la fuente de su movi-

miento nos hemos asignado como tarea al interponer en cualquier ocasión estas dos realidades en presencia una de otra, el negar la preeminencia de una sobre otra... de manera sistemática, que permita captar el juego de su atracción e interpenetración recíprocas y dar a este juego toda la extensión deseable para que las dos realidades en contacto tiendan a fundirse una en otra.

El conocimiento que se derivaría de esta práctica del surrealismo (la exploración interior, la atención a lo maravilloso), conduciría a una mayor amplitud de conciencia, lo que aportaría más respuestas a la vieja pregunta sobre cuánto y cómo se conoce a la realidad. •

Bibliografía

- Andre Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor-Guadarrama, (Punto Omega), 1980.
- Breve historia del surrealismo 1919-1945* (entrevistas realizadas en 1952 por André Parinaud), Milán, Savelli Editori (Cultura Política, 275), 1981.
- Ivos Margoni, *Per conoscere Breton e il surrealismo*, Verona, Mondadori (Gli Oscar), 1976.
- Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel (Ariel Quincenal, 50), 1972.
- G. Durozoi, B. Lecherbonnier, *El surrealismo*, Madrid, Guadarrama (Universitaria de Bolsillo, 165), 1974.
- René Passeron, *Histoire de la peinture surrealiste*, Paris, La Livre de Poche, 1968.
- Dawn Ades, *El Dadá y el surrealismo*, Barcelona, Labor, 1983.
- Yvonne Duplessis, *El surrealismo*, Barcelona, Oikos-Tau (¿Qué Sé?, 76), 1972.
- J.L. Giménez Frontin, *Conocer el surrealismo*, Barcelona, Dopesa (Conocer, 12), 1978.
- Catálogo/Exposición en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, (28-IV) (4-VII), 1982. *Magritte e Il surrealismo. In Belgio*, De Luca Editore.
- Uwe M. Schneede, *Rene Magritte*, Barcelona, Labor (Serie Bolsillo Arte Labor), 1978.
- C. Bernardini, *Max Ernst, 1891-1976*, Madrid, Gran Biblioteca Sarpe (Los Genios de la Pintura), 1979.
- Encyclopaedia Universalis* vol. 3, “Surrealisme”, París, Encyclopaedia Universalis, 1979.
- Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza (Alianza Forma, 7), 1983.
- Lionello Venturi, *Historia de la crítica del arte*, Barcelona, G.G. (Punto y Línea), 1982.
- Alfredo de Paz, *La crítica social del arte*, Barcelona, G.G. (Punto y Línea), 1979.