

interdisciplinARS 04

LA EXPLOSIÓN FIJA
FILOSOFÍA, ESTÉTICA Y FOTOGRAFÍA
EN LA TEORÍA SURREALISTA

JORGE PULLA



LA EXPLOSIÓN FIJA
FILOSOFÍA, ESTÉTICA Y FOTOGRAFÍA
EN LA TEORÍA SURREALISTA

LA EXPLOSIÓN FIJA
FILOSOFÍA, ESTÉTICA Y FOTOGRAFÍA
EN LA TEORÍA SURREALISTA

Jorge Pulla



Colección
interdisciplin**ARS**

ISSN: 2792-775X

Nº 04

<https://monografias.editorial.upv.es/index.php/interd>

Director científico

Miguel Corella, Universitat Politècnica de València

Consejo editorial

Román de la Calle, Universitat de València - Estudi General

Anacleto Ferrer, Universitat de València

Gerard Vilar Roca, Universitat Autònoma de Barcelona

José Luis Cueto, Universitat Politècnica de València

Ricardo Forriols, Universitat Politècnica de València

Antonio Alcaraz, Universitat Politècnica de València

Marina Pastor Aguilar, Universitat Politècnica de València

Moisés Mañas, Universitat Politècnica de València

Isabel Cabrera García, Universidad de Granada

Isabel García Pérez de Arce, Pontificia Universidad Católica de Chile

Luciana Cadahia, Pontificia Universidad Católica de Chile

Juan Martín Prada, Universidad de Cádiz

Remedios Zafra Alcaraz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Antonio de Murcia, Universitat d'Alacant

Benjamín Valdivia, Universidad de Guanajuato

José Luis Villacañas, Universidad Complutense de Madrid

Edita

Editorial Universitat Politècnica de València

1ª edición, 2023

ISBN: 978-84-1396-133-0 (versión impresa)

ISBN: 978-84-1396-134-7 (versión electrónica)

DOI: <https://doi.org/10.4995/INT.2023.655002>

Ref. 6550_02_01_01

© De los textos: *sus autores*

© De las figuras: *sus autores*

© De las ilustraciones: *Carmen Matute Cancer*

© De esta edición: *edUPV*

Difusión

Este libro se difunde bajo una licencia CC del tipo



por lo que se permite su distribución y adaptación siempre que no sea con fines comerciales y se difunda la obra reulstante bajo la misma licencia aquí expresada.

Financiación

La actividad investigadora que ha hecho posible este libro ha contado con una beca para la realización de tesis doctorales del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

► AUTOR

JORGE PULLA

Licenciado en Filosofía por la Universitat de València y Máster en Fotografía por la misma universidad. DEA y Doctor por la Universidad de Alicante con sendos trabajos sobre la filosofía y la fotografía documental del surrealismo francés de entreguerras. Catedrático de filosofía en enseñanzas medias, es desde 2010 profesor asociado de la Universidad de Alicante, universidad en la que ha impartido las materias de Historia de la Filosofía de los grados de Humanidades e Historia y Teoría de la Imagen en el Grado de Publicidad y Relaciones Públicas. En paralelo a su actividad docente ha realizado estancias de investigación predoctoral en instituciones francesas gracias a diversas becas del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Sus líneas de investigación son la filosofía y la historia de la fotografía, así como sus usos sociales. Destacan sus publicaciones: Fotografía y humanismo, El cuerpo en las imágenes fotográficas del surrealismo francés de entreguerras, Pierre Mac Orlan: lo ¿fantástico social¿, los nuevos medios y la publicidad, Estética y técnica del instante decisivo. La fotografía según Henri Cartier-Bresson, Walter Benjamin: el surrealismo y su fotografía en el origen de las nuevas funciones sociales del arte, Walker Evans y Europa. La influencia de las vanguardias en el estilo documental norteamericano. Ha impartido en universidades españolas los siguientes cursos: Fotografía y duelo de la Gran Guerra, Imagen y dolor en la Gran Guerra. Una aproximación desde la filosofía de la fotografía, Género y fotografía en la vanguardia surrealista.

► RESUMEN

El libro tiene como objetivo explicitar el contenido intelectual de la teoría surrealista, haciendo patente, como punto de partida, la naturaleza profundamente filosófica del movimiento. El índice se dedica, por tanto, a acometer fundamentalmente tres tareas: analizar el contexto intelectual del que surge el surrealismo, que no es otro que la crisis del positivismo, la filosofía imperante desde mediados del siglo XIX en Europa, crisis subsiguiente al fin de la Primera Guerra Mundial; identificar y analizar los temas y metodologías propios del surrealismo, así como sus planteamientos políticos y ético-existenciales; por último, examinar el papel que la fotografía tuvo como modelo teórico desde el que el movimiento acuñó algunos de sus conceptos centrales, como el de ¿escritura automática¿. de ejercicios prácticos, los conceptos adquiridos por alumnos de Ingeniería con especialidades afines a la materia.

Si tienes la suerte de haber vivido en París cuando joven, luego París te acompañará, vayas donde vayas, todo el resto de tu vida, ya que París es una fiesta que nos sigue.

Ernest Hemingway
París era una fiesta

Hay sofismas infinitamente más significativos y de mayor alcance que las verdades más indiscutibles: rechazarlos por ser sofismas carece a la vez de grandeza y de interés.

André Breton
Nadja

▶ **ÍNDICE**
▷

Nota	1
Introducción: el contexto del surrealismo	3
Quiebra de la civilización positivista: escuela y guerra	3
Los comienzos. La prehistoria dadá	13
Filosofía del surrealismo	25
El acercamiento a la tradición intelectual: Hegel y Freud como ejemplos	35
Hegel y la dialéctica	36
Freud y la psiquiatría	40
El surrealismo en sus manifiestos, en sus definiciones. Ontología y antropología del surrealismo	43
“El funcionamiento real del pensamiento”: automatismos e inconsciente. Epistemología del surrealismo	53
La escritura automática, la imagen y la belleza convulsa	55
El sueño	67
Los juegos lingüísticos: el cadáver exquisito	71
El loco, el niño, el primitivo	75
Médiums y lo esotérico. Lo maravilloso	87
La deambulación, la ciudad y el azar objetivo	93
Ética y política del surrealismo	101
Ética: trabajo, violencia, amor	103
El trabajo: “la vida de los perros”. Elitismo	105
La violencia y el suicidio	108
El amor, la mujer	113
Política. La tormentosa relación con el marxismo	129
La fotografía como modelo teórico del surrealismo	145
Bibliografía	159





▶ NOTA

Resulta de vital importancia reconocer que un determinado punto del desarrollo es una encrucijada. En una encrucijada así se encuentra de momento el nuevo pensamiento histórico, caracterizado por una mayor concreción, por rescatar las épocas de decadencia, por revisar la periodización, en general y en particular, y cuyo aprovechamiento en sentido reaccionario o revolucionario se decide ahora. En este sentido, en los escritos de los surrealistas y en el nuevo libro de Heidegger se da a conocer, bajo sus posibles soluciones, una misma crisis¹.

Walter Benjamin
Libro de los pasajes

Tal y como señala Walter Benjamin en la cita, el surrealismo ha de entenderse como un intento de superación de una crisis intelectual y filosófica europea, la crisis del positivismo y del racionalismo, la misma a la que respondieron las filosofías de la existencia y los diferentes tipos de vitalismos que jalonaron el pensamiento de entreguerras. Benjamin reconoce esa crisis intelectual como una *encrucijada*, como un punto de obligada elección por parte de la cultura occidental entre dos caminos o más bien dos facciones. Una *reaccionaria*, Heidegger como ejemplo, en la que las fuerzas del *ancien régime* toman una forma nueva sin cambiar en el fondo,² otra que se quiere *revolucionaria*, liberadora, de la que los surrealistas formarían parte. En este libro trataremos de concretar qué tiene de revolucionaria la *explosión fija*³ que fue el movimiento surrealista; primero estableciendo sus raíces y contexto intelectuales y filosóficos y las diferentes corrientes de pensamiento de las que bebió; después, adentrándonos en el contenido concreto de su filosofía, su teoría del arte y de la imagen y su praxis.

1. Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 559.

2. Mayer, Arno J., *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra*, Madrid, Alianza, 1994, p. 251 y ss.

3. André Breton: "La belleza convulsiva será *erótico-velada, explosiva-fija, mágica-circunstancial* o no será" *Nadja*, p. 26 de la ed. Castellana.



▶ INTRODUCCIÓN: EL CONTEXTO DEL SURREALISMO ▷ QUIEBRA DE LA CIVILIZACIÓN POSITIVISTA: ESCUELA Y GUERRA

¿Se hubiera podido soportar que, en medio de este cataclismo, la poesía continuara con su ronroneo; que unos hombres que habían vivido la pesadilla nos hablaran de la belleza de las rosas y de las «hojas del árbol»?⁴

Maurice Nadeau

Historia del surrealismo

Europa salió del vagón donde se firmó el Armisticio (1918) en una encrucijada sin precedentes. Todas las naciones, independientemente del bando al que pertenezcan, afrontan en ese momento una misma situación de total desorientación y crisis espiritual. La destrucción no es sólo económica y material, afecta a todos los ámbitos de la vida del hombre. El velo que tapaba las miserias de la civilización europea se ha roto y Ciencia, Filosofía y Arte, modelados desde la infinita confianza en la razón surgida de la Modernidad y la Ilustración, se han mostrado como meros instrumentos de las élites para el mantenimiento del *statu quo* y la justificación de la matanza. Toda institución sagrada ha caído en el descrédito. Europa ha devorado a sus hijos y a sí misma. Toda pretensión de volver a la situación prebélica tras cuatro años de infierno de fango y sangre parece inasumible.

Este ha de ser en este momento nuestro tema, el contexto intelectual y vital al que respondía el esquema conceptual del surrealismo, los primeros años veinte como momento de cristalización de una crisis (política, científica, filosófica, artística, en resumen, civilizatoria) que, si bien era intuida desde las postrimerías del siglo XIX, es ahora, tras el final de la Gran Guerra, cuando estalla en toda su magnitud. Es la crisis de la civilización positivista, de la cara más patente del proyecto ilustrado en el siglo XIX, crisis que tuvo en Friedrich Nietzsche su principal anticipador.

Ninguna creación humana, ya sea esta material o ideal, puede ser entendida sin entender el contexto vital, efectivo, en el que surge. Este principio podría aplicarse a la hora de comprender cualquier teoría, pero es especialmente necesario su uso en el caso del surrealismo. Por su propia naturaleza, el surrealismo no puede ser comprendido sólo desde el ámbito de la alta cultura, desvinculado de las circunstancias biográficas de los jóvenes franceses

4. Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 14-15.

que lo construyeron. El surrealismo no es un mero “pasatiempo”⁵ intelectual. Si intentamos comprenderlo únicamente como una reacción a movimientos puramente intelectuales o como fruto de la mera evolución de las ideas, de la teoría del arte y la literatura, no lograremos entender su verdadera condición. Por el contrario, debe ser entendido desde el trasfondo de la vida concreta de sus autores principales, forjados todos en un mismo caldo de cultivo bien preciso: el sistema educativo de la Tercera República Francesa y la Primera Guerra Mundial.

En efecto, las escuelas y liceos de Francia, de las que muchos de los surrealistas fueron brillantes alumnos, les sirvieron a estos a la vez de rico sustrato nutritivo y de límite opresivo. Les dieron, por un lado, una sólida y elitista formación intelectual, poniéndolos en contacto con los textos más clásicos de la historia de la filosofía y la literatura. Pero, por otro, estas instituciones educativas los limitaron con un férreo concepto de la autoridad y un nacionalismo que serían luego el objetivo central contra el que batirse (como queda ejemplificado en el *proceso Barrès*, al que volveremos en varias ocasiones).

Hasta 1914 la educación secundaria y superior francesa estaba limitada a los hijos de la nobleza y de la burguesía media-alta y a los estudiantes extraordinariamente brillantes de otros niveles sociales más bajos.⁶ Apenas el uno por ciento de los jóvenes franceses de la generación de Breton y Aragon conseguía acceder a los estudios secundarios, concluirlos y obtener el ansiado *baccalauréat* que les abriría las puertas de la educación universitaria y de una carrera en una profesión respetable. La enseñanza secundaria se fundamentaba, como en general ocurría en toda Europa, en el estudio de la *culture générale* humanista, el latín, el griego y textos literarios y filosóficos (en especial del siglo XVII). En palabras de Mayer,

El programa de estudios del *lycée*, de conformidad con la cultura oficial de la Tercera República, veneraba los valores duraderos de otra época en la cual el refinamiento intelectual era prueba de pertenencia a una clase alta y ociosa que mantenía el mundo en su derredor, en lugar de transformarlo.⁷

El surrealismo surgió como una revuelta contra esta vieja cultura, pero en realidad esa rebelión era una rebelión biográfica y ferozmente personal contra su propia educación y la tradición filosófica racionalista y positivista en crisis que en ella subyace. En este sentido, escribe el propio Breton:

5. Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, p. 82 (*Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 118).

6. Para una descripción exhaustiva de la educación en Europa en el paso del XIX al XX y de cómo esta tendía a conservar los valores imperantes en el antiguo régimen, véase Mayer, Arno J., *op. cit.*, pp. 232-250.

7. *Ibid.*, p. 240.

En ese “sentido crítico” que se nos había enseñado a cultivar en la escuela, nosotros veíamos el enemigo público número uno.⁸

En definitiva, el surrealismo se entendió a sí mismo como respuesta a la inmensa desesperación que sentía la generación de Breton ante la condición a la que se había visto reducido el ser humano en la cultura occidental de comienzos del siglo xx,⁹ pero, como veremos más adelante, la rebelión contra esa condición se hizo en buena parte desde la base de los contenidos e ideas mismos de la tradición filosófica e intelectual que pretendían subvertir (por ejemplo, el cartesianismo).

Ya dijimos que la guerra era el otro eslabón del contexto en el que surgió el movimiento surrealista y que este no puede ser entendido si lo separamos de la gran tragedia (tanto *colectiva* como *personal*) que fue la contienda de 1914, como señala Breton mismo:

Insisto en el hecho de que el surrealismo no puede ser entendido históricamente sin referencia a la guerra —me refiero de 1918 hasta 1938— tanto la guerra que dejó atrás como aquella a la que volvió.¹⁰

Ciertamente, la Primera Guerra Mundial no puede ser identificada como causa suficiente de la aparición del movimiento dadá ni del surrealismo. Tampoco fue la única culpable de la aparición del resto de corrientes intelectuales coetáneas ni de la crisis misma de la cultura del xix. Pero sí podemos identificarla como su *catalizador*,¹¹ su enzima.

La guerra es lo que ha hecho a los hombres y a su tiempo lo que son. Jamás un conjunto humano como el nuestro había bajado a la arena para dirimir quién se haría con el poder sobre la época. Porque nunca una generación había salido de un portón tan oscuro y grandioso como esta guerra para regresar a la luz de la vida.¹²

A pesar de todos los negros presagios lanzados *intempestiva* y prematuramente por Nietzsche y otros decadentistas *fin de siècle* sobre la caída del mundo occidental y la llegada del nihilismo, la cultura europea mantuvo durante los últimos decenios del siglo xix un elevado nivel de autosuficiencia y confianza en sí misma y en su próspero futuro.¹³ El optimismo positivista

8. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 83.

9. Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 10.

10. Breton, André, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, Paris, 1945.

11. Becker, Annette, “The Avant-Garde, Madness and the Great War”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 35, nº 1, Special Issue: Shell-Shock, enero de 2000, pp. 71-84., p. 71.

12. Jünger, Ernst, *La guerre comme expérience intérieure* (1923), Paris, Christian Bourgois, 1997, p. 32.

13. Véase Traverso, Enzo, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2009.

oficial propio de la segunda mitad del siglo XIX (mezclado con fuertes dosis de chovinismo racista y colonial) no flaqueó. La industrialización y los descubrimientos geográficos, científicos y médicos siguieron considerándose una fuente inagotable de bienestar, orden social y avance material y moral, como recogen las siguientes líneas de Mayer:

A partir de mediados del siglo se empezó a aplaudir cada vez más el progreso científico, tecnológico y material como clave de un avance cada vez mayor y más rápido hacia una vida abundante, racional y ética. Además, existía la suposición de que la ascensión inexorable e infinita del hombre iría de la mano con el aumento de la libertad política, la tolerancia religiosa y la paz mundial. Los creyentes en ese evangelio del progreso terrenal procedían sobre todo de la burguesía empresarial y profesional racionalista y de la clase media educada.¹⁴

Pocos en el mundo de la intelectualidad y el pensamiento supieron prever la catástrofe a la que conducía inexorablemente todo este enorme desarrollo técnico y material, catástrofe con la que había de finalizar simbólicamente el “largo siglo XIX”:¹⁵ La Gran Guerra.

Sin embargo, en la juventud, especialmente en los universitarios, subyacía un larvado y enorme malestar ante la perspectiva de una materialista, aburrida y monótona vida burguesa carente de todo aliciente romántico. Cundía en ellos una amplia resistencia a aceptar el “desencantamiento”¹⁶ propio de la visión moderna del mundo. La súbita aparición de la guerra en 1914, esa “maravillosa sorpresa” en palabras del escritor francés próximo al surrealismo Pierre Drieu la Rochelle,¹⁷ generó un torrente de ilusión y de esperanza en un futuro lleno de emociones nuevas. La guerra prometía colmar las soterradas

14. Mayer, Arno J., *op. cit.*, pp. 251-252.

15. La expresión “largo siglo XIX” sirve para definir el período de la historia europea comprendido entre la Revolución Francesa y el comienzo de la Primera Guerra Mundial (125 años). Se ha hecho popular gracias a la conocida trilogía del historiador marxista británico Eric Hobsbawm (1917-2012) *The Age of Revolution: Europe 1789–1848* (1962, trad. cast. *La era de la revolución*, Editorial Crítica, 1971), *The Age of Capital: 1848-1875* (1975, *La era del capitalismo*, Guadarrama, 1977) y *The Age of Empire: 1875–1914* (1987, *La era del Imperio*, Labor, 1989).

16. El concepto “desencantamiento” o “desmagificación” del mundo (*Entzauberung der Welt*) fue acuñado por Max Weber para referirse al proceso de desacralización, intelectualización, racionalización y uniformización progresiva de todos los ámbitos de la vida, propio de la modernidad occidental. Así lo define Weber en *El político y el científico* (Madrid, Alianza, 1979, p. 200): “Que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se quiera se puede llegar a saber que no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos e imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser dominado mediante el cálculo y la previsión. Esto quiere decir simplemente que se ha excluido lo mágico del mundo. A diferencia del salvaje, para quien tales poderes existen, nosotros no tenemos que recurrir ya a medios mágicos para controlar los espíritus o moverlos a piedad. Esto es cosa que se logra merced a los medios técnicos y a la previsión. Tal es, esencialmente, el significado de la intelectualización”. Weber lo usa, por ejemplo, en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1994, p. 199.

17. Citado en Wohl, Robert, *The generation of 1914*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1979, p. 27.

ansias de renovación total presentes en la juventud, sector social que cada vez iba cobrando más peso social:

Por primera vez te veo alzar,
eras de oídas el increíble dios lejano de la guerra.
Por fin un dios. Cerrado el pecho al dios de la paz,
súbitamente entra en nosotros el dios de la guerra.
Salvación para mí, que las cuerdas del alma veo vibrar.¹⁸

Solo desde esta premisa podemos nosotros entender, desde la distancia de nuestros días, el entusiasmo y exaltación con que, en general, es recibida la noticia de la guerra por los intelectuales de todos los países beligerantes, que se lanzaron en masa a la “movilización de las mentes”.¹⁹ En Francia figuras centrales como Henri Bergson, Émile Durkheim, Anatole France, André Gide o Marcel Proust; en Alemania Max Planck, Siegfried Kracauer, Wilhelm Wundt, Max Scheler (*Genio de la guerra*, 1915), Thomas Mann (*Consideraciones de un apolítico*, 1917), Max Weber o Georg Simmel; en Austria Ludwig Wittgenstein y Sigmund Freud se “enrolan espiritualmente en el ejército”²⁰ y se lanzan a escribir o firmar panfletos de justificación y legitimación de la intervención de su país en el conflicto. Lo mismo ocurrió en Italia, Rusia, Inglaterra e incluso Estados Unidos.²¹

Las generaciones posteriores difícilmente podrán imaginar la falta de determinación, por no decir el servilismo, que han mostrado todas las corrientes ante el hecho de la guerra, creyendo ver en ella una ocasión perfecta para resurgir a una nueva vida. No existe en Alemania, ni fuera de ella, ninguna corriente intelectual ni cultural que no haya estado dispuesta a rendir a la guerra un tributo ideológico. Todas han pugnado por utilizarla como fuente de energía.²²

Los intelectuales, poetas, artistas, profesores y estudiantes de las universidades y grandes escuelas de toda Europa no se limitaron al “chovinismo erudito”,²³ la militarización intelectual y el “combate cultural”.²⁴ Se lanzaron

18. Himno a la guerra escrito en agosto de 1914 por Rainer Maria Rilke (citado en Safranski, Rüdiger, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2003, p. 85).

19. Wohl, Robert, *op. cit.*, p. 17.

20. Porras Medrano, Adelaida, “Introducción” a Barrès, Maurice, *Los desarraigados*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 7-82, p. 49.

21. Para un repaso exhaustivo de la actividad panfletaria de la intelectualidad occidental durante la Primera Guerra Mundial, véase Joas, Hans, “Ideologías de la guerra. La Primera Guerra Mundial en el espejo de las ciencias sociales contemporáneas”, *Guerra y modernidad. Estudios sobre la violencia en el siglo xx*, Barcelona, Paidós, p. 83-117 y el apartado “Fiebre chauvinista” de la obra Traverso, Enzo, *op. cit.*, pp. 138-146.

22. Lederer, Emil, “Zur Soziologie des Weltkrieges”, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, nº 39, 1915, pp. 357-384, citado en Joas, Hans, *op. cit.*, p. 83.

23. Hans Joas en *Ibid.*, p. 99, citando a Hermann Lübke.

24. Wohl, Robert, *op. cit.*, p. 17.

en masa a las oficinas de alistamiento, compitiendo ansiosos por ser los primeros, temerosos ante la posibilidad de ser rechazados o de que la guerra acabara sin que les diera tiempo de llegar al frente de batalla. La regla general es el alistamiento inmediato; no son extraños casos como el de, por ejemplo, Martin Heidegger, que se presenta voluntario en octubre a pesar de sus dolencias cardíacas (es asignado a la reserva por ellas). Tampoco situaciones extremas como la de Ludwig Wittgenstein, cuyo entusiasmo bélico le llevó, primero, a alistarse voluntario a pesar de ser rechazado para el reclutamiento forzoso debido a una hernia y, más tarde, a no prescindir de su uniforme, años después de la contienda, hasta que quedó hecho harapos.²⁵ Louis Aragon, del que tanto habremos de hablar, abandona voluntariamente un cómodo puesto de médico auxiliar en un hospital militar en retaguardia para solicitar el traslado a infantería en primera línea y ser dado por muerto en tres ocasiones y condecorado.

Salvo escasas excepciones, todo el espectro político se vio imbuido de lo que Stromberg llama “el espíritu de los días de agosto”,²⁶ del ansia de guerra. Cada nación se consideraba a sí misma representante en el conflicto de los ideales de la *Cultura* y la *Civilización*. Incluso Bertrand Russell, que fue procesado por su pacifismo durante el conflicto en dos ocasiones, expulsado del *Trinity College* y condenado a prisión en 1918 y en los cincuenta, dijo:

[escribo] como defensor de la justicia y de la verdad, no como amigo de la histeria alemana al lado de la cual nuestra histeria inglesa parece casi un acercamiento a la cordura... Puesto que hay guerra, considero la victoria de los aliados de gran importancia para la humanidad. La derrota de la democracia y el triunfo de la tradición bismarckiana creo que retrasarían durante mucho tiempo el progreso político de nuestra civilización.²⁷

El ardor guerrero se vería debilitado (pero solo en parte) por la realidad de la guerra industrial. La guerra moderna, inmenso catálogo de nuevas y atroces formas de muerte, se oponía totalmente a la visión idealizada y romántica del combate que compartían los jóvenes y sus familias. La decepción subsiguiente, que en general no se produjo durante el combate mismo, sino al final de la guerra y ante la perspectiva de una paz sin alicientes, mucho más monótona y lacerante para ellos que la guerra misma, fue enorme y constituye sin duda la causa principal de la pérdida de la fe en el progreso material y moral y la civilización occidental que caracteriza a buena parte de la generación de entreguerras. Así lo señala Breton mismo:

25. Monk, Ray, *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 117, 169.

26. Stromberg, Roland N., *Historia intelectual europea desde 1789*, Madrid, Debate, 1995, p. 336.

27. Bertrand Russell, citado en Clark, Ronald, *Russell*, Barcelona, Salvat Editores, 1985, p. 82.

El inevitable conciliábulo de los soldados que regresaban del frente había tenido como efecto exaltar *retrospectivamente* los temas que provocaban indignación: sentimiento de inutilidad frente al sacrificio de tantas vidas; grandes “ajustes de cuentas” con la retaguardia, cuyo famoso espíritu “hasta el fin” había ido emparejado durante mucho tiempo con un mercantilismo carente de escrúpulos; quebranto de muchos hogares; *extrema mediocridad del futuro*... El embriagamiento de la vida militar había fracasado totalmente...²⁸ (la cursiva es nuestra)

Esta decepción ante la guerra y la frustración de las expectativas de revitalización de las naciones y los individuos que esta había provocado son también responsables de que las teorías decadentistas y revolucionarias anteriores a la guerra, que no pasaron de ser minoritarias, resurgieran con fuerza y mostraran toda la potencia de su crítica a la modernidad y sus mitos.

En efecto, la guerra se comprendió por parte de los intelectuales (entre ellos los surrealistas), tiempo después de acabada, no como un conflicto entre naciones diferentes o entre razas, sino como un conflicto intracivilizatorio, una “guerra civil”, un suicidio en el que el sujeto autocastigado no era otro que el “espíritu europeo”,²⁹ la “disposición espiritual compartida”³⁰ por todas las naciones occidentales, el “espíritu crítico” al que Breton hacía referencia en una cita anterior. El resultado de la guerra no fue otro que el desencanto, el nihilismo, la negación de la civilización previa al conflicto, como lo testimonia refiriéndose a sus coetáneos José Ortega y Gasset, que hizo de la disolución de la crisis su tema intelectual y vital:

En los últimos años se oye por dondequiera un monótono treno sobre la cultura fracasada y concluida. Filisteos de todas las lenguas y todas las observancias se inclinan ficticiamente compungidos sobre el cadáver de esa cultura. Que ellos no han engendrado ni nutrido. La guerra mundial, que no ha sido tan mundial como se dice, parece ser el síntoma y, al par, la causa de esa defunción.³¹

Todo lo dicho a propósito de la situación espiritual de los jóvenes y los intelectuales tras la guerra del catorce es plenamente aplicable a los surrealistas y explica buena parte de sus planteamientos. Los surrealistas vivieron o participaron en la Gran Guerra, en su mayoría, todavía en su etapa de formación, en los prolegómenos de su vida adulta. Breton tenía al inicio de la guerra 18 años, Aragon y Soupault 17. En ella estuvieron también Joë Bousquet (que, herido en combate, no volvería a caminar), Théodore

28. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, pp. 53-54.

29. Traverso, Enzo, *op. cit.*, p. 29.

30. Karl Löwith, citado en Traverso, Enzo, *op. cit.*, p. 30.

31. José Ortega y Gasset en el proemio a la edición española de *La decadencia de Occidente* (1923), de Oswald Spengler (Barcelona, RBA, 2005).

Fraenkel (compañero de clase de Breton desde la infancia), Paul Éluard, Max Ernst (en el lado germano de las trincheras), Guillaume Apollinaire (inventor del término “surrealismo” en 1916, en plena guerra, muerto a dos días del armisticio)...; todos quedaron profundamente marcados por la experiencia bélica, esa *cloaca de sangre, imbecilidad y fango*³² de la que muchos de ellos pensaron que no regresarían. A su vuelta, como ya hemos visto, el panorama no era muy alentador:

La gente se recuperaba de los efectos de la guerra, claro está, pero de aquello que no podían recuperarse es de lo que, por aquel entonces, se denominaba “lavado de cerebro”, que, durante cuatro años, había convertido a seres que solo pedían vivir y —con muy pocas excepciones— entenderse con sus semejantes, en seres despavoridos y perturbados, que no solo podían ser utilizados, sino diezmados a placer. Algunas de estas pobres gentes miraban con malos ojos a aquellos que les habían dado tan buenas razones para ir a combatir. No podía impedirse que confrontaran sus experiencias y contrastaran sus informaciones particulares que la censura había puesto a buen recaudo, así como tampoco que descubrieran la extensión e importancia de los daños causados por la guerra, la pasividad sin límites a que había dado lugar y, cuando esta pasividad había intentado ponerse en movimiento, la espantosa represión a que había dado lugar. Como es lógico, la disposición de estas personas no era favorable.³³

Para los que habían de ser más tarde los surrealistas, tras el apocalipsis de las trincheras, la literatura, el arte y la reflexión estética y filosófica solo podían tener sentido en la medida en que pudieran superar sus aplicaciones meramente “sentimentales u ornamentales”³⁴ y convertirse en herramientas eficaces en la “expresión del funcionamiento real del pensamiento” y, sobre todo, en la “resolución de los principales problemas de la vida”.³⁵

Las cosas estaban así cuando decidieron infligirnos la dura lección de 1914-15-16-17 y 18.[...] Se desmoronó lentamente esa voluntad de modernismo que, hasta entonces, tendía a caminar libremente y en que, en el campo del espíritu —el único que importa—, aunque se condene algún exceso aparente, aparece por lo menos como una voluntad armada ante la muerte. Hablo con conocimiento de causa, pues he doblegado un tiempo la mía bajo esta magnífica esclavitud. Todo esto lo digo para dar a entender primero que la

32. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 25.

33. *Ibid.*, pp. 53-54.

34. Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 13.

35. Véase la definición del surrealismo por Breton mismo en p. 27. La definición ha sido extraída de Breton, André, “Manifiesto del surrealismo (1924)”, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 34.

pintura, por ejemplo, no puede tener como fin el placer de los ojos y que no creo en modo alguno que sea del dominio de esta moral epicúrea que los acontecimientos militares han puesto de moda. Persisto en creer que un cuadro o una escultura no pueden afrontarse más que secundariamente bajo el aspecto del gusto y que solo se defiende mientras él o ella son susceptibles de hacer dar un paso a nuestro conocimiento abstracto propiamente dicho.

[...] Caer en lo decorativo (después de todo ¿la decoración de qué?) tampoco es la solución.³⁶

Fue entonces, en el “chorreante tedio” de la postguerra³⁷, cuando dadá se cruzó en el camino de Breton y Aragon, de los que después se harían llamar “surrealistas”.

36. Véase “Distancias” en Bretón, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 124, 127.

37. Benjamin, Walter, *El surrealismo*, Madrid, Casimiro, 2013, p. 31.



▷ LOS COMIENZOS. LA PREHISTORIA DADÁ

El padre del surrealismo fue dadá, su madre fue un pasaje. Dadá era ya viejo cuando la conoció.¹

Walter Benjamin
Libro de los pasajes

El movimiento dadá fue un movimiento fundamentalmente destructivo, nihilista, negador más que afirmador, surgido de forma explosiva en mitad del conflicto, en la neutral Suiza. Su centro inicial fue un efímero cabaret (el *Cabaret Voltaire*) que Emmy Hennings y Hugo Ball abrieron en febrero de 1916 en Zúrich, inspirados por los cabarets que ya existían en muchas ciudades de su Alemania natal. En el escenario se alternaban la música popular, la *performance*, las lecturas públicas de poesía expresionista, la danza, las muestras de collages... El local se convirtió instantáneamente en punto de reunión de artistas y expatriados que huían de los países en guerra;² hasta allí llegaron, entre otros muchos, los rumanos Tristan Tzara (poeta) y Marcel Janco (artista), Sophie Taeuber-Arp (artista y pintora) y su marido Hans Arp (poeta y artista), los alemanes Richard Huelsenbeck (poeta) y Walter Serner (escritor), los interesantes cineastas experimentales Hans Richter (alemán) y Viking Eggeling (sueco), todos unidos por una misma situación espiritual y sensibilidad:

En rebelión por la carnicería de la Guerra Mundial de 1914, en Zúrich nos consagramos a las artes. Mientras los cañones rugían en la distancia, nosotros cantábamos, pintábamos, hacíamos collages y escribíamos poemas con todas nuestras fuerzas. Estábamos buscando un arte basado en lo fundamental, para curar la locura de la era, y un nuevo orden de cosas que restableciera el balance entre cielo e infierno.³

Tras la guerra, el dadaísmo comenzó a pasar de Zúrich a París con el traslado en 1919 del pintor Francis Picabia a la capital francesa. Unos meses más tarde (enero de 1920) le siguió Tristan Tzara. Su llegada tuvo un gran impacto sobre el grupo de jóvenes editores de la revista *Littérature*: André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault y Théodore Fraenkel.

1. Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 109.

2. Véase Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 5-6 y también Lewis, Helena, "Introduction: Dada and the Great War", *Dada turns red. The Politics of Surrealism*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1990, pp. 1-16.

3. Arp, Hans, "Dadaland", en *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, Thames and Hudson, 1965, p. 25.

Breton y Aragon⁴ se habían conocido en la librería *Maison des amis des livres* y reencontrado más tarde en los cursos para formación de médicos auxiliares militares. Por mediación de Apollinaire, Breton había ya entrado en contacto con Philippe Soupault en 1917. Los tres juntos se estremecerán leyendo la obra de Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont):

En la retórica a la vez delirante e infalible de *Los Cantos de Maldoror*, Breton reconocía, no solo ese lenguaje extraído de las fuentes del inconsciente del que el Romanticismo (alemán, sobre todo) y luego el simbolismo intentaron descubrir la clave, sino también algo muy cercano a la confesión psicoanalítica, de la que pudo observar en la guerra los efectos liberadores.⁵

Bajo el influjo de Lautréamont, decidirán desordenar la poesía y comenzarán a publicar en la modesta revista poética de inspiración cubista *Nord-Sud*, fundada por Pierre Reverdy bajo la figura protectora de Apollinaire. Tras la muerte de este, la revista se disolverá.⁶

Soupault, Aragon y Breton quisieron entonces fundar una revista propia, y así es como el 19 de marzo de 1919 se publica el primer número de *Littérature*. Los primeros títulos propuestos fueron *Le Nègre*, *Carte blanche*⁷ y el finalmente elegido *Le Nouveau Monde*,⁸ pero al estar ya ocupado por otra publicación, Valéry propuso el irónico "*Littérature*". Sus directores son, pese a su extrema juventud, de sobra conocidos en el ambiente intelectual de París. *Littérature* se presenta como una publicación refinada y *de buen tono* destinada a la clase media educada: entre sus colaboraciones aparecen firmas reputadas de las más diversas tendencias políticas (Gide, Valéry, Max Jacob, Paulhan, Fargue, Cendrars, Jules Romains, Morand, Radiguet, Drieu la Rochelle). *Littérature* también presta atención a nombres unánimemente laureados de la tradición poética francesa: Apollinaire, Rimbaud, Mallarmé. Sus aspectos formales se mantuvieron dentro de la más estricta austeridad y sobriedad, incluso tras la irrupción de dadá en ella.

Se publicó regular y mensualmente con una tirada de 1500 ejemplares.⁹ De su distribución se encargó la librería *La Maison des amis des livres* de Adrienne Monnier (de cuyas reuniones literarias era asiduo Breton) hasta el mes de septiembre de 1919 y, una vez afianzada, a partir de octubre del mismo año, por la editorial *Sans Pareil*. En ella no podemos encontrar ningún elemento que busque el escándalo, tan querido luego para el Breton dadaísta y surrealista, nada que pueda provocar la hostilidad de la academia, la *Cultura*

4. Alexandrian, *Breton*, París, Seuil, 1981, p. 17.

5. Pierre, José, *Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. s/n.

6. Ibarlucía, Ricardo, "Estudio preliminar", en Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 20.

7. *Ibid.*, pp. 20, 21.

8. Alexandrian, *op. cit.*, p. 18.

9. Ibarlucía, Ricardo, "Estudio preliminar", en Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 21.

con mayúscula ni la clase biempensante y burguesa.¹⁰ Su contenido consiste principalmente en recensiones y críticas de obras literarias y espectáculos y acontecimientos culturales de todo tipo.

Sin embargo, la irrupción de Tristan Tzara en el proyecto imprimió a los contenidos de la revista un carácter radicalmente diferente. Breton le escribió antes de la fundación de la publicación y por propia iniciativa en enero de 1919 al conocer sus actividades provocadoras y leer su *Manifiesto Dadá*; creyó encontrar en él el espíritu de su amigo Vaché, que acababa de suicidarse. Su primera participación en *Littérature* fue en el número dos con el poema “Maison Flake” y su presencia se convertirá en regular a partir del número cinco, imprimiendo un giro cada vez más radicalmente antiliterario y provocador a la revista. Este giro culminará con la total adhesión de los fundadores de *Littérature* al dadaísmo a comienzos de 1920, al instalarse Tzara en la casa parisina de Picabia. El espíritu dadá acabó acaparando los índices, haciendo girar la temática de los artículos hacia la bravata y la provocación, en detrimento de la reflexión teórica y literaria. Conservando su sobriedad tipográfica y formal, el número 13 marcó un cambio radical de rumbo al estar formado únicamente por veintitrés manifiestos del movimiento dadá. Las reuniones y manifestaciones dadá que se desarrollaron tras la llegada de Tzara fueron cristalizando en la formación de un grupo fuertemente unido en torno a la revista y el núcleo duro de dadá pasó a estar en París.

En efecto, al acabar la guerra muchos de los artistas e intelectuales parisinos de vanguardia encontraron en dadá un instrumento ya conformado para la expresión de su propia situación vital, situación vital que ya hemos descrito en el apartado anterior. La otra alternativa que se les plantea, la *vuelta al orden*,¹¹ no podía ayudarles en absoluto a sobrellevar la radical experiencia que acaban de vivir en la guerra ni, sobre todo, la monotonía de la paz. Como afirma el escritor ruso Ilya Ehrenburg, que entonces vivía en París,

El dadaísmo tiene más que ver con la batalla del Somme, con sublevaciones y golpes de estado [...] que con lo que solemos considerar arte.¹²

Pero Breton y sus amigos estaban en dadá solo de paso; el número 20 de *Littérature* (en el que aparece “Affaire Barrès”)¹³ pone fin a la primera serie de la revista y señala una ruptura radical con Tzara y el nihilismo moral y

10. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 250.

11. La *vuelta o retorno al orden* fue un movimiento artístico propio de la Europa de entreguerras. Tras la Primera Guerra Mundial y como reacción a esta se produjo un abandono del arte de la vanguardia, especialmente del cubismo y el futurismo, y una renovación del clasicismo y la pintura realista. (Véase el catálogo *Caos & Clasicismo: arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936*, Bilbao, Guggenheim Bilbao, 2011).

12. Ehrenburg, Ilya, *Memoirs: 1921-1941*, Nueva York, Grosset and Dunlap, 1966, p. 12, citado en Lewis, Helena, *op. cit.*, p. 1.

13. Véase la p. 132 y ss. de este volumen.

político de dadá,¹⁴ que no pudo sobrevivir en París más que un par de años. En 1921 sucumbirá devorado por el fuego de su propia naturaleza conflictiva y contradictoria y de ese incendio interno surgirá el surrealismo. El desorden, la contradicción, la provocación y escándalo constantes y autorreferenciales que proponía dadá y su carácter antisocial serán una “fase de negación”¹⁵ para los surrealistas, Aragon y Breton sobre todo, que buscaban generar un esquema político-intelectual teóricamente coherente que pudiera servir para superar la crisis del positivismo y de la cultura europea en general, una fase necesaria pero insuficiente.

Dadá está al margen de estas consideraciones. La prueba está en que hoy en día su gran astucia consiste en aparentar ser un círculo vicioso: «Un día u otro sabremos que antes de dadá, sin dadá, hacia dadá, contra dadá, a pesar de dadá, siempre es dadá» [...] El dadaísmo, como tantas otras cosas, no ha sido para algunos más que una manera de sentarse.¹⁶

Dadá, “que no permitía en absoluto la aplicación del espíritu a los conceptos”,¹⁷ refractario a toda clarificación intelectual, con su incoherencia y su total ausencia de compromiso político, se convertirá para ellos en un estado que es preciso superar.

En la actividad dadá, tal como esta se desarrolló en París creo que pueden distinguirse tres fases: una de mucha agitación, provocada por la llegada de Tzara a París y que estuvo bajo su dependencia directa, que puede fecharse entre los meses de enero y agosto de 1920, sin gran continuidad a fines de este mismo año; una fase más indecisa orientada siempre hacia los mismos objetivos, con medios totalmente renovados, bajo el impulso, primordialmente de Aragon y mío, que situaría entre enero y agosto de 1921 y, finalmente, una fase de malestar en que el intento de regresar a las formas de manifestación iniciales decepcionó rápidamente a los últimos participantes, y en la cual se multiplicaron las disidencias hasta agosto de 1922, fecha que señala la extinción total de dadá.¹⁸

La ruptura de Breton con dadá se plasma en tres textos que publicó en la segunda serie de la revista *Littérature*, nuevo órgano de un surrealismo todavía en estado larvario. Estos textos fueron luego recogidos en la antología *Les Pas perdus* (1924).

14. Véase “Dos manifiestos dadá” en Bretón, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 56-58.

15. Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 15.

16. Breton, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 95.

17. Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, pp. 59-60.

18. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 61.

El primero de ellos, “L’esprit nouveau” (“El nuevo espíritu”),¹⁹ constata en su título un giro respecto a dadá. En él aparecen algunos de los temas que luego habrían de ser propios del sistema intelectual del surrealismo, que trataremos más adelante. En este primitivo texto de Breton se presenta ya uno de los temas centrales del surrealismo, la intuición de la existencia de un sentido oculto de la vida que solo se nos muestra en el encuentro fortuito, en el azar. Breton indaga en este fundacional relato breve en el establecimiento de una nueva relación entre la escritura y la vida. En él aparecen también algunos de los otros hitos temáticos y teóricos fundamentales del surrealismo futuro: la mujer, la atracción sexual, la coincidencia, la ciudad... El texto tiene por argumento el sucesivo e independiente *encuentro* de Aragon, Breton y Derain, en el parisino barrio de Saint-Germain-des-Prés, con una joven *enigmática* y *maravillosa* (al igual que le ocurrirá a Breton en *Nadja*). Lo cotidiano proporciona el pretexto inicial para la obra, pero lo maravilloso se inserta en ella en una dinámica que le es totalmente ajena al movimiento dadá y que marca el paso hacia temáticas totalmente diferentes y nuevas.

El segundo texto es “Lâchez tout” (“Dejadlo todo”), texto en el que apoyándose en Hegel reprocha a dadá sus carencias filosóficas, revelando una voluntad de *sistema* y *aclaración conceptual* que también es ajena a dadá. Los temas propios del surrealismo, como la deambulación, aparecen también:

Dejadlo todo.
Dejad dadá.
Dejad a vuestra mujer. Dejad a vuestra querida.
Dejad vuestras esperanzas y anhelos.
Abandonad a vuestros hijos en un rincón del bosque.
Dejad la presa por la sombra.
Dejad si es necesario una vida acomodada, lo que os dan para el porvenir.
Partid por los caminos.²⁰

El tercero, “Clairement” es también explícito en su aceptación de dadá como punto de partida a superar:

El dadaísmo solo nos ha servido para mantenernos en ese estado de disponibilidad perfecta en el que nos encontramos y del que ahora nos alejamos con lucidez hacia aquello que nos reclama.²¹

19. Breton, André, “L’esprit nouveau” *Littérature*, nouvelle série, n° 1. Recogido posteriormente en Breton, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 88-89.

20. *Lâchez tout./Lâchez Dada./Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse./Lâchez vos espérances et vos craintes./Semez vos enfants au coin d'un bois./Lâchez la proie pour l'ombre./Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir./Partez sur les routes* (“Dejadlo todo”, *Littérature*, nouvelle série, n° 2, abril de 1922. Recogido también en *Les Pas perdus*, OC I, p. 262 (trad. cast. *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 94-96, aunque en este caso la traducción es nuestra).

21. *Littérature*, nouvelle série, n° 4, septiembre de 1922, contenido también en *Los pasos perdidos* (pp. 97-99 de la ed. castellana, aunque en este caso la traducción es nuestra).

A pesar de esta negación a la que somete Breton a dadá, este movimiento y el surrealismo comparten numerosos rasgos (no en vano el segundo surge dentro del primero). Como hemos visto, los dos movimientos nacieron de la misma decepción de numerosos jóvenes europeos (en todos los bloques beligerantes) frente a una cultura occidental que promueve, por un lado, una vida materialista y desencantada y, por otro, el nacionalismo y la guerra. Ello hace que ambos movimientos se opongan radicalmente en sus planteamientos al futurismo,²² caracterizado por un fuerte militarismo, total confianza en las máquinas y el progreso tecnológico y adoración de la velocidad de los aparatos, la juventud, la pasión y el vigor. El futurismo se muestra como una problemática fusión de contrarios: fusión de la reacción antiilustrada del Romanticismo con la razón instrumental surgida de la Ilustración misma (como el fascismo inminente, al que se unirían muchos futuristas).²³ Dadá y surrealismo también comparten una idéntica repulsa del academicismo y modernismo en arte y literatura. Igualmente, ambos optan en sus formas y manifestaciones públicas por el escándalo y el *happening*.

Pero también son profundas las diferencias que les separan, incluso en los comienzos, y que provocarán su distanciamiento. El movimiento dadá era un grupo abierto, poco definido y esencialmente políglota e internacional. En cambio, el surrealismo surgió como un grupo cerrado, que, aunque con ramificaciones en otros países e incorporaciones de personajes de otros lares, se desarrollaba fundamentalmente en París, en francés y dentro de la tradición intelectual y literaria francesa. Dentro de él Breton ejercía un férreo y a menudo tiránico control de la pertenencia al grupo, recurriendo incluso a la confección de listas cerradas de miembros y a las expulsiones sumarísimas cuando se producía una crisis dentro del grupo por disensiones en temas relacionados con asuntos teóricos, políticos o artísticos.

En lo que se refiere a las estrategias creativas en su lucha contra la lógica y el pensamiento racional, las tácticas dadaístas se basaron en la ruptura de la sintaxis, mientras que el surrealismo prefirió el uso de la conexión y *encuentro* de imágenes en principio incongruentes entre sí. No es la gramática el espacio de la lucha del surrealista: "el surrealista y el *normalien* siguen hablando el mismo lenguaje".²⁴ Como veremos más adelante, ni siquiera los procedimientos aleatorios como *le cadavre exquis* rompen con la perfecta estructuración gramatical de las frases.

El surrealismo, otra diferencia más, dio una importancia central al psicoanálisis, los sueños y el inconsciente, que no pertenecen a la temática

22. Spector, Jack J., *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 75.

23. *Ibid.*, p. 68. Los futuristas participaron en fechas tan tempranas como 1919 en manifestaciones convocadas por Mussolini.

24. De Riquer, Martín y José María Valverde, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, RBA, p. 671. También Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, Paris, Librairie Larousse, 1971, p. 103.

propia del dadaísmo. También en capítulos posteriores analizaremos cómo el surrealismo dio una importancia capital al tema del amor, el sexo y la mujer, mientras que el dadaísmo no mostró interés alguno en estos temas.

Sin embargo, la diferencia fundamental, y motivo final de ruptura, como ya hemos apuntado, radica en que el surrealismo concedió una importancia central (unas veces problemática, otras veces abiertamente autocontradictoria) a los aspectos sociales y políticos, a lo colectivo, mientras que estos aspectos de la vida humana son algo que está totalmente ausente del discurso dadaísta. Dadá, al menos en París,²⁵ que es el espacio de aparición del surrealismo, era esencialmente anticomunitario, nihilista en lo moral y lo político.²⁶

Tras nutrirse y beber de las fuentes del dadaísmo, los surrealistas acabaron reaccionando con violencia contra el paralizante nihilismo dadá buscando (en sus propias palabras) una “vía de salud”.²⁷ Como veremos más adelante al tratar la metodología del surrealismo y la recepción que hizo este de las teorías psiquiátricas propias de los años veinte, creyeron encontrarla en los momentos de éxtasis e iluminación, en los diferentes tipos de estados mentales en los que aflora lo que la vida ordinaria oculta.

Breton ya había centrado su atención en 1919²⁸ en el extraño fenómeno involuntario de la alucinación hipnagógica por el que a veces oímos palabras justo en el momento de conciliar el sueño. Este fenómeno le hizo ver la estrecha relación que existe entre el automatismo del sueño y la poesía²⁹ y le inspiró un nuevo método de escritura con el que redactó junto a Soupault *Les Champs magnétiques* (1920). En *Champs magnétiques* se muestra el primer descubrimiento fundamental de Breton, tesis inaugural del surrealismo mismo: la escritura automática.

En junio de 1924, completada la ruptura con dadá y *no por falta de condiciones materiales, sino de razones [intelectuales] suficientes de existencia*,³⁰ desaparece *Littérature*. Sus colaboradores hacen manifiesta su intención de “consagrarse al surrealismo en la poesía y sobre todo en la vida”.³¹ Breton

25. No ocurrió lo mismo en Alemania, donde también irradió dadá a la vuelta de los exiliados de Zúrich. En Berlín, las duras condiciones económicas y la sangrienta represión contra el Levantamiento Espartaquista que llevó a la ejecución extrajudicial de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht lo hicieron muy activo políticamente (véase Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 11).

26. Sirva de ejemplo un texto del propio Breton en su etapa dadaísta: “No creemos tampoco, naturalmente, en la posibilidad de ninguna mejora social” *Littérature* XIII y luego incluido en “Dos manifiestos dadá” *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 56-58, p. 57.

27. Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 15.

28. *Ibid.*, p. 16.

29. *Ibid.*

30. *Almanach des lettres françaises et étrangères*, 22 de junio de 1924.

31. *Ibid.*

afirma en un artículo el fin del simbolismo, del cubismo y de dadá y la aparición del surrealismo, cuyo profeta es Desnos.³² El *Primer Manifiesto del Surrealismo* aparecerá el 6 de septiembre de 1924, *La Révolution Surréaliste* apenas unos meses más tarde, a principios de diciembre del mismo año.

La revista *La Révolution Surréaliste* significó un giro sustancial en los temas y métodos del movimiento y fue el espacio en el que se definió y unificó el grupo surrealista. El tiempo transcurrido entre su primera edición el 1 de diciembre de 1924 y el de su duodécimo y último número el 15 de diciembre de 1929 fue calificado por Aragon “una especie de año mental que duró cinco años”,³³ un año durante el que las iniciales sesiones de relato de sueños en estado de duermevela inducida (*rêve éveillé*) dejaron de ser el tema central y las imágenes surgidas del sueño espontáneo y la deambulación pasaron a ser el espacio en el que los surrealistas buscaban lo maravilloso, el material que había de ser traducido a palabras y del que se nutrían sus textos.

Dos fotomontajes abren y cierran simbólicamente el periodo, presentando gráficamente a los miembros del grupo y algunos de sus temas centrales:

En el primero (*La Révolution Surréaliste*, nº 1) aparece la fotografía policial de la asesina anarquista Germaine Berton³⁴ rodeada de retratos de veintiocho miembros del grupo y artistas o intelectuales cercanos o reclamados como propios por el movimiento (Freud, De Chirico, Picasso, Savinio...). A petición de Éluard,³⁵ las fotografías están acompañadas con este epígrafe de Baudelaire: “La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños”.

El segundo fotomontaje, *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* (*La Révolution Surréaliste*, nº 12 y último), es obra de René Magritte. En él se dispone a dieciséis miembros del grupo surrealista, fotografiados en un fotomatón con los ojos cerrados, alrededor de un desnudo pintado por Magritte mismo. Partiendo del centro, y en sentido de las agujas del reloj encontramos a Breton, Buñuel, Caupenne, Éluard, Fourier, Magritte, Valentin, Thirion, Tanguy, Sadoul, Nougé, Goemans, Ernst, Dalí, Alexandre y Aragon. En palabras de Durozoi, en estos fotomontajes se unen de forma visual el amor y el sueño, los temas centrales del movimiento en ese periodo, junto a la inequívoca declaración de admiración por aquellos que osan desafiar el orden social, encarnado en la fotografía de la terrorista.

32. *Le Journal littéraire*, 5 de julio de 1924.

33. Aragon, Louis, “Introduction à 1930”, *LRS*, nº 12, p. 62.

34. Véase nota al respecto en la p. 110 de este volumen.

35. Durozoi, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, p. 86.



Figura 1. "Germaine Berton", La Révolution Surréaliste, n° 1.



Figura 2. Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt (página de LRS, n° 12).

La ilustración en *La Révolution Surréaliste* es sumamente interesante; tiene poco en común con el uso que de ella se hacía en las revistas de la época y marcó la posterior práctica de la fotografía en el seno del movimiento. Las ilustraciones están distribuidas de forma totalmente libre con respecto al texto; nos encontramos multitud de pequeñas inserciones de la más diversa procedencia, en mitad de las columnas, desde obras de vanguardia hasta imágenes surgidas de la cultura popular y de masas, reproducciones de cuadros o dibujos automáticos, dibujos de enfermos mentales, tirajes de Man Ray y de Atget... Las fotografías aparecen normalmente sin título o con un título que les da un significado totalmente nuevo. Véase, por ejemplo, la fotografía de los observadores de un eclipse, retitulada “las últimas conversiones” (Fig. 3 y Fig. 4). La fotografía, que en principio tiene un significado meramente documental, se convierte en una fotografía con una fuerte carga de crítica social y política al constituir una crítica directa al giro procatólico de numerosos intelectuales franceses en los años 20. Los surrealistas utilizaban la fotografía documental en no pocas ocasiones para lanzar mensajes en clave de política doméstica y de crítica social.

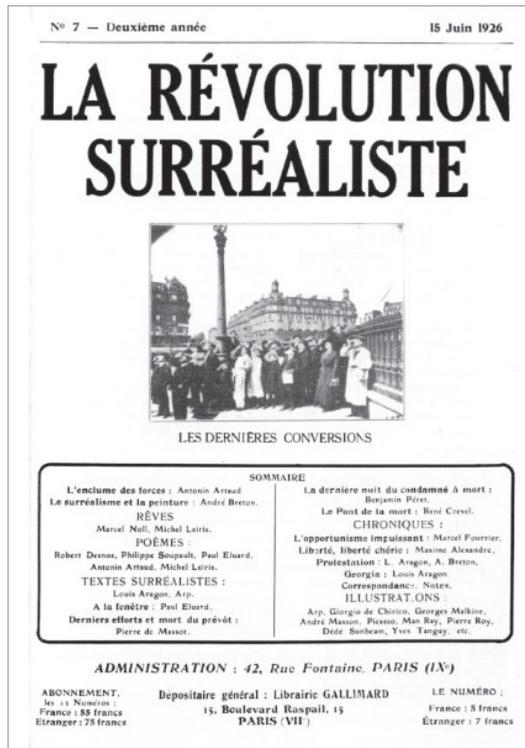


Figura 3. La Révolution Surréaliste, portada del número 7 (17-06-26).



Figura 4. Eugène Atget, El eclipse, 1911.

En estas fotografías se da la principal novedad del surrealismo en relación al uso de las fotografías: la constatación de la estrecha relación semiótica que se establece entre palabra e imagen.³⁶

El grupo surrealista, ya plenamente formado, utilizará *La Révolution Surréaliste* como un instrumento con el que afianzarse en los ambientes intelectuales, proseguir sus investigaciones y dar difusión a sus planteamientos. Otras herramientas con los mismos objetivos serán el *Bureau Central de Recherches Surréalistes* y el ya mencionado *Primer Manifiesto del Surrealismo* (que trataremos por extenso más adelante).

Abierto el 11 de octubre de 1924 en el número 15 de la calle Grenelle de París, en un local prestado por el padre de Pierre Naville, el *Bureau Central de Recherches Surréalistes* se convertirá en el punto de reunión del grupo. Aragon describe así la actividad del *Bureau*:

Habíamos enganchado una mujer al techo de una habitación vacía a la que acudían diariamente hombres inquietos, cargados de pesados secretos. Así conocimos a Georges Bessière, como un puñetazo. Trabajábamos en una tarea *enigmática* para nosotros mismos, ante un tomo de *Fantomas* clavado en la pared con tenedores. Los visitantes, nacidos en climas lejanos o a nuestra misma puerta, contribuían a la elaboración de esa formidable

36. Véase el texto de Magritte «Les mots et les images», *LRS*, nº 12.

máquina de matar lo que es para el advenimiento de lo que no es. En el número 15 de la rue de Grenelle ofrecíamos un albergue de fábula para las ideas inclasificables y las revueltas perseguidas. Todo lo que existe aún de esperanza en este universo desesperado volverá hacia nuestro risible tenderete sus últimas miradas delirantes. Se trata de llegar a una nueva declaración de los derechos del hombre.³⁷

A pesar de las muchas esperanzas puestas en él, el *Bureau* apenas tuvo repercusión alguna más allá de los miembros del movimiento y de su entorno más cercano, conocedor previo de su existencia y ganado de antemano para la causa. El grupo organizó una suerte de turno de permanencia y atención con la intención de registrar relatos de sueños y encuentros con lo maravilloso del público general, pero apenas nadie acudió al local. El *Bureau* permaneció ajeno a los intereses del gran público. París se mantuvo indiferente al hecho de que había nacido el surrealismo, *automatismo psíquico puro*.

37. Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, pp. 67-68.



► FILOSOFÍA DEL SURREALISMO

El surrealismo no tendía sino a provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia de la especie más general y grave y que únicamente la obtención o la no obtención de ese resultado puede decidir su éxito o su fracaso histórico.

André Breton
*Segundo manifiesto*¹

Comencemos evidenciando la problemática naturaleza del surrealismo y la dificultad de su encasillamiento en alguna de las categorías propias de la cultura intelectual. ¿Qué es el surrealismo? ¿Arte? ¿literatura? ¿filosofía? ¿*disturbio*?

En primer lugar, a pesar de ser lo más frecuente, es evidente que no es en absoluto apropiado tratar el surrealismo solo como un movimiento artístico. Como afirma Alquié,

las obras surrealistas nos alejan de la literatura, originando en nosotros una interrogación que puede llamarse científica o filosófica, pero que, desde luego, para nada es estética.²

Ello es debido a que el surrealismo, sobre todo en Francia, se constituyó en *sistema* de ideas antes que en simple movimiento pictórico, escultórico o literario. Esa naturaleza *sistemática* no le es solo imputada desde fuera al movimiento, sino que es reclamada por el propio Breton, ni más ni menos que en el prefacio a la reedición de su *Primer manifiesto* en 1929³ o los más tardíos *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942, título muy significativo en relación a su contenido y de evidentes resonancias kantianas).⁴

1. *Segundo manifiesto* (1930), p. 72 de la ed. francesa, p. 111 de la ed. castellana. Las ediciones del *Segundo manifiesto* que utilizaremos serán la incluida en el volumen Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, pp. 61-137 y su traducción castellana: Breton, André, "Segundo manifiesto del surrealismo (1930)", *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 103-161.

2. Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 31.

3. "De un sistema [...] como es el surrealismo..." Breton, André, «Préface à la reimpression du manifeste (1929)», *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, p. 10.

4. "Me he hecho un sistema de coordenadas para mi uso, sistema que resiste mi experiencia personal y que, por tanto, me parece que incluye algunas de las posibilidades del mañana", Breton, André, «Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1942)», *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, p. 153.

No podemos reducir el movimiento surrealista a un “ismo” más dentro de la historia del arte⁵ o la literatura, a un conjunto de objetos o textos (esculturas, pinturas, fotografías, relatos, poemas) unificado por ciertas semejanzas formales o que responden a una misma intención estética. Por el contrario, donde mejor podemos encontrar al surrealismo es en sus ideas, en su discurso programático, en sus manifiestos teóricos, en los textos en los que formula sus intentos *conceptuales* de resolución de los desafíos intelectuales, morales y políticos de la difícil época (¿acaso las hay *fáciles*?) a la que fue respuesta; en una palabra: en su *filosofía*. Al surrealismo hay que tomárselo *al pie de la letra*,⁶ de su *propia* letra.

Sin embargo, tampoco es legítimo hablar, sin matizaciones, del surrealismo como una filosofía en sentido estricto. En primer lugar porque el surrealismo, por su propia naturaleza, es refractario a su reducción a un conjunto totalmente cerrado y perfectamente definido de doctrinas (y prácticas). Tampoco se deja someter con facilidad a la noción de “escuela”, a pesar de que el a menudo dictatorial manejo del grupo por parte de Breton pueda hacernos pensar lo contrario. Pero no hemos de pensar por ello que el surrealismo es una simple amalgama caótica de elementos conceptuales discordantes. Por el contrario, el surrealismo se caracteriza por poseer dos de los requisitos internos que debe ostentar todo sistema filosófico: voluntad de *unidad* y voluntad de *coherencia*.

Efectivamente, por muy diversas que puedan parecer sus preocupaciones o temáticas, en el seno del surrealismo se da una reflexión caracterizada por la búsqueda de la coherencia interna y sus temas y motivaciones son los mismos que preocupan al pensamiento europeo coetáneo y que constituyen la problemática filosófica propia de su momento. El surrealismo surgió dentro de un contexto de ideas y problemas de naturaleza filosófica y es forzoso aceptar por tanto que las soluciones que plantea tienen también esa misma naturaleza.

Es cierto que los surrealistas no fueron filósofos profesionales ni tuvieron una formación específicamente filosófica en su educación superior. Sin embargo, no eran en absoluto ajenos al debate filosófico contemporáneo. Es evidente que, tal y como afirma Murat, las referencias filosóficas son un elemento *constitutivo del movimiento, totalmente indisociables de la idea misma de surrealismo y de su proyecto*.⁷

La naturaleza filosófica del surrealismo que estamos defendiendo aquí no le es atribuida al surrealismo únicamente desde fuera: los surrealistas

5. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 4.

6. Clair, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, París, Mille et Une Nuits, 2003, p. 21.

7. Murat, Michel, *Le Surréalisme*, París, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2013, p. 110.

mismos también se reclamaron a sí mismos como filósofos. La voluntad de Breton de establecer una estricta relación entre surrealismo y filosofía aparece incuestionablemente desde el primer momento, desde sus primerísimos textos inaugurales y definitorios,⁸ los manifiestos:

SURREALISMO: n., m. Automatismo psíquico puro por el cual se intenta expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, libre de todo control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filos.: el surrealismo se fundamenta en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación olvidadas hasta él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho acto de SURREALISMO ABSOLUTO los señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.⁹

Esta primera definición del movimiento redactada por Breton para el *Primer Manifiesto* (1924) lo incluye en la filosofía (“*Filos.*”), en ella muestra Breton una clara voluntad de vincularlo con esta disciplina. En el *Segundo manifiesto* (1930) insiste en que su intención es “situarse en un punto de partida que permita superar la filosofía”,¹⁰ lo cual es una tarea eminentemente filosófica.

Evidentemente, Breton no plantea el surrealismo como un sistema filosófico convencional ni en la forma ni en el fondo, pero deja clara su voluntad de sacarlo del marco estrictamente literario, poético o artístico para inscribirlo dentro de lo que podemos llamar la tradición del pensamiento o la *historia de las ideas* filosóficas.¹¹

Sirva de simple ejemplo paradigmático de la voluntad del grupo de situarse sobre el telón de fondo de la historia de la filosofía una de las obras primeras, fundamentales y definitorias del movimiento, *Le Paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon. Aragon comienza el texto con una reflexión de calado filosófico de evidentes (aunque no reveladas) raíces nietzscheanas; el

8. Legrand, Gérard, “Breton et l’inauguration philosophique du surréalisme”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 13-19.

9. *Primer manifiesto* (1924), pp. 36-37 de la ed. francesa, p. 34 de la ed. castellana. Las ediciones del *Primer manifiesto* que utilizaremos serán la incluida en el volumen Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, pp. 8-60 y su traducción castellana: Breton, André, “Manifiesto del surrealismo (1924)”, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 15-52.

10. *Segundo manifiesto* (1930), p. 73 de la ed. francesa, p. 125 de la ed. castellana.

11. Véase Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 82 y Legrand, Gérard, *op. cit.*, p. 18.

prefacio, titulado “Préface a une mythologie moderne” constituye una crítica directa a toda la tradición filosófica occidental, a la filosofía misma y a su proceder “dialéctico”.¹²

Parece que toda idea ha sobrepasado ya su fase crítica. Suele admitirse que un examen general de las nociones abstractas del hombre las ha agotado imperceptiblemente, que las luces humanas se han deslizado por todas partes y que nada ha escapado a ese proceso universal, susceptible además de revisión. Vemos así a todos los filósofos del mundo obstinarse, antes de acometer el menor problema, a la exposición y refutación de todo lo que han dicho sobre él sus predecesores. Pero ellos mismos no piensan nada que no sea función de un error anterior, que no se apoye sobre él, que no participe de él. Curioso método extrañamente negador: parece que tenga miedo del genio, allí mismo donde no se impone sino el genio mismo, la invención pura y la revelación. La insuficiencia de los métodos dialécticos, su ineficacia en la vía de toda certeza, en todo momento parece que aquellos que han hecho del pensamiento su campo han tomado pasajera conciencia de ella. Pero esta conciencia solo los ha llevado a discutir de los medios dialécticos y no de la dialéctica misma, y menos todavía de su objeto, la verdad. O si esta los ha, milagrosamente, ocupado, ellos la han considerado como objetivo, y no en ella misma. La objetividad de la certeza, he aquí sobre lo que pelear sin dificultades: la realidad de la certeza, en ella nadie ha pensado.

Los caracteres de la certeza varían siguiendo los sistemas personales de los filósofos, de la certeza común al escepticismo ideal de ciertos inciertos. Pero por mucho que esta sea reducida, por ejemplo a la conciencia del ser, la certeza se presenta para todos sus escrutadores con caracteres propios y definibles que permiten distinguirla del error. La certeza es realidad. De esta creencia fundamental procede el éxito de la famosa doctrina cartesiana de la evidencia.¹³

¿Puede afirmarse esta voluntad filosófica del grupo de forma más clara que como lo hace Breton mismo en esta cita de un texto titulado *Qu'est-ce que le surréalisme?* (1934):

[...]Me parece totalmente natural que el pensamiento surrealista, antes de encontrar su fin en el materialismo dialéctico, de concluir, como lo hace hoy

12. En este texto de Aragon el concepto “dialéctica” no ha de ser entendido en sentido Hegeliano o Marxista (ley del devenir y del pensamiento basada en la oposición de contrarios) sino en el sentido socrático o platónico, el mismo que le da Nietzsche, por ejemplo, en el texto “El problema de Sócrates” que parece haber inspirado a Aragon (Véase Nietzsche, Friedrich, “El problema de Sócrates” y “La «razón» en filosofía”, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1996). Aquí “dialéctica” vendría a significar simplemente búsqueda de la verdad basada en el ejercicio de la razón.

13. Aragon, Louis, “Préface a une mythologie moderne”, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 9-16., pp. 9-10.

día, el *primado de la materia sobre el pensamiento*, se haya visto obligado a reproducir por su cuenta, en unos pocos años, la deriva histórica de todo el pensamiento moderno: ha llegado *normalmente* a Marx por Hegel, como había llegado *normalmente* a Hegel por Berkeley y por Hume.¹⁴

Finalmente el surrealismo no concluyó en el materialismo dialéctico, pero del texto podemos extraer una conclusión clara: el surrealismo es filosófico y es la historia del pensamiento el espacio en el que se inscribe y encuentra su sentido.

A pesar de todo lo dicho, el surrealismo no es, evidentemente, una filosofía *al uso*. Pero también es cierto que precisamente la forma *sui generis* de hacer filosofía de los surrealistas tiene muchas características en común con algunas de las nuevas filosofías que, en el paso del siglo XIX al XX, se estaban desarrollando. Es cierto que Breton, Aragon y el resto de sus fundadores no están excesivamente interesados en demostrar sus tesis por medio de abstractas y sistemáticas demostraciones racionales, pero en ello coinciden con algunos grandes de la filosofía que poco antes o después que ellos rechazaron lo racional o vieron en la racionalidad parte del problema de Europa en la crisis finisecular y de entreguerras.

Como ya hemos comentado, es cierto que los surrealistas no tenían una formación filosófica universitaria; lo cual no quiere decir que no tuvieran una cultura filosófica amplia y actualizada, fruto de su esmerada educación secundaria y de lecturas autónomas, muy variadas, aunque limitadas a los textos escritos en francés o vertidos a esta lengua.¹⁵ El surrealismo estaba al día en cuestiones intelectuales, pudiendo encuadrarse perfectamente en la estela del grupo de maestros “de la sospecha” señalado por Ricoeur.¹⁶ Este grupo de pensadores de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX estaría articulado según Ricoeur en torno a la tríada Marx, Nietzsche y Freud, tríada que compartiría una misma actitud de sospecha sobre la filosofía moderna, su noción de sujeto y la injustificada confianza en la razón ilustrada que la sustenta. El pensamiento surrealista surge de la misma intuición básica que comparten esos pensadores: la naturaleza del hombre es esencialmente irracional.

Al igual que hicieron en mayor o menor medida muchas de estas corrientes filosóficas coetáneas, el surrealismo eligió como oponentes filosóficos al racionalismo y el positivismo, fusionados en lo que Breton llamó “realismo”

14. Breton, André, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, OC II, pp. 223-262, p. 233.

15. Breton y su círculo tenían por lo general escasas competencias en inglés y alemán. Breton incluso se negó, en un pueril gesto de desafío, a aprender el inglés cuando hubo de emigrar durante la Segunda Guerra Mundial a Estados Unidos (Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 24). El desconocimiento de otras lenguas limitó su conocimiento de algunos autores a las obras traducidas al francés, como veremos más adelante al hablar de la influencia de Hegel y Freud en el surrealismo.

16. Ricoeur, Paul, *De l'interprétation: Essai sur Freud*, París, Editions du Seuil, 1965.

en su *Primer manifiesto*. Este “realismo” de Breton es un término polisémico; comienza siendo el realismo literario que imperó en la novela francesa del siglo XIX (Flaubert a la cabeza), pero enseguida se muestra como un término no limitado a lo literario. Engloba también al racionalismo y positivismo que constituyen el núcleo de la cultura de su momento, tanto a nivel literario o artístico como a nivel filosófico y científico:

Se ha de incoar proceso a la actitud realista [...] La actitud realista, inspirada de positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a toda elevación intelectual y moral. Me horroriza, ya que está hecha de mediocridad, de odio y de suficiencia banal. Es ella la que engendra en nuestros días esos libros ridículos y esas obras teatrales insultantes. Ella se fortalece sin cesar en los periódicos y hace fracasar a la ciencia, al arte, dedicándose a adular la opinión en sus gustos más bajos.¹⁷

Y apenas unas páginas más allá:

Vivimos aún bajo el reino de la lógica, he aquí a dónde quería llegar. Pero los procedimientos lógicos, en nuestros días, solo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte del racionalismo absoluto todavía vigente solamente permite analizar hechos estrechamente relacionados con nuestra experiencia.¹⁸

El “realismo” se expande incluso más allá de la cultura literaria y filosófica para afectar también a lo social y lo político. Como ya hemos visto en otros lugares, la identidad cultural europea, en especial en Francia, cuna de Descartes, se había constituido sobre un realismo ingenuo que no era sino una vulgarización y simplificación del racionalismo. La importancia del método y la especial adaptabilidad del pensamiento cartesiano a la academia provocó que este se convirtiera en la filosofía subyacente al sistema social y educativo de la Tercera República francesa, plenamente alineado con la tradición racionalista y el neokantismo, algo de lo que Breton era plenamente consciente:

Ese presunto sentido crítico que de buen o mal grado, nosotros habíamos heredado, al igual que los demás, tenía como misión, tal como constatábamos, frenar las especulaciones intelectuales de todo tipo y envengadura. Nosotros nos negábamos a considerarle como la voz del “buen sentido”,¹⁹ así como la del “sentido común”. En ese “sentido crítico” que se nos había enseñado a cultivar en la escuela, nosotros veíamos el enemigo público número uno.²⁰

17. *Primer manifiesto* (1924), p. 16 de la ed. francesa.

18. *Ibid.*, p. 20.

19. Con la expresión “buen sentido” comienza la obra más conocida de Descartes, *Discurso del método*. En la misma obra, apenas unas líneas después, Descartes declara al “buen sentido” sinónimo de “razón”.

20. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 83.

El surrealismo, desde el momento mismo de su creación, se reclama dirigidamente contra el realismo²¹. Pero, como estamos viendo, el término “realismo” que usan los surrealistas sobrepasa el significado estricto que le atribuye la tradición filosófica para pasar a englobar todo el racionalismo y positivismo que constituyen la cultura occidental y que son rasgos esenciales de la identidad nacional francesa a comienzos de siglo.

En el campo estrictamente filosófico, la negación del realismo lleva al surrealismo al irracionalismo y a formular una enmienda a la totalidad de la tradición occidental en un sentido muy similar al de Nietzsche.

[...]Por el surrealismo, rechazamos sin dudar la idea de que solo son posibles las cosas que “son” y [...] declaramos, nosotros, que por un camino que “es”, camino que nosotros podemos enseñar y ayudar a seguir, se accede a lo que se pretendía que “no era”, [...]no encontramos suficientes palabras para estigmatizar la bajeza del pensamiento occidental, [...] nosotros no tenemos miedo de entrar en insurrección contra la lógica.²²

Un inicial ataque al realismo literario se expande hasta convertirse en un ataque filosófico a la razón, a la dialéctica en el sentido platónico del texto de Aragon citado unas páginas atrás. El surrealismo se niega a aceptar que el universo tenga una estructura racional, impermeable a la contradicción y que el mundo sea por tanto inteligible de forma total mediante la razón; la contradicción le pertenece en lo más hondo. El mundo no se presenta a la mente como transparente mediante la evidencia y la deducción. Para el surrealismo, como para todos los irracionalismos en general, el mundo no solo no es poroso o isomórfico a la racionalidad, como puede verse en el *manifiesto*²³, sino que la razón ni siquiera es la facultad esencial del hombre ni sirve para comprender, explicar o guiar su conducta; la razón en el hombre es expresión de una realidad velada (*voluntad* en Nietzsche, *deseo* en Breton) que sí que lo constituye en su ser más profundo y que es inaccesible a la inteligencia. La razón solo es un “caso particular”²⁴ de ese ser más profundo, una de sus modalidades. Para Breton, la antropología racionalista limita al hombre haciéndole “pasar la cabeza [...] por los barrotes de la lógica, que es la más odiosa de las prisiones”.²⁵

Sin embargo, al igual que Freud (otro *parcial* negador del papel que la cultura occidental otorga a la razón), el surrealismo es racionalista en cierto

21. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 111.

22. *Segundo manifiesto* (1930), p. 77 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

23. “Este mundo está hecho tan solo muy relativamente a la medida a la inteligencia”, último párrafo del *Primer manifiesto* (1924).

24. Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 58.

25. *Nadja*, p. 168 de la ed. francesa, p. 223 de la ed. castellana. Las ediciones que utilizaremos de esta obra serán Breton, André, *Nadja*, Édition *entièrement revue par l'auteur*, Paris, Gallimard, 1975 y su traducción castellana: *Nadja*, Madrid, Cátedra, 1997.

modo. Como veremos al hablar de la metodología del movimiento, los surrealistas, contradictoriamente, no desvalorizan la potencia de la investigación sistemática y protocolizada, ni de la “descripción naturalista”²⁶ desprovista de toda “poetización”,²⁷ para desvelar lo que en primera instancia permanece oculto; en el Descartes metódico y en el cientificismo del XIX buscaron en parte los elementos que les permitieran dar la vuelta al racionalismo. Los surrealistas produjeron un “cálculo casi cartesiano de lo irracional”²⁸ al buscar *metódicamente* lo espontáneo y, sin duda, la importancia epistemológica que Descartes da al sueño influyó en el papel que el surrealismo le confirió también como vía de acceso al conocimiento. En su momento veremos las *regladas* técnicas surrealistas, que desembocan en observaciones meticulosas, en el levantamiento de actas de sesiones, en descripciones de protocolos para soñar o abandonarse a la escritura automática. Mediante el uso de toda una panoplia de reglamentadas (al menos en su imaginario) técnicas, y al contrario que el movimiento dadá, destructor y adorador del caos y el desorden, en el que se encontraba muy a gusto, el surrealismo quería acometer la reconstrucción y rehabilitación de la cultura en un sentido más sano y liberador, crear una *mitología moderna*²⁹ que reconectara al ser humano con las fuerzas del inconsciente.³⁰

Quedaremos satisfechos de haber contribuido a establecer la inanidad escandalosa de lo que, a nuestra llegada, se pensaba y de haber sostenido —no otra cosa he sostenido— que hacía falta que lo pensado sucumbiera *al fin* bajo lo pensable.³¹

Los elementos que va a buscar el surrealismo para superar ese *antiguo* régimen del espíritu³² del que se embebieron en sus años escolares van más allá de la tradición francesa. En su búsqueda de materiales para construir su pensamiento alternativo, y en parte como gesto de desafío a la chovinista cultura francesa postbélica, acuden a la filosofía romántica alemana,³³ en especial, Hegel. Como veremos, podemos encontrar evidencias de contactos con esa tradición desde etapas muy tempranas en Breton y Aragon. También buscan materiales en autores del irracionalismo antiilustrado de raíz romántica. Uno de ellos es, sin duda, el ya mencionado

26. *Segundo manifiesto* (1930), p. 155 de la ed. castellana.

27. *Ibid.*

28. Spector, Jack J., *op. cit.*, p. 51.

29. Véase Aragon, Louis, “Préface a une mythologie moderne”, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 9-16.

30. Hopkins, David, “Introduction”, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, s/n.

31. *Segundo manifiesto* (1930), p. 127 de la ed. francesa, p. 153 de la ed. castellana.

32. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 112.

33. *Ibid.*

Friedrich Nietzsche,³⁴ del que bebieron profusamente otros irracionistas y vitalistas del siglo xx, como Bergson o los existencialistas, también Heidegger o, en nuestras tierras, Ortega y Miguel de Unamuno (en los que también se produce una interesante mistura entre literatura y filosofía de lo más productiva).

Sin embargo, la influencia irracionalista más clara sobre Breton y los suyos no es Nietzsche, sino Freud, que insistió en las motivaciones fundamentalmente irracionales de la conducta humana y el papel central que tienen en ella los impulsos inconscientes, sobre todo los de naturaleza sexual. El irracionalismo de Nietzsche, basado en la noción individualista de *voluntad de poder*, casaba mal con las muy centrales y definitorias (aunque confusas) tendencias morales y políticas del surrealismo francés.³⁵

Concluamos este capítulo diciendo que la intención final de Breton no es en absoluto limitarse a plantear el surrealismo como un nuevo sistema filosófico exclusivamente *teórico* cuyo destino sea la sustitución de los sistemas previos o la coexistencia con ellos. Para Breton el surrealismo tiene una finalidad mayor, que va más allá del campo de las abstractas disquisiciones intelectuales: la inversión o metamorfosis de los procesos psíquicos (fin de naturaleza teórica), pero, sobre todo, la “resolución de los principales problemas de la vida”³⁶ (fin de naturaleza práctica).

El surrealismo no puede ser pues sino acción, un intento de cambiar *efectivamente* la realidad y la vida. Pero no por ello deja de ser una filosofía, como lo fue también el marxismo. Intenta expresar una nueva concepción del mundo y busca, como lo han intentado muchas filosofías de una forma u otra desde los presocráticos, exponer el secreto, el *arché* último del universo y de la vida del hombre. Y, como todas las filosofías que quieren efectivamente cambiar el mundo, contiene a la vez una reflexión *teórica* sobre la realidad y su estructura y cómo conocerlas (ontología y epistemología) y una filosofía *práctica* dirigida a encontrar los fines y medios más adecuados para la acción (ética y política). Estos tres aspectos del surrealismo, acción directa, reflexión práctica y teoría, son indisociables y no puede entenderse separados unos de otros.³⁷

Recordemos este afán práctico del surrealismo al leer el capítulo siguiente, dedicado a la recepción de la tradición filosófica que realiza el movimiento (fundamentalmente Hegel y Freud), y constatar la libertad con la que los surrealistas, pero sobre todo Breton y Aragon, verdaderos teóricos del grupo, leen la obra de los filósofos de la tradición, extrayendo de ellos

34. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 98.

35. *Ibid.*

36. Véase la ya citada definición de surrealismo reproducida en p. 27.

37. Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 9.

con total interés y parcialidad todo aquello que pueda ser susceptible de ser reorientado hacia la acción, de ser aprovechado para la transformación de la existencia.

[Hume, Berkeley, Marx, Hegel]Estas últimas influencias tienen de particular que, contrariamente a algunas influencias poéticas igualmente seguidas, ellas nos han dado como resultado, al unirse con la de los materialistas franceses del XVIII, una acción práctica.³⁸

38. Breton, André, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, en *Œuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard, 1992, pp. 223-262, p. 233.



► EL ACERCAMIENTO A LA TRADICIÓN INTELECTUAL: HEGEL Y FREUD COMO EJEMPLOS

Si nos acercamos a los textos surrealistas, tanto a las obras literarias como a los textos de carácter más teórico, nos encontraremos con que estos se encuentran plagados de referencias a filósofos de las más variadas tendencias: Kant, Berkeley, Hume, Tomás de Aquino, etc. Algunos son citados en una sola ocasión, otros se repiten con frecuencia. Sin embargo, como ya adelantamos al final del apartado anterior, los surrealistas se acercan a la tradición filosófica muy libremente; no hemos de pensar que los surrealistas han leído la obra de todos los autores que nombran. El objetivo de este apartado no es dar cuenta de manera exhaustiva del pensamiento de los autores que en él se citan, ni adentrarse en el estudio de todas las referencias filosóficas manejadas por los surrealistas, algo que escapa por completo a las pretensiones de este volumen, sino solo acercarnos a aquellos aspectos que sean relevantes desde el punto de vista de la influencia que estos autores pudieran tener sobre los surrealistas, en especial Breton y Aragon, autores de los textos teóricos que en apartados posteriores serán el eje sobre el que girará el desarrollo del pensamiento del grupo. Nos centraremos en dos autores principalmente: Hegel y Freud. Otras influencias, como Marx o Sade, serán tratadas por extenso en otros capítulos.

▷ HEGEL Y LA DIALÉCTICA

Como señala Bonnet,¹ es un lugar común creer que Hegel no llegó al pensamiento francés hasta los míticos cursos que Alexandre Kojève impartió en los años treinta en la École Pratique des Hautes Études de París² o hasta la muy tardía traducción de la obra capital de Hegel *Fenomenología del espíritu* en 1939 por Jean Hyppolite.³ Pero la realidad es que André Breton leyó con atención a Hegel muy posiblemente ya en 1912,⁴ en plena adolescencia, y con total seguridad durante la Gran Guerra, en 1916,⁵ mucho antes de la traducción de Hyppolite y, contra la opinión corriente que lo sitúa, extasiado, entre el auditorio de Kojève, todo nos hace pensar que Breton no frecuentó esos cursos.⁶

Aragon conoció a Hegel de una manera más superficial, primero a través de un texto de Maurice Barrès en el que planteaba el socialismo de Pierre-Joseph Proudhon como superación de los insatisfactorios hegelianismos de izquierda de Marx y Bakunin (*De Hegel aux cantines du Nord*)⁷, más tarde mediante los comentarios de Benedetto Croce⁸.

Así pues, vemos que el conocimiento de Hegel y su huella en el pensamiento de Breton y Aragon es muy anterior a Kojève. De hecho, el Hegel que conocen los surrealistas es el Hegel disponible en las traducciones realizadas de 1840 a 1878 por Auguste Véra y Charles Bénard, un Hegel romántico, muy diferente del dado a conocer en Francia ya bien entrados los años treinta.⁹ No pocas obras de Hegel habían sido vertidas al francés antes del comienzo del siglo xx, lo que hizo posible el acceso del movimiento surrealista a su

1. Bonnet, Marguerite, "Introduction", a BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard, 1992, p. xvii.

2. Al emigrado ruso Alexandre Kojève (1902-1968) se le considera tópicamente el introductor del hegelianismo en Francia gracias a los cursos que dio en la institución citada más arriba de 1933 a 1939 sobre la *Fenomenología del espíritu*. Entre los asistentes al curso se cuentan Merleau-Ponty, Lacan, Bataille (surrealista incluso tras su expulsión del grupo por Breton), Raymond Aron, Raymond Queneau y, muy posiblemente, Jean-Paul Sartre. Su magisterio supuso el fin del neokantismo en Francia y la difusión del marxismo y el aumento de su influencia en las diferentes corrientes del pensamiento francés, existencialismo incluido.

3. Bonnet, Marguerite, "Introduction", *op. cit.*, p. xvii.

4. Breton, André, *Entretiens*, París, Gallimard, 1973, pp. 153-154, también HOPKINS, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 105.

5. «Viva: leo a Hegel» carta a Aragon del 17/18 de abril de 1916, citada en Sebbag, Georges, *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie*, París, Hermann Éditeurs, 2012, p. 27.

6. Bonnet, Marguerite, "Introduction", *op. cit.*, p. xvii.

7. Sebbag, Georges, «Hegel via Barrès», *op. cit.*, pp. 29-35.

8. *Lo vivo y lo muerto en la filosofía de Hegel* (1907), *Ensayo sobre Hegel* (1913).

9. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 111.

pensamiento a pesar del escaso conocimiento de lenguas extranjeras que tenían en general sus integrantes parisinos.

Breton buscó, compró y leyó con atención (anotando y señalando diferentes pasajes)¹⁰ las traducciones al francés de *Filosofía de la naturaleza*, *Filosofía del espíritu*, *Lógica*, *Filosofía de la religión* y *Curso de estética* y de ellas tomó algunas expresiones, por ejemplo “humor objetivo” (“objektive Humor”), que se vieron luego modificadas en traducciones de Hegel más modernas. En 1939, al publicarse en francés *Fenomenología del espíritu*, la leyó también con atención durante su movilización en la Segunda Guerra Mundial.¹¹ Sabemos que Aragon también leyó a Hegel en el verano de 1924, mientras se alojaba en la casa de vacaciones de Pierre Drieu La Rochelle.¹²

La influencia de Hegel sobre los escritos de ambos es importante, como ha mostrado Marguerite Bonnet en los estudios que acompañan a su edición de las obras completas de André Breton. Pero, contra la opinión más extendida, creemos que esta influencia está muy sobredimensionada.¹³

Ciertamente, Bonnet, en su edición de las obras completas de Breton, muestra el uso que nuestro autor hizo de numerosas citas indirectas y de expresiones inspiradas en otras usadas por Hegel. También es cierto que Hegel potenció¹⁴ la visión, ya de por sí dialéctica, que Breton tenía del pensamiento y de la realidad; en otro lugar de este volumen hacemos también referencia a esta conocida definición del surrealismo que usa Breton, en concreto en el *Segundo manifiesto* (1930), en la que afirma que:

Todo nos hace pensar que existe un punto del espíritu a partir del cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. En vano se busca a la actividad surrealista otro móvil distinto que la esperanza de determinación de ese punto.¹⁵

En esta definición del surrealismo puede verse con claridad la huella de la dialéctica hegeliana, pero simplificada hasta llegar a una básica oposición de contrarios que más puede deber a Heráclito (estimado por Breton

10. Se han conservado en la biblioteca de Breton los ejemplares con sus anotaciones. Véase Bonnet, Marguerite, “Introduction”, *op. cit.*, p. xviii.

11. Bonnet, Marguerite, “Introduction”, *op. cit.*, p. xviii.

12. Carta de Aragon a Jacques Doucet, 4 de agosto de 1924, (AA.VV., *De Dada au surréalisme. Papiers inédits 1917-1931*, París, 2002, p. 72, Citado en Ibarlucía, Ricardo, “Estudio preliminar”, en Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, pp. 41-42.)

13. En esto seguimos a Nadeau (Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 49).

14. Durozoi, Gérard, “Les Vasses communicants: Marx-Freud”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, p 31, también Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 105.

15. *Segundo manifiesto* (1930), p. 72 de la ed. francesa, p. 111 de la ed. castellana.

precisamente por su dialéctica)¹⁶ que a Hegel mismo, cuyo método dialéctico “resultaba inaplicable”.¹⁷ También, como señala Hopkins, en el complejo sistema idealista de Hegel el espíritu llega a conocerse a sí mismo mediante una serie sucesiva de *síntesis dialécticas*; para Breton la imagen surrealista opera de forma similar mediante la colisión de términos contradictorios para producir una nueva, “más elevada” unidad.¹⁸

Es cierto también que el uso de fórmulas dialécticas que encontró en Hegel facilitó después la transición temporal de Breton hacia el lenguaje marxista. Igualmente, Hegel entusiasmó a Breton al defender la “soberanía total” que debía tener la poesía en la jerarquía de las artes,¹⁹ tal y como afirma Hegel en su *Curso de Estética*, que Breton glosa en estos términos.

Nunca me reafirmaré lo suficiente sobre el punto de que Hegel, en su Estética, atacó todos los problemas que pueda tener actualmente, en el plano de la poesía y el arte, como los más difíciles y con una lucidez sin igual los ha resuelto en su mayor parte [...].²⁰

Aún hoy, es preciso referirse a Hegel a la hora de plantearse la corrección o la incorrección de la actividad surrealista.²¹

Y también cabe pensar que Breton desarrolló en su lectura un gusto por la oscuridad en la expresión en prosa que ya no le abandonó.

Pero ahí acaba la influencia que el autor alemán pudiera tener sobre el surrealismo y toda la sustancia filosófica de la relación Hegel-Breton-Aragon-surrealismo.

En efecto, como señala Lindenberg,²² las muy frecuentes citas a Hegel en las obras de Breton no deben engañarnos. Su pensamiento se aleja totalmente del “fatalismo historiosófico”²³ que comparte todo tipo de hegelianismo. Marx se incluye aquí, también Lenin, de los que Breton acepta su espíritu revolucionario, pero no su determinismo histórico ni sus pretensiones racionalistas y científicas.

El acercamiento al hegelianismo de Breton y Aragon, si queremos que sea fructífero desde un punto de vista filosófico, ha de entenderse pues sobre el trasfondo de esa revuelta, tantas veces mencionada ya, contra la

16. Breton, André, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, OC II, p. 239.

17. *Segundo manifiesto* (1930), p. 90 de la ed. francesa, p. 125 de la ed. castellana.

18. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 105.

19. Véase Breton, André, “Situation surréaliste de l'objet”, *Position Politique du surréalisme*, Paris, Éditions Pauvert, 2011, pp. 87-120, en especial las pp. 92-94, en las que habla del lugar de la poesía entre las artes en Hegel. Véase también Bonnet, Marguerite, “Introduction”, *op. cit.*, p. xxiii-xxiv.

20. Breton, André, “Situation surréaliste de l'objet”, *Position Politique...*, *op. cit.* p. 92.

21. *Ibid.*, p. 93.

22. Lindenberg, Daniel, “«Hypermatérialisme» et gnose”, *Surréalisme et philosophie*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 19-30, p. 22.

23. *Ibid.*

educación de la Tercera República y el positivismo, en este caso encarnada en la figura de su profesor de filosofía, furioso positivista comtiano. Hegel estaba totalmente proscrito de los temarios de filosofía de la escuela.²⁴ Tal y como Breton afirma en sus *Entretiens*:

Es inútil insistir en lo que puede haber de “hegeliano” en la idea de una semejante superación de todas las antinomias [la surrealidad]. Indiscutiblemente, fue Hegel —y nadie más— quien me situó en las condiciones requeridas para percibir ese punto, para tender con todas mis fuerzas hacia él y para hacer de esa misma tensión el objeto de mi vida. Hay, sin duda, mayores conocedores que yo del conjunto de la obra de Hegel [...], pero no es menos cierto que, desde que conocí a Hegel, o sea a partir de los sarcasmos que le aplicaba, en 1912, mi profesor de filosofía [...], me impregné de sus opiniones y que su método, para mí, reducía a la indigencia a todos los demás.²⁵

Hegel se presenta a Breton como una herramienta con la que superar el positivismo mediante la dialéctica y la recuperación del espíritu del Romanticismo, del que los surrealistas se proclaman seguidores:

En el momento en que los poderes públicos de Francia se disponen a celebrar grotescamente con diversas conmemoraciones el centenario del Romanticismo, nosotros declaramos que, históricamente, de este Romanticismo en nuestros días tan solo queda la cola, pero se trata de una cola extremadamente prensil, y la esencia de lo que queda de este Romanticismo, en 1930, consiste en la negación de aquellos poderes y de aquellas conmemoraciones[...] [el Romanticismo] ahora comienza a dar a conocer sus deseos a través de nosotros.²⁶

24. Durozoi, Gérard, “Les Vasses communicants: Marx-Freud”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, p. 32-33.

25. Breton, André, *Entretiens*, París, Gallimard, 1973, pp. 153-154.

26. *Segundo manifiesto* (1930), p. 102 de la ed. francesa, p. 134 de la ed. castellana.

▷ FREUD Y LA PSIQUIATRÍA

Lo diremos muchas veces, en especial al hablar de la escritura automática y la locura: la formación universitaria del núcleo teórico del surrealismo es inicialmente médica y psiquiátrica (Breton y Aragon eran estudiantes de medicina y sirvieron como médicos auxiliares en la guerra; también Fraenkel). No ha de extrañarnos por tanto que una de las principales influencias intelectuales en el movimiento sea la ejercida por el pensamiento psiquiátrico, y que, en parte, algunos de sus temas filosóficos, como el concepto de “surrealidad”, que trataremos más adelante, surjan en el contexto de la práctica y el pensamiento psiquiátricos. La psiquiatría, tal y como se realizaba esta a comienzos del siglo xx, constituye para ellos el puente que había de llevarlos, más tarde, a planteamientos específicamente filosóficos.²⁷

La primera de las influencias psiquiátricas es Jean-Martin Charcot, maestro de los otros tres psiquiatras que habrían de influir en el movimiento, sobre todo en Breton: Pierre Janet, Joseph Babinski y, especialmente, Sigmund Freud. Charcot tiene una influencia fundamental en el surrealismo debido a sus trabajos sobre la histeria en el Hospital de la Salpêtrière: bajo la influencia clave de Charcot, la histeria, de la que hablaremos también más adelante, devino para los surrealistas un eje central de sus reflexiones teóricas. Pierre Janet,²⁸ como veremos también al explicar la metodología de la escritura automática, les inspiró la noción de “automatismo” sobre la que se definió el surrealismo mismo. Babinski, en calidad de jefe médico del servicio de neurología del Hôpital de la Pitié en el que Breton sirvió durante la guerra, influyó sobre este en dos frentes principales. En primer lugar, por su tratamiento del problema de la histeria. Babinski, según Breton el “hombre más inteligente que haya atacado la cuestión”²⁹ demostró, contra Charcot, el fuerte carácter de autosugestión presente en la histeria, preparó su abordaje desde el psicoanálisis como expresión de deseos ocultos y de la sexualidad³⁰ y contribuyó al papel que la locura habría de tener después en el movimiento como herramienta para el “desvelamiento del funcionamiento real del pensamiento”. En segundo lugar, introdujo a Breton en el crucial conocimiento de Freud a través del préstamo del libro de Emmanuel Régis y Angelo Hesnard *La Psychoanalyse des psychoses et des névroses* (1914),³¹ única forma de acceder al pensamiento de Freud que tenía Breton en ese momento, ya que los libros de Freud fueron

27. Rubio, Emmanuel, *Les philosophies d'André Breton*, Lausana, L'Age d'Homme, 2009, p. 29.

28. *L'Automatisme psychologique*, París, Alcan, 1889. Véase Sebbag, Georges, *op. cit.*, p. 204.

29. Aragon, Louis, Breton, André, “Cinquantenaire de l'hystérie”, *LRS*, nº 11, marzo de 1928, pp. 20-22.

30. Rubio, Emmanuel, *op. cit.*, p. 37.

31. París, Alcan, 1914 (HOPKINS, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 100).

traducidos tardíamente al francés. *La psicopatología de la vida cotidiana* (1901) fue de las primeras traducidas, en 1922 y *La interpretación de los sueños* (1900) en 1925 (ambas más de veinte años después de su publicación en alemán).³² Breton, impresionado por la obra de Freud, copió amplios fragmentos del libro para enviárselos a su amigo Fraenkel.³³

El encuentro con Freud será fundamental, y el surrealismo desarrollará respecto al psicoanálisis una doble y ambigua relación.³⁴

Por un lado, toma de él algunos de sus motivos principales y su antropología. Hereda de Freud su modelo de estructura de la mente, la influencia clave del inconsciente sobre la vida consciente, el pansexualismo y la importancia del deseo. También la trascendencia de los sueños, la importancia de su interpretación,³⁵ para Freud el sueño tiene una importancia central como una vía de acceso a lo inconsciente. En palabras de Freud “la interpretación de los sueños es la *calzada real* que lleva al conocimiento del inconsciente en la vida psíquica”.³⁶ El sueño es para él “un acto psíquico lleno de valor y de significación”³⁷ y, bajo su influencia, también lo será para los surrealistas. Carrouges, en su análisis de la escritura automática,³⁸ también señala la importancia que el concepto psicoanalítico de “censura” tiene en la comprensión de los diferentes métodos presentes en el surrealismo, ya que todos ellos se plantean como una forma de superarla.

Por otro lado, como señala Durozoi,³⁹ el surrealismo no dejará de desviarse de la ortodoxia psicoanalítica, y Freud no pasa de ser un iniciador del surrealismo en ciertos temas del que lo separan importantes diferencias de fondo. En primer lugar, como veremos en el apartado dedicado a la enfermedad mental, los surrealistas, contra Freud, no consideran que la locura sea un estado del que haya que curarse. El surrealismo no entiende el afloramiento de lo inconsciente como una terapia, sino como un procedimiento de recolección de imágenes y materiales,⁴⁰ rechazando frontalmente la psiquiatría, las instituciones psiquiátricas y toda distinción entre estados mentales “normales” y “patológicos”.

32. *La psychopathologie de la vie quotidienne*, París, Payot, 1922 y *La Science des rêves*, París, Alcan, 1925.

33. Rubio, Emmanuel, *op. cit.*, p. 35.

34. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 65.

35. Mueller, F.-L., *L'irrationalisme contemporain*, París, Payot, 1970, p. 66.

36. Citado en *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 143.

39. Durozoi, Gérard, «Surréalisme et psychanalyse», *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, *op. cit.*, pp. 113-118.

40. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 65.

El objetivo del psicoanálisis de Freud, a diferencia del proyecto de los surrealistas, era el bienestar del individuo en el contexto de la vida en común, de la civilización, que necesaria e inevitablemente es represiva de los deseos (y hasta cierto punto, según Freud, es bueno que lo sea). Breton, por el contrario, como buen rousseauiano,⁴¹ y con él el surrealismo en general, recela de toda forma de represión social, también de toda limitación de los deseos. Breton y sus amigos no estaban interesados en los aspectos terapéuticos del psicoanálisis y sus métodos.⁴² Los relatos de sueños, la libre asociación, la escritura automática, les interesaban solo en la medida en que podían ser utilizadas para liberar la creatividad del hombre. El inconsciente había de ser según ellos la fuente de la nueva poesía y las técnicas que Freud utilizaba para tratar los desórdenes mentales eran en sus manos instrumentos con los que superar las barreras a la creatividad impuestas por el pensamiento lógico y la racionalidad, límites impuestos por la tradición occidental y que intentaban subvertir. En un primer acercamiento, con su insistencia en la noción de “deseo”, Freud parece que puede servir para lograr ese objetivo de superar la mentalidad occidental. Pero, a los ojos de Breton, el ya nombrado carácter terapéutico del psicoanálisis de Freud, esto es, su carácter de herramienta de control y modulación del deseo (que en el fondo se considera patológico) lo convierte, como en general a toda la psiquiatría, en un instrumento antirrevolucionario y de mantenimiento del orden en la sociedad burguesa.⁴³

Lo inconsciente, para el surrealismo, no tiene interés en cuanto inconsciente mismo, en cuanto objeto teórico que permita explicar la conducta del hombre, sino en cuanto manifestación concreta, real y palpable de los deseos inconscientes cuya frustración dirige al individuo a la evasión y la religión; siendo la estructura de la sociedad occidental la que impide la satisfacción de los deseos (en especial los de índole amorosa/sexual) se impone para el surrealismo la revolución transformadora de la sociedad. El estudio del inconsciente, lejos de limitarse en sus consecuencias al aumento del saber puramente teórico, tiene consecuencias revolucionarias.

41. Véase el apartado dedicado a la infancia y el primitivismo.

42. Lewis, Helena, *op. cit.*, p. 18.

43. Durozoi, Gérard, “Les Vasses communicants: Marx-Freud”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992.

► EL SURREALISMO EN SUS MANIFIESTOS, EN SUS DEFINICIONES. ONTOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA DEL SURREALISMO

Como en los auténticos filósofos, en Breton se recoge una misma verdad, una misma fidelidad al hombre como interrogación, como problema.

Ferdinand Alquié,
*Filosofía del surrealismo*¹

El surrealismo es su propio tema predilecto. Y, en línea con una tendencia muy común entre los movimientos de la vanguardia filosófica, política y artística, recurre para hablar de sí mismo al instrumento del *manifiesto*.² Varias veces Aragon, Breton y sus compañeros de empresa definen al movimiento con respecto al pasado y al futuro, reclamando antepasados en autores de la tradición intelectual y literaria europea y lanzando reprobaciones contra otros, casi siempre yendo contra la historia y la tradición, pero haciéndola precisamente con su gesto, pasando a ser ellos mismos una etapa más inscrita en los manuales académicos. Su propio futuro como movimiento y las consecuencias renovadoras que tendrá para el hombre es uno de sus argumentos más queridos.

En todos los textos de carácter programático que redactaron,³ el surrealismo intentaba definirse frente a los otros, pero en realidad se aclaraba para sí mismo y, en ese aclararse, fue planteando, precisamente, su visión de la tradición, de la realidad y del hombre y de los medios para conocerlos a ambos. En el orden temporal, la actividad de autodefinición del surrealismo se concentra en torno a dos fechas: 1924, con *Une vague de rêves*, el *Primer manifiesto* y el comienzo de la publicación de la revista *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), momento en el que el movimiento, plenamente alejado ya de dadá, sienta sus bases teóricas y temáticas, y 1929, en el que el esfuerzo por encontrarse con el marxismo irrumpe y fuerza a una nueva definición que daría lugar al *Segundo manifiesto* y a la aparición de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930-1933).

1. Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 151.

2. Los ejemplos son numerosos: *Manifiesto comunista*, *Manifiesto simbolista*, *Manifiesto del futurismo*... podría incluso enclavarse en este género *¿Qué es la Ilustración?* de Kant.

3. Aparte de los fundamentales *Une vague de rêves* (1924) de Louis Aragon, *Primer manifiesto* (1924) y *Segundo manifiesto* (1930) de André Breton, tienen un carácter programático similar numerosos textos y conferencias, como por ejemplo *Qu'est-ce que le surréalisme?*, Bruselas, René Henríquez Editeur, 1934 (OC II, pp. 223-262). Véase la obra PIERRE, José (ed.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969) (2 vols.)*, París, Éric Losfeld éditeur / Terrain Vague, 1980-1982.

A Louis Aragon le debemos *Une vague de rêves* (1924),⁴ la primera definición del surrealismo, texto verdaderamente fundacional y extremadamente claro en sus planteamientos. En él Aragon introduce por vez primera el concepto de “*surréalité*” (“surrealidad”), le da un contenido teórico, lo pone en relación con la tradición filosófica y hace una completa descripción de las metodologías surrealistas desde la ruptura con dadá hasta el momento de su publicación (1922-1924). Lamentablemente, la salida de Aragon del movimiento para engrosar las filas del Partido Comunista de Francia en los primeros treinta haría que no volviera a publicarse este texto hasta fecha muy tardía; su papel crucial en la construcción del movimiento no ha sido valorado como debiera. Nosotros lo citaremos a menudo.

André Breton, por su parte, que permaneció como *Papa* del surrealismo hasta su muerte en los sesenta, redactó los dos manifiestos del surrealismo (1924 y 1929), que han gozado de más éxito editorial y predicamento, pasando a constituir ambos la *Biblia* del proyecto surrealista. En ellos Breton nos da dos definiciones de “surrealismo”, muy diferentes entre sí y que se mueven en planos distintos. La primera, la que se encuentra en el *Primer manifiesto* (1924) reza así:⁵

SURREALISMO: n., m. Automatismo psíquico puro por el cual se intenta expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, libre de todo control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filos.: el surrealismo se fundamenta en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación olvidadas hasta él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.⁶

En ella lo califica de “automatismo psíquico”, fenómeno y a la vez método que cristalizaría en “asociaciones” (“imágenes”) que darían lugar a textos y obras de arte en las que se expresaría el “funcionamiento real del pensamiento”.

La segunda, del *Segundo manifiesto* (1930)⁷ afirma que:

Todo nos hace pensar que existe un punto del espíritu a partir del cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente.

4. “*Une vague de rêves*”, publicado en *Commerce*, nº 2, otoño de 1924. Citamos por la traducción castellana: Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004.

5. Ya ha sido reproducida en este volumen, pero se repite por motivos de claridad.

6. *Primer manifiesto* (1924), p. 34 de la ed. castellana.

7. Apareció como libro en 1930, pero ya había sido publicado en el último número de *LRS* (15 de diciembre de 1929).

En vano se busca a la actividad surrealista otro móvil distinto que la esperanza de determinación de ese punto.⁸

Esta segunda definición muestra al surrealismo como un movimiento en tensión hacia el futuro, *proyectado*, caracterizado por su meta, centrado en la búsqueda y definido por ella; búsqueda de un estado mental superior (*punto del espíritu*) que sería la superación de la civilización racionalista a la que se enfrenta. Esa civilización se ha esforzado por generar un sistema de pensamiento que ha expulsado todo aquello que no podía comprender, negándolo y produciendo una visión dualista de la realidad mediante una serie de imaginarias, “bullentes y descorazonadoras”⁹ oposiciones de conceptos que es preciso reunificar¹⁰ generando una nueva visión *monista* de la realidad (la *surrealidad*) y, sobre todo, del hombre:

Desde el punto de vista intelectual se trataba, se trata todavía, de probar por todos los medios y de hacer reconocer a todo precio el engañoso carácter de las viejas antinomias destinadas hipócritamente a prevenir cualquier agitación insólita del hombre, dándole una indigente idea de los medios de que dispone, y haciéndole desistir de toda posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal.¹¹

Ambas definiciones son complementarias. La primera definición nos da los instrumentos a usar en la búsqueda; el *automatismo psíquico* (“la *vida pasiva de la inteligencia*”)¹² sería la ruta hacia ese *punto del espíritu* de la segunda definición en el que se resolverían todas las contradicciones de la cultura occidental. Esa ruta será el tema del capítulo siguiente, en el que nos centraremos en la metodología surrealista. En este intentaremos aclarar el objetivo, realizando un primer acercamiento a la ontología y antropología del movimiento en estos textos iniciales de Aragon y Breton, que giran en torno a los conceptos de “vida” y “surrealidad”, reversos existencial y ontológico de una misma moneda.

Siguiendo la metáfora, cabría preguntarse incluso si “vida” y “surrealidad” no son sino la única cara de una *maravillosa y fantástica* moneda de un solo lado (como el disco de Borges),¹³ cara única, fusión de todos los contrarios, en la que lo ontológico y lo existencial quedan fusionados.

Ello es así porque la *surrealidad*, la propuesta ontológica básica del surrealismo, solo puede ser vivida, experimentada,¹⁴ no *pensada*, y surge

8. *Segundo manifiesto* (1930), p. 72 de la ed. francesa, p. 111 de la ed. castellana.

9. *Ibid.*, p. 74 de la ed. francesa, p. 112 de la ed. castellana.

10. Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 81.

11. *Segundo manifiesto* (1930), p. 72 de la ed. francesa, p. 111 de la ed. castellana.

12. *Ibid.*, p. 111 de la ed. francesa, p. 141 de la ed. castellana.

13. Borges, Jorge Luis, “El disco” en *El libro de arena* (1975), Madrid, Alianza Editorial.

14. Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 58.

precisamente de una situación vital muy concreta, situación que ya nos ha ocupado por extenso en un capítulo precedente. Como dice Aragon en *Une vague de rêves*, la noción de “surrealidad” aparece como fruto de una situación vital de extrañamiento, de pérdida “del hilo de la vida”,¹⁵ de constatación de que “inmensas grietas se abren en el palacio del mundo”.¹⁶ Es una noción que surge desde una “trama moral”.¹⁷ Esta situación de vital extrañamiento es la condición necesaria para un nuevo tipo de “pensamiento”,¹⁸ un “pensamiento” que se define por su total oposición a lo que la tradición filosófica ha categorizado como “pensamiento” hasta ese momento, tanto en su contenido como en su forma.

El pensamiento filosófico, “juego de espejos en el que algunos destacan sin peligro”,¹⁹ se muestra invalidado desde este “vértigo”²⁰ vital; queda negado intelectualmente, pero, sobre todo, vitalmente.

En el fondo de aquella especulación que parecía la más pura, se detecta un axioma inconsiderado que escapaba a la crítica, que permanecía en algún sistema olvidado, cuyo juicio ya no es necesario hacer, pero que dejaba, sin embargo, ese hábito en el espíritu, esa fórmula sin discutir. Es así como los filósofos hablan a través de proverbios y demuestran. [...] Distinguen facetas en la verdad, creen en verdades parciales.²¹

La tradición filosófica, fusionada también con la tradición y la sociedad²² queda englobada bajo la categoría de “realismo” vergonzante, negador de todo finalismo en la realidad.²³ Este realismo surge de la fusión de Comte y Kant²⁴ que constituye la filosofía científicista oficial a la que Aragon, Breton y el surrealismo se enfrentan. Su empirismo rechaza “lo insólito”,²⁵ intenta evitar todo verbalismo recurriendo a los hechos, y más allá, “rechaza la idea vulgar de realidad para preferir la realidad en sí, el nóumeno, ese pobre yeso descascarado”.²⁶

Pero la experiencia vital, el extrañamiento y la vivencia de “lo fantástico” imponen un nuevo “pensamiento”, que reconozca la existencia de una “materia mental” que no se reduce a la razón y de la que el pensamiento racional

15. *Ibid.*, p. 53.

16. *Ibid.*, p. 54.

17. *Ibid.*, p. 56.

18. *Ibid.*, p. 54.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 55.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

“no podía ser, así como tampoco en sus modalidades sensibles, más que un caso particular”.²⁷ La visión empírico-positivista de lo real se queda corta, no capta la verdadera esencia de las cosas.²⁸ Los “jorobados del pensamiento”²⁹ no pueden comprender la verdadera naturaleza de lo real:

Que la esencia de las cosas no está de ningún modo ligada a su realidad, que hay relaciones diferentes de lo real que el espíritu puede captar y que son también primordiales, como el azar, la ilusión, lo fantástico, el sueño. Estas diversas especies se reúnen y concilian en un género, que es *la surrealidad*.³⁰ (la cursiva es nuestra).

Cuando el espíritu ha enfrentado el orden de lo real bajo el cual engloba indistintamente lo que es, le opone naturalmente el orden de lo irreal. Y cuando ha superado estas dos nociones, imagina un orden más general, donde esos dos órdenes se aproximan, que es *lo surreal*.³¹ (la cursiva es nuestra).

¿Es cierto que el *más allá*, todo el más allá se encuentra en esta vida?.³²

Definir esa surrealidad es difícil, si no imposible. “Es un concepto que huye como el horizonte delante del caminante”, que “no alcanzará jamás”,³³ fruto de la fusión de *lo real* y *lo irreal* (*lo fantástico*), en la que “desaparecen todos los enigmas”³⁴ al ser plenamente integrados en *lo real-surreal*; solo puede ser abordada desde el “nominalismo absoluto”³⁵ del surrealismo, afirmando que “no hay pensamiento fuera de las palabras”.³⁶ Solo podemos acercarnos a ella, como veremos, desde el lenguaje automático creador de imágenes, el lenguaje que produce una “liberación del espíritu”, “una producción de imágenes sin precedente”.³⁷

Como señala Michel Meyer,³⁸ de la ontología contenida en las definiciones de surrealismo que hemos visto se desprende inevitablemente una nueva antropología; el proyecto surrealista pasa por redefinir las relaciones entre el hombre y el mundo que se han venido planteando en la tradición filosófica. La visión clásica, en la que Breton y sus compañeros fueron educados, y

27. *Ibid.*, p. 58.

28. *Ibid.*, p. 55.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 59.

32. *Nadja*, p. 172 de la ed. francesa, p. 226 de la ed. castellana.

33. Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 59.

34. *Ibid.*, p. 56.

35. *Ibid.*, p. 58.

36. Este “nominalismo absoluto” y prioridad absoluta concedida al lenguaje por el surrealismo será la base de los juegos lingüísticos que habrán de ocuparnos en capítulos venideros.

37. *Ibid.*, p. 56.

38. Meyer, Michel, *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, Paris, Gallimard, 2002, p. 14.

que deriva directamente del racionalismo cartesiano, se basa en el dualismo entre materia (*res extensa*, pura geometría externa a la conciencia) y mente (*res cogitans*, espíritu, conciencia). Esta visión clásica tiene consecuencias en dos planos separados: de relación del hombre con el mundo y de relación del hombre consigo mismo.

En primer lugar, en lo que atañe a su relación con el mundo, la misión del hombre derivada de esta visión consistía en la descripción de lo físico y su posterior dominación mediante la ciencia matematizada y la razón técnica, dando lugar a un mundo sin fines, desencantado, del que toda “maravilla”³⁹ queda proscrita, un mundo del que “la modesta razón humana”⁴⁰, usando “ecuaciones muy difíciles”,⁴¹ ha eliminado lo sobrenatural, *lo fantástico*. Esta ansia del “realismo” por la ciencia,

Esta ansia de industrialización [...]se encuentra un poco en todo, y es uno de los principales factores de la derrota del espíritu.⁴²

En segundo lugar, esta visión cartesiana de la realidad conlleva implícita y explícitamente una consecuencia antropológica y moral: la necesidad de raíz estoica de dominación del cuerpo y la sumisión de los deseos a la actividad racional, como puede verse claramente en la moral provisional que aparece en el *Discurso del Método*.

Aragon, Breton y el surrealismo proponen la superación de este modelo. Como veíamos en la definición del segundo manifiesto, el surrealismo se empeñará en encontrar un “punto del espíritu”,⁴³ punto mediador en el que realidad y deseo se funden, en el que mundo y deseo dejan de oponerse. Ese punto es el centro de esas declaraciones de intenciones del surrealismo que son sus manifiestos y constituiría la superación de la ontología y antropología racional-positivo-occidentales: es la surrealidad ya mencionada, visión del ser que, en el sentido más puro de la oposición de contrarios de Heráclito, señala que la oposición dialéctica le es inherente a la realidad y que los dos extremos de todas las oposiciones sobre las que se fundamenta la cultura occidental son igualmente válidos y reales: real-irreal, real-fantástico, material-ideal, cuerpo-espíritu, realidad-deseo...

Pero el surrealismo no es un movimiento contemplativo, teórico; la búsqueda de ese “punto del espíritu” es la búsqueda de un cambio interno y profundo de la conciencia,⁴⁴ conciencia que en un principio pertenece

39. Véase el significado de “maravilloso” propio del surrealismo en la p. 87 de este volumen.

40. Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 61.

41. *Ibid.*

42. Breton, André, «Carta a las videntes (1929)», *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 167-172, p. 168.

43. Véase la cita que aparece en la p. 37 de este volumen.

44. Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 81.

exclusivamente al ámbito puramente personal, interior y vital. Lo que se pretende lograr con esta transformación de la conciencia es la “verdadera vida”, cuyo modelo es la infancia,⁴⁵ la “vida” auténtica, “la existencia que está en otra parte”.⁴⁶ Esos son pues los objetivos centrales de la filosofía surrealista, en línea con algunas de las tendencias más potentes de la filosofía de entreguerras, florecida de los más diversos vitalismos de todas las tendencias. En concreto, el concepto de vida que maneja el surrealismo lo acercaría al existencialismo posterior. Como señala Alquié, vivir para el surrealista no se reduce a existir:

El surrealismo [...] antes de cualquier reflexión sobre uno mismo, proyecta la existencia a una especie de más allá de la vida natural, sin embargo inmanente a ella y no posterior, que parece manifestarse a quien quiera interpretar el Mundo bajo el aspecto de lo maravilloso.⁴⁷

El surrealismo busca al “hombre del todo”⁴⁸ que ha de surgir de la actividad *espontánea y automática*,⁴⁹ hombre que cambiará por completo el modo de sentir, que volverá a dar “valor a la vida”⁵⁰ mediante frases llenas de *imágenes*, de “sacudidas emotivas”.⁵¹ La *emoción* (no en vano el surrealismo se plantea como un Romanticismo del siglo xx)⁵² se convierte en el surrealismo en una herramienta fundamental a la hora de acceder a la verdad. En este sentido, tal vez forzando un poco una analogía que aun así puede ser aclaradora, Marie-Thérèse Ligot afirma que existe un paralelismo en este sentido entre Descartes y la teoría de Breton y Aragon. Mientras que en Descartes el pensamiento racional, la evidencia, es el fundamento desde el que llegar a la propia existencia, en ellos sería la emoción la instancia que nos permitiría asegurarnos la existencia. La emoción sería el *cogito ergo sum* del surrealismo.⁵³ En el mismo sentido se pronuncia Maurice Blanchot:

Hoy, lo que nos sorprende, es cómo el surrealismo afirma más que niega. Hay en él una fuerza maravillosa, una juventud ebria y poderosa. En cierta forma, tiene necesidad de hacer tabla rasa, pero ante todo busca su *Cogito...* ¿Y qué encuentra? Curiosamente, precisamente una réplica de la experiencia cartesiana [...] Lo que busca Breton (o lo que encuentra en una especie de alucinación nocturna), es una relación inmediata consigo

45. *Primer manifiesto* (1924), p. 52 de la ed. francesa.

46. Última línea del *Primer manifiesto* (1924).

47. Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 15.

48. *Segundo manifiesto* (1930), p. 101 de la ed. francesa, p. 134 de la ed. castellana.

49. *Ibíd.*

50. *Ibíd.*

51. *Ibíd.*

52. *Ibíd.*, p. 102 de la ed. francesa, p. 134 de la ed. castellana.

53. Ligot, Marie-Thérèse, *L'amour fou d'André Breton*, París, Gallimard, 1996, pp. 13.

mismo, “la vida inmediata”, una puesta en relación sin intermediario con su existencia verdadera”.⁵⁴

En las definiciones que hemos visto el surrealismo se muestra como un movimiento circunscrito primeramente al ámbito de la conciencia y del individuo, a la “vida verdadera”; cabe deducir por tanto que la transformación social no puede ser sino un objetivo secundario, deseado, pero inútil si no se traduce en el primero, la transformación de la vida individual, *interior*.⁵⁵ Entender esto nos permitirá más adelante encontrar la clave del fracaso de todos los acercamientos del surrealismo a la política. Como veremos en el apartado dedicado a la relación con el marxismo, lo político tendrá un lugar importante, pero puramente instrumental, respecto al fin primordial de la revolución interior, del cambio de la vida,⁵⁶ objetivo último de todos los métodos surrealistas que, a partir de ahora, han de ocuparnos.

54. Blanchot, Maurice, “Réflexions sur le surréalisme”, en *La part du feu*, Gallimard, 1949, citado en Ligot, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 13.

55. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 62.

56. Véase la cita en la que Breton nombra a Rimbaud en la p. 130.



► “EL FUNCIONAMIENTO REAL DEL PENSAMIENTO”: AUTOMATISMOS E INCONSCIENTE. EPISTEMOLOGÍA DEL SURREALISMO

Como vimos en la primera definición del surrealismo, Breton se había propuesto expresar “el funcionamiento real del pensamiento” “libre de todo control ejercido por la razón”, “ajeno a toda preocupación estética o moral”. El surrealismo utilizará en su búsqueda de ese desvelamiento del funcionamiento real del pensamiento los métodos negados o ignorados por la tradición occidental:

Con el pretexto de la civilización, bajo el pretexto del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha proscrito todo medio de búsqueda de la verdad que no es conforme a los usos.¹

Todos los ámbitos de la vida humana en los que la racionalidad se repliega o se niega a entrar: comportamiento mecánico, sueño, locura, azar... se utilizarán en la consecución de sus fines:

La actividad surrealista tuvo que dejar de contentarse con los resultados (textos automáticos, relatos de sueños, discursos improvisados, poemas, dibujos o actos espontáneos) que se había propuesto inicialmente. [...] Ella ha acabado considerando esos primeros resultados como *materiales* a partir de los que tendía ineluctablemente a plantearse, de una forma totalmente nueva, el problema del conocimiento.²

Mediante el recurso a esos estados, fenómenos o métodos, los surrealistas intentan escapar “a las coerciones que pesan sobre el pensamiento despierto”,³ ampliar la experiencia humana e interpretarla fuera de los límites y marcos del racionalismo *estrecho*⁴ en el que se educaron y en el que ven al culpable de la situación de Occidente.

Toda la metodología surrealista, como veremos a lo largo del presente capítulo, se centra en provocar lo que Breton llama *estados secundarios* o *segundos*.⁵ Estos estados interesaron a los surrealistas debido a la posibilidad que brindaban para “poder escapar a las limitaciones que pesan

1. *Primer manifiesto* (1924), p. 20 de la ed. francesa, pp. 20-21 de la ed. castellana.

2. Breton, André, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, OC II, pp. 223-262, p. 233.

3. Breton, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1973, p. 85.

4. Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 33.

5. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 82, véase también la p. 85.

sobre el pensamiento controlado”,⁶ eliminando todas las trabas o límites que pesaban sobre la actividad del pensamiento. La eliminación de esas trabas catapultaba al surrealismo más allá del estrecho campo de la poesía o la literatura hasta la acción contra la civilización y la cultura occidental, ya que su ambición era la eliminación de las trabas que sufría la conducta del hombre europeo en tres órdenes bien definidos: trabas *lógicas* (producidas por el racionalismo), trabas *morales* (tabúes sexuales y sociales) y trabas en el orden del *gusto*⁷(estéticas).

Así pues, todas las estrategias metódicas surrealistas, por heterogéneas que puedan parecernos a primera vista, comparten un claro objetivo común: lograr sacar a la luz “la silueta del hombre interior”, constituida por deseos “largamente estancados”.⁸ Ese hombre interior que aflora ha de mostrarnos el modelo a seguir, como sujeto libre de las ataduras civilizatorias. El surrealismo, en su afán revolucionario y de transformación social, no se contenta con la autoexploración complaciente y satisfecha del propio autor, sino que propone sus estrategias como instrumentos emancipadores y revolucionarios. Ese fue el motivo del rechazo del método paranoico-crítico de Salvador Dalí-*Avida Dollars*, “ese neo-falangista-mesilla de noche”.⁹

A lo largo de los apartados siguientes nos centraremos en seis grandes bloques de métodos y estados que les permiten a los surrealistas explorar lo inconsciente: el automatismo psíquico (la escritura automática), el sueño, los juegos lingüísticos (el cadáver exquisito sobre todo), la enfermedad mental, las sesiones espiritistas (el ocultismo en general) y el azar (sobre todo en relación con la deambulación).

A lo largo de estos subapartados veremos cómo:

Los surrealistas se consagran a la investigación, del mismo modo que el sabio que progresa en un terreno desconocido, sostenido solamente por una hipótesis que cree acertada pero que es importante verificar.¹⁰

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 83.

8. Pierre, José, *Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n.

9. Véase Breton, André, «Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1942)», *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, p. 150 y Meyer, Michel, *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, París, Gallimard, 2002, p. 88 y ss. En el mismo sentido negativo que Breton se expresa José Pierre (*Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n): “Salvador Dalí lo entendió de otro modo. Una gran atención prestada por su parte al psicoanálisis freudiano [...] iba a arrastrarle a levantar, con toda la complacencia requerida, el monumento más extravagante a su propia perversidad psicológica. Allá donde el surrealismo trabaja para la emancipación total del hombre, él se asegura celosamente de que no actúa sino en vista de su autocelebración y además, agregando a su arsenal ya bien provisto, el arma del cinismo, lo proclama públicamente.”

10. Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, París, Éd. du Seuil, 1945, p. 91. La cita ha desaparecido de la edición castellana utilizada.

▷ LA ESCRITURA AUTOMÁTICA, LA IMAGEN Y LA BELLEZA CONVULSA

Durante la guerra Breton fue asignado en calidad de asistente del doctor Raoul Leroy al Centro de Neuropsiquiatría del Segundo Ejército, en Saint-Dizier. Este hecho habría de marcar profundamente su evolución intelectual y, como ya hemos apuntado, le sugirió algunos de los temas centrales del surrealismo.¹ En este centro psiquiátrico entró en contacto con las teorías de Sigmund Freud, que tanto le habrían de influir, y experimentó con las técnicas propias del psicoanálisis, como la anotación e interpretación de sueños y las asociaciones incontroladas de ideas.² En especial, Breton quedó fuertemente impresionado en 1916 por las asociaciones de palabras que realizaban los soldados allí ingresados. Esa es una de las fuentes de las que habría de surgir la escritura automática, que puede describirse someramente como:

Una escritura muy rápida que permitiera escapar al control de la razón, [...] el medio de alcanzar, en nuestro interior, la corriente poética en estado puro y el medio de liberarnos de las censuras morales y sociales.³

El origen psiquiátrico de esta técnica no se limita a la práctica clínica de Breton y al contacto con Freud, sino que se encuentra también en la teoría psiquiátrica anterior y ajena al psicoanálisis. Es un lugar común en la bibliografía sobre el surrealismo tratar el papel fundamental que Freud tuvo en sus formulaciones, pero la influencia de las teorías psiquiátricas y psicológicas en Breton no se limita a Freud. Soupault, autor automático junto a Breton de la primera obra surrealista, *Les Champs Magnétiques*, nos habla de la influencia decisiva (callada cuando no ocultada conscientemente) que el pensamiento de otros psiquiatras como Charcot, Janet, Myers y Babinski tuvo en Breton.⁴ En especial la noción de automatismo psicológico de Janet.⁵

Janet tuvo la idea de la escritura automática, y la usó en terapia, exactamente como nosotros lo hicimos en literatura... Era crucial para los primeros años del surrealismo en los que Freud aún no había sido traducido al francés.⁶

1. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 33.

2. *Ibid.*

3. Pierre, José, *Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n.

4. Sobre las influencias de la psiquiatría no freudiana sobre Breton, véase Starobinski, Jean, "Freud, Breton, Myers", *L'oeil vivant II: La relation critique*, París, Gallimard, 1970, Bretón, André, "Entrevista con el profesor Freud", *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 86-87 y Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, pp. 80 y ss.

5. Janet, Pierre, *L'Automatisme psychologique*, París, Alcan, 1889

6. Soupault, Philippe, *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*, París, Lachenal et Ritte, 1981, p. 33.

Poco después de acabada la guerra, en 1919, André Breton y Philippe Soupault sacan a la luz el libro *Les Champs magnétiques*, realizado mediante la técnica de la escritura automática, desarrollada precisamente en la confección de este texto.

En 1919, mi atención se había fijado en las frases más o menos parciales que, en plena soledad, a la espera del sueño, llegan a hacerse perceptibles al espíritu sin que sea posible descubrirles una determinación previa. Estas frases, muy gráficas y de una sintaxis perfectamente correcta, me habían parecido elementos poéticos de primer orden. Me limité al principio a retenerlas. Fue más tarde cuando Soupault y yo pensamos en reproducir voluntariamente en nosotros el estado en que se formaban. [...] *Los Campos Magnéticos* no son más que la primera aplicación de este descubrimiento [...] Corríamos [...] el riesgo, al prestar oído a una voz que no fuera la de nuestra inconsciencia, de comprometer en su esencia ese murmullo que se basta a sí mismo, y pienso que eso fue lo que sucedió.⁷

Así describe Breton la técnica de la escritura automática en el *Primer Manifiesto*, señalando de manera bien precisa un estricto protocolo de actuación que emparenta esta técnica con la *performance*, en la medida en que en su práctica se unen obra y acción:

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. [...] Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder referenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. [...] Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de inatención», interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra I, por ejemplo, siempre la I, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad.⁸

Y así la justifica teóricamente desde el psicoanálisis y la práctica clínica como psiquiatra militar:

En aquel entonces, todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquellos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el *espíritu crítico* del paciente no formule juicio alguno, que,

7. Bretón, André, "Entrada de los médiums", *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, pp. 107-108.

8. *Primer manifiesto* (1924), pp. 37-38 de la ed. castellana.

un recurso expresivo que permite prescindir de la lógica, lógica que ha de ser superada porque es “incapaz de ver en lo distinto el trazo que identifica lo [solo] aparentemente opuesto”.¹¹

El concepto de *imagen* que manejan es extremadamente ambiguo, ya que puede referirse a un fenómeno visual, pero también (por ejemplo en la escritura automática que nos ocupa) a un fenómeno puramente lingüístico-literario. Breton lo desarrolló en el *Primer Manifiesto*, muy impresionado por las ideas al respecto de Pierre Reverdy:

La imagen es una creación pura del espíritu.

Ella no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.

Cuanto más alejadas y justas sean las relaciones entre las dos realidades relacionadas, más fuerte será la imagen —más potencia emotiva y realidad poética tendrá...¹²

La imagen surrealista¹³ (ya sea esta visual o poética) no fundamenta su valor y fuerza por tanto en su carácter de mimesis o de analogía entre las realidades acercadas, sino, precisamente, en su máximo alejamiento, en su máximo extrañamiento mutuo, en su *diferencia de potencial* eléctrico. La imagen sería “el salto no previsto que une lo que, asistido por una lógica enjuta, creíamos separado o aquello en lo que ni siquiera sospechábamos un vínculo”;¹⁴ la imagen se forma al lanzarse un puente (un *arco voltaico*, podemos decir nosotros) que une dos elementos alejados el uno del otro. Breton introduce aquí una interesante doble metáfora eléctrica: el “éclair” y el “cortocircuito” (véase Fig. 5). La del “éclair” (chispa, relámpago) aparece en el *Primer manifiesto*:

El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa (éclair) obtenida; ella es por tanto, función de la diferencia de potencial entre los dos conductores. Dado que esta diferencia apenas existe en la comparación, la chispa no se produce. En mi opinión, no está en poder del hombre el concertar el acercamiento de dos realidades tan distantes.¹⁵

Para mí, la [*imagen*] más fuerte es la que presenta el más alto grado de arbitrariedad, no lo oculto.¹⁶

11. Juan Malpartida en el prólogo a Breton, André, *El amor loco*, Madrid, Alianza, 2000, p. 11.

12. Pierre Reverdy, en el número de marzo de 1918 de la revista *Nord-Sud*, citado en *Primer manifiesto* (1924), p. 31 de la ed. francesa.

13. Sobre la imagen en Breton, véase Haas, Patrick de, «L'arc électrique et la barre de fraction. Les tribulations de l'image chez Reverdy, Breton, Duchamp», *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 63-71.

14. Juan Malpartida en el prólogo a Breton, André, *El amor loco*, op. cit., p. 11.

15. *Primer manifiesto* (1924), p. 49 de la ed. francesa.

16. *Ibid.*, p. 50.

La del “cortocircuito” en el *Segundo manifiesto*:

Como en el mundo físico, el cortocircuito se produce cuando los dos “polos” de la máquina están unidos por un conductor de resistencia nula o débil [...] El surrealismo ha hecho lo imposible en orden a multiplicar esos cortocircuitos.¹⁷

Apenas unas líneas más allá de la definición de imagen antes citada señala Breton el primer ejemplo de imagen surrealista que surgió en su mente, precisamente en estado de duermevela:

Una noche, antes de dormirme, percibí, claramente articulada hasta el punto de que era imposible cambiar una palabra, pero separada sin embargo del sonido de voz alguna, una frase enormemente extraña que me venía sin traza alguna de los acontecimientos en los que, al menos conscientemente, me encontraba inmerso en aquel momento, frase que me pareció insistente, frase que me atrevería a decir *que golpeaba al cristal de la ventana*. Tomé rápidamente nota mental de ella y me disponía a pasar a otro asunto cuando su carácter orgánico me retuvo. Verdaderamente, la frase me asombraba; desgraciadamente, ya no la recuerdo, era algo como: “hay un hombre cortado en dos por la ventana” pero ella no daba lugar al equivoco, pues estaba acompañada de la débil representación visual de un hombre andando y dividido a media altura por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo. Indudablemente, se trataba del simple enderezamiento en el espacio de un hombre asomado a la ventana. Pero, al seguir la ventana el desplazamiento del hombre, me di cuenta de que me las veía con una imagen de un tipo extremadamente raro y tuve enseguida la idea de incorporarla a mi material de construcción poética.¹⁸

Así, para Breton, la imagen surrealista surge y adquiere su *potencial* del carácter imprevisto, involuntario y automático del encuentro de dos imágenes previas, dos objetos o (también) palabras.

Hay imágenes surrealistas como las del opio, que el hombre no evoca, sino que “*se le ofrecen, espontáneamente, despóticamente*”.¹⁹

O un poco más adelante

Si nos atenemos, como yo lo hago, a la definición de Reverdy, no parece posible acercarse voluntariamente lo que él llama “dos realidades distantes”. El acercamiento se produce o no se produce, eso es todo. Yo, por mi parte, formalmente, niego que [...] *las imágenes*] tengan el menor grado de premeditación.²⁰

La *imagen* nace como una nueva unidad significativa, un tercer término que reconcilia los dos elementos que se encontraban, en principio, alejados, y que nos golpea profundamente, como un *relámpago*. El reconocimiento

17. *Segundo manifiesto* (1930), p. 111 de la ed. francesa, p. 141 de la ed. castellana.

18. *Primer manifiesto* (1924), pp. 31-32 de la ed. francesa.

19. *Ibid.*, p. 48.

20. *Ibid.*, pp. 48-49.

de la imagen como tal se fundamenta en la intensa emoción que produce en nosotros, emoción que es expresión de un doble carácter de la imagen surrealista: la imagen es a la vez aclaradora y enigmática, es un acertijo,²¹ “como una respuesta a una cuestión que no ha sido formulada”.²²

En tanto que involuntaria, como una *revelación*,²³ en tanto que algo que nos pasa, de lo que somos “sordos receptáculos”, “modestos aparatos registradores”,²⁴ la imagen surrealista no es dominable. Tampoco podemos generarla de manera intencionada. Pero sí podemos encontrar múltiples modos de hacer más fácil su surgimiento, de incitar su aparición, de *invocarla*; diferentes *métodos* para un solo surrealismo, como veremos.

Además de todo lo ya dicho sobre la imagen, hay que añadirle otra característica, no menor: la imagen surrealista es *bella*,

Es la más bella de las noches, *la noche de los relámpagos*: el día, tras ella, es la noche.²⁵

Ello nos lleva hasta el concepto central de “belleza” en el surrealismo, tratado especialmente por Breton en *Nadja* (1928) y *L'Amour fou* (1937).

“La belleza será CONVULSIVA o no será”. Con esta frase finaliza Breton el que puede ser calificado como su libro fundamental: *Nadja* (1928). La expresión, lapidaria, enérgica, violenta, como le gustan a Breton, recuerda a otras similares con fuertes resonancias en la historia de Francia. Un ultimátum parecido fue utilizado en un contexto de duro enfrentamiento político por Thiers:²⁶ “la República será conservadora o no será” (1872).²⁷ Fusiona en una sola expresión dos conceptos provenientes de ámbitos completamente heterogéneos: por un lado “belleza”, que inserta el concepto en el contexto de la reflexión estética y, por otro, el término médico *convulsión*,²⁸ reflejo sin duda del ya mencionado interés del surrealismo por la psiquiatría y, en especial, por la histeria. La histeria, para Aragon y Breton “el mayor descubrimiento poético de finales del siglo XIX”,²⁹ “modo supremo de expresión”,³⁰ era un

21. Breton, André, *L'amour fou*, París, Gallimard, 1976, p. 129. Por norma, citaremos también esta obra por la edición castellana: *El amor loco*, Madrid, Alianza, 2000, p. 100.

22. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 78.

23. *L'amour fou*, p. 129 de la ed. francesa, p. 100 de la ed. castellana.

24. *Primer manifiesto* (1924), p. 39 de la ed. francesa.

25. *Ibid.*, p. 50.

26. Adolphe Thiers, primer presidente de la Tercera República, artífice del armisticio que puso fin a la Guerra Franco-Prusiana (1871) y responsable del violento aplastamiento de la Comuna de París.

27. Véase la nota 132 de la ed. española de *Nadja* (Madrid, Cátedra, 1997).

28. Recordemos aquí de nuevo los estudios médicos que realizaron tanto Aragon como Breton y su destino durante la guerra como médicos auxiliares en servicios de psiquiatría en hospitales militares.

29. Véase Aragon, Louis, Breton, André, “Cinquantenaire de l'hystérie”, *LRS*, nº 11, marzo de 1928, pp. 20-22., p. 20.

30. *Ibid.*, p. 22.

trastorno mental al que el movimiento dedicaría un buen espacio en su revista; tenía para ellos muchas resonancias sexuales y en sus manifestaciones físicas (convulsiones y crispaciones musculares que los surrealistas llamaron “attitudes passionnelles”)³¹ creían ver un paralelismo con la seducción y el placer sexuales y el éxtasis del orgasmo (Fig. 6).

Gloria, dijimos Aragon y yo, a la histeria y a su cortejo de mujeres jóvenes y desnudas que se deslizaban por el techo.³²

De esta concepción de la experiencia estética como convulsión

Se deduce necesariamente una determinada actitud con respecto a la belleza, la cual demasiado claro está que únicamente con fines pasionales ha sido tratada aquí. En ningún caso estática [...]: *ni estática ni dinámica, veo la belleza tal y como te he visto. Como he visto lo que, a la hora indicada y por un tiempo marcado, que espero y creo con toda mi alma que se prestará a repetirse, te armonizaba conmigo.*³³ Es como un tren que no deja de brincar en la Gare de Lyon y del que estoy seguro que nunca saldrá.³⁴

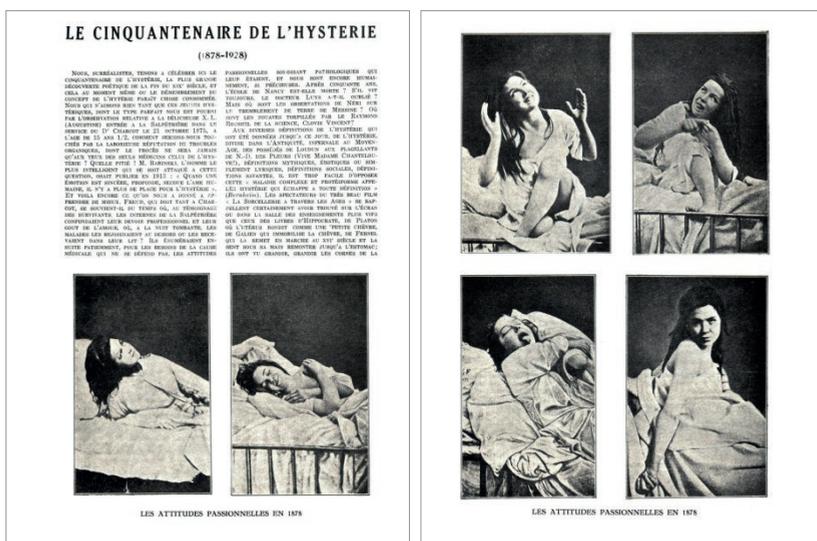


Figura 6. Aragon, Louis, Breton, André, “Cinquantenaire de l’hystérie”, *La Révolution Surréaliste*, nº 11, marzo de 1928, pp. 20-22. Incluye seis fotografías provenientes de los experimentos realizados por el Dr. Charcot en el hospital psiquiátrico parisino de La Salpêtrière a finales del siglo XIX, publicadas en la revista científica *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*.

31. *Ibid.*, p. 20.

32. *Segundo manifiesto* (1930), p. 129 de la ed. francesa, nota.

33. Es decir, en una cita concertada explícitamente para el sexo. La cursiva en nuestra.

34. *Nadja*, pp. 188-189 de la ed. francesa, p. 241 de la ed. castellana.

Para los surrealistas, la *convulsión*, la sacudida, el estremecimiento, la dolorosa y a la vez placentera contracción muscular involuntaria del espasmo y el orgasmo se ve así enlazada indisolublemente con la experiencia estética; placer y dolor unidos en una única sensación. Breton no entiende la belleza desde un punto de vista intelectual sino *sensual*. Para Breton, la belleza, que es también la belleza de las obras de arte, se encuentra totalmente regida por la sexualidad.³⁵ Breton es totalmente insensible a todo goce estético que no tenga una naturaleza profundamente emocional en el sentido de ser “una turbación física”,³⁶ “un golpe de viento en las sienes”, un “escalofrío”³⁷ que tiene solo “diferencias de grado” con el placer erótico y sexual³⁸ y añade algunos turbadores matices a esta belleza convulsa al verla reflejada en los

Ojos que solo expresan, sin matiz alguno, el éxtasis, el furor, el espanto, son los ojos de Isis (Y el ardor de entonces...), los ojos de las mujeres entregadas a los leones, los ojos de Justine y de Juliette,³⁹ los de la Mathilde de Lewis...⁴⁰

Corramos temporalmente un velo sobre las referencias a Sade, que han de ocuparnos en otros lugares de este libro por extenso, y centrémonos en el concepto de “éxtasis” que aparece en la cita anterior, y que acaba siendo el modelo de toda belleza:

[La belleza] se compone de espasmos, muchos de los cuales apenas tienen importancia, pero que nosotros sabemos que están destinados a producir un Espasmo, que sí la tiene. [...] La belleza, ni dinámica ni estática.⁴¹

La belleza convulsiva comparte con el éxtasis sexual u orgasmo la cualidad de no poder ser comprendida como movimiento, sino como la “expiración exacta”⁴² del movimiento mismo, como “explosiva-fija”:

35. *L'amour fou*, p. 13 de la edición francesa, p. 21 de la ed. castellana.

36. *Ibid.*, p. 12 de la edición francesa, p. 21 de la ed. castellana.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. Justine y su hermana Juliette son los nombres de las jóvenes “víctimas” que dan título a dos novelas homónimas de Sade (fechadas en 1788 y 1797, respectivamente). Véase Brouard, Isabel, estudio introductorio a Sade, Marqués de, *Justina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 29-30. Mathilde es otro joven personaje de *El monje*, una novela de estilo gótico publicada en 1796 por Matthew Gregory Lewis que narra las vicisitudes de un monje que es tentado por Satán bajo la forma de una atractiva joven.

40. *L'amour fou*, p. 14 de la edición francesa, pp. 22-23 de la ed. castellana.

41. *Nadja*, pp. 188-190 de la edición francesa, pp. 241-242 de la ed. castellana.

42. *L'amour fou*, p. 15 de la edición francesa, p. 23 de la ed. castellana.

Creo que solo puede haber belleza —belleza convulsiva— al precio de afirmar la relación recíproca que enlaza el objeto considerado en su movimiento y en su reposo.⁴³

La belleza convulsiva será erótico-velada, explosiva-fija, mágica-circunstancial o no será.⁴⁴

La belleza así entendida no puede llegarnos por cauces lógicos. Esa es la base de todos los medios de exploración surrealistas, a los que subyace siempre la noción de automatismo y de *azar objetivo*. Toda imagen (solo ellas pueden ser bellas, con su chispa, con sus relámpagos) es un *hallazgo*, un encuentro.



Figura 7. *Minotaure*, nº 10.

Precisamente esa belleza convulsiva, ese movimiento estático o estatismo dinámico, ese *hallazgo* mágico que constituye toda belleza, encontrará sus ejemplos más puros en objetos y sus fotografías: la inexistente fotografía de “una locomotora de gran potencia abandonada durante años al delirio de

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, p. 26 de la ed. castellana.

la selva”⁴⁵ que luego aparecerá y será finalmente publicada en *Minotaure*,⁴⁶ fotografías de cristales minerales (“expresión perfecta” de la “creación, de la acción espontánea”, que ha de ser modelo de vida),⁴⁷ la barrera de coral, objetos estáticos en los que subyace un movimiento, una constante transformación.

Pero la fotografía que mejor capta esas cualidades es *Explosante-fixe* (Fig. 8), la fotografía de Man Ray que acompaña al texto de Breton sobre la belleza convulsiva, en la que las cualidades específicas del medio fotográfico que le permiten detener el movimiento y fijarlo en un eterno estatismo se alían con la noción de belleza convulsa, *explosiva-fija, erótico-velada, mágica-circunstantial*.

También la escritura automática con la que comenzamos y acabaremos el apartado es una herramienta *metódica* de acceso a esa belleza. Completamente distinto de la simple improvisación, el automatismo propio de la escritura automática presupone situarse *premeditadamente* en una posición en la que se eliminan todos los condicionantes y controles racionales del discurso y la conducta. Como señala Murat,⁴⁸ se trata de reproducir artificialmente y despiertos las condiciones propias del sueño creador de *imágenes* bellas, de relámpagos, de descargas, al que acabaron entregándose directamente los surrealistas cuando la escritura automática se mostró insuficiente.

Como vimos, la escritura automática, *auténtica fotografía del pensamiento*,⁴⁹ excluye todo “trabajo de filtración”⁵⁰ posterior, toda intencionalidad y control consciente del texto resultante, centrándose en el inconsciente y su afloramiento, y su descubrimiento constituyó por sí mismo el acto fundacional del movimiento surrealista. Tanto es así que Breton, como hemos visto, al intentar definir el surrealismo en su *Primer manifiesto*, solo puede hacerlo en referencia a la técnica de la escritura automática: “automatismo psíquico”, “por escrito”, “dictado del pensamiento”.

45. *Ibid.*, p. 12 de la edición francesa, p. 23 de la ed. castellana.

46. Acompañó al artículo de Benjamin Péret «La nature dévore le progrès et le dépasse», *Minotaure*, nº 10, 1937, pp. 20-21.

47. *L'amour fou*, pp. 13 y 16-17 de la edición francesa, pp. 21 y 24-25 de la ed. castellana.

48. MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 67.

49. André Breton en el prefacio para el catálogo de la primera exposición parisina de Max Ernst, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 74-75.

50. *Primer manifiesto* (1924), p. 39 de la ed. francesa.



Figura 8. Man Ray, *Explosante-fixe, Minotaure*, nº 5.

La escritura automática fue para Breton el primer método, el primer medio de conocimiento. La escritura automática no constituyó un fin en sí misma sino un instrumento de creación de “las más bellas imágenes”,⁵¹ un medio para la producción de imágenes que no tenía precedente,⁵² una herramienta, una forma de recobrar la inocencia⁵³ y esquivar el control establecido por los elementos conscientes:

¿Y no era esta, a fin de cuentas, la ambición profunda del surrealismo, sublevado contra una sociedad represiva y la civilización lisiada y retorcida que es su expresión?⁵⁴

Pero la escritura automática no cumplió las elevadas expectativas puestas por Breton en ella. Y no lo hizo ni dentro ni fuera del movimiento. Muchas veces los resultados no eran inteligibles ni publicables, ni siquiera significativos; no siempre los surrealistas respetaron la regla esencial de no modificar los textos surgidos de la escritura automática y a menudo los resultados hubieron de ser “mejorados”⁵⁵ para hacerlos mínimamente legibles. Como Aragon afirmó:

51. *Primer manifiesto* (1924), p. 52 de la ed. francesa, p. 44 de la ed. castellana.

52. Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 56.

53. Pierre, José, *Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n.

54. *Ibid.*

55. Alexandrian, *Breton*, París, Seuil, 1981, p. 20 y Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 86.

Aunque las escribas con un método surrealista, las idioteces miserables siguen siendo idioteces miserables, sin excusas.⁵⁶

La escritura automática tampoco reportó el impacto social que Breton esperaba de ella. Como nos recuerda Gracq:

Tras la publicación de *Les Champs magnétiques*, la gente continuó escribiendo poemas y novelas como si nada hubiera pasado. Había caído un rayo y nadie lo había visto.⁵⁷

Los surrealistas comenzaron a introducir el consumo de drogas en la práctica de la escritura automática surrealista y, literalmente, “perdieron el poder de manejarla”.⁵⁸ Igual que ocurriría más tarde con otros métodos surrealistas, las alucinaciones, el terror, “los fantasmas que les daban la mano”⁵⁹ les hicieron abandonar su práctica, dando al sueño el puesto que antes ocupó la escritura automática. Pero no por ello dejó de ocupar un lugar fundamental en su esquema intelectual:

Ya nunca, a partir de entonces, cuando la hicimos brotar con fines concretos nos condujo muy lejos. Y sin embargo, fue de tal suerte que aun hoy no espero ninguna revelación que no provenga de ella. Siempre he estado convencido de que nada de lo que se dice o de lo que se hace vale nada fuera de la obediencia a ese dictado mágico.⁶⁰

Como veremos, tampoco el sueño cumpliría las expectativas que el movimiento puso en él ni reportaría mucho más eco social, como se quejó amargamente Breton en el *Segundo Manifiesto* (1930).⁶¹

56. Aragon, Louis, *Traité du style*, París, Gallimard, 1983, p. 187.

57. Gracq, Julien, “Le surréalisme et la littérature contemporaine”, *Œuvres complètes*, París, La Pléiade, vol. 1, 1989, p. 1021.

58. Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 56-58.

59. *Ibid.*, p. 58.

60. Bretón, André, “Entrada de los médiums”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, p. 108.

61. *Segundo manifiesto* (1930), p. 106-107 de la ed. francesa, p. 137 de la ed. castellana.

▷ EL SUEÑO

Los surrealistas fueron los primeros vanguardistas que hicieron del sueño el tema central de sus actividades y de su teoría estética.¹ Evidentemente en esta atención al sueño de los surrealistas hay una deuda con Freud y su obra capital *La interpretación de los sueños*, como Breton reconoce en su *Primer manifiesto*. En él reafirma el papel central que tiene en el movimiento al incluir la “omnipotencia del sueño” en su definición. También es probable que se vieran influidos por otras teorizaciones contemporáneas (si bien alejadas de sus planteamientos) que ponían en valor el sueño, como las realizadas por Henri Bergson, que afirmó:

El sueño es la actividad entera menos el esfuerzo de concentración...El yo que sueña es un yo distraído, que se distiende.²

Evidentemente, no hemos de olvidar tampoco la influencia del Descartes de la duda metódica y el argumento del sueño, filósofo con el que los surrealistas tienen la misma relación de amor y odio que pueda tenerse con un mal padre.

Breton comenzó la publicación de relatos de sueños en marzo de 1922 (en pleno proceso de alejamiento del dadaísmo) con la aparición de tres de ellos en el primer número de la nueva serie de *Littérature*. En un claro desmarque del grupo de Tzara, Breton y su grupo más cercano comenzaron a introducir estas nuevas experiencias sobre narraciones de los sueños y las asociaciones e imágenes que nos aparecen en los estados de duermevela; consideraban que los productos de estos estados eran “documentos auténticos donde no se había producido una mediación del intelecto, de una naturaleza real y al tiempo, mágica”.³ Pensaban que a través del sueño se manifestaba el inconsciente y los contenidos de este (anhelos, pulsiones) que permanecen ocultos en la vida ordinaria. Marcando aún más las distancias con dadá, el sueño y sus manifestaciones cederían más tarde su puesto a aspectos más políticos y revolucionarios (aunque bastante ambiguos y poco definidos).

1. Spector, Jack J., *op. cit.*, p. 94.

2. Bergson, Henri, “Le Rêve”, en *L'Énergie spirituelle*, París, PUF, 1949, pp. 104 y 108. Citado en Ibarlucía, Ricardo, “Estudio preliminar”, en Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, nota 62.

3. Spector, Jack J., *op. cit.*, p. 38.



Figura 9. Brouillet, André, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, óleo sobre tela, Faculté de Médecine de l'Université de Paris V - René Descartes. Sigmund Freud, alumno y traductor al alemán de Jean-Martin Charcot, conservó toda su vida una copia litográfica colgada sobre el diván de su consulta en Viena y en su exilio londinense.

El sueño pasó al primer plano, pero en realidad, mediante esta “epidemia de sueños”,⁴ los surrealistas seguían intentando profundizar en los mismos estados de irracionalidad con los que Breton ya había experimentado mediante la escritura automática en compañía de Soupault; los nuevos métodos oníricos, en el fondo, no eran muy diferentes:

Debo decir que, incluso a distancia, esos dos campos de prospección, la escritura automática y las aportaciones del sueño hipnótico, son tan difíciles de circunscribir la una como otra, que, cuando se les quieren fijar límites, se impone un amplio margen de incertidumbre y fluctuación.⁵

Si en *Les Champs Magnétiques* Breton intentaba desplegar plenamente toda la potencialidad del inconsciente mediante el método de la escritura automática, ahora lo intentará concentrándose en la exploración del sueño mediante experiencias que querían tomar la forma de experimentos científicos:

Los surrealistas se consideraban a sí mismos científicos porque eran exploradores serios de un nuevo mundo: lo inconsciente, el sueño, lo fantástico, o lo maravilloso, una palabra favorita en su vocabulario. Ellos enfatizaron el carácter sistemático, experimental, científico de su nuevo método, en contraste con la destrucción y anarquía de dadá.⁶

4. Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 60.

5. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 81.

6. Lewis, Helena, *op. cit.*, p. 19.

Breton plantea como referente último de sus métodos la observación médica⁷ y el modelo a imitar son, claramente, las técnicas psicoanalíticas freudianas relacionadas con la asociación libre y la interpretación de los sueños, las clases de Charcot (en las que se presentaba a una “histérica” ante un nutrido grupo de estudiantes de medicina, véase Fig. 9), pero también, en parte, las formas de las “experiencias” esotéricas y el ocultismo, las sesiones espiritistas a las que se entregaron por completo más tarde y de las que nos ocuparemos más adelante.

Con estos referentes en mente, el círculo surrealista organizó las sesiones de relato de sueños y las sesiones de dictado en duermevela (*rêve éveillé*) que al igual que la escritura automática constituían un auténtico *ritual colectivo*.⁸ Tal y como relata Breton en su texto “Entrée des médiums”, publicado por primera vez en 1922 en *Littérature*.⁹

En el mismo orden de ideas fui llevado a dar mis preferencias a narraciones de sueños que, para evitarles semejante estilización quería que fuesen taquigráficas. La lástima era que esta nueva probatura requería del auxilio de la memoria, estando esta profundamente sujeta a desmayos y, de una manera general, poco segura.¹⁰

En el ritual se producía una exacta distribución de los diferentes roles dentro del grupo: los asistentes se situaban alrededor del narrador mientras una secretaria (véase Fig. 11) levantaba actas de los relatos que este (a veces en un estado de duermevela similar a una hipnosis autoinducida o al sonambulismo) iba verbalizando. Él era el verdadero centro de la sesión en medio de un ambiente de gravedad teatral que no pocas veces caía en la simulación.¹¹ Es indudable que el *rêve éveillé*, al igual que las sesiones de escritura automática y otras técnicas surrealistas de creación y exploración, tiene un fuerte carácter performativo. Todas estas técnicas son, en el fondo, un teatro, una representación, en la que los diferentes integrantes del grupo se reparten los papeles: mientras unos duermen y hablan otros toman nota, Breton se erige en científico, maestro de ceremonias o simbólico sacerdote dirigiendo el rito de una nueva religión.¹²

7. *L'amour fou*, pp. 58-59 de la ed. francesa, p. 51 de la ed. castellana.

8. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 67.

9. *Littérature*, nueva serie, nº 6 (1 de noviembre, 1922), pp. 1 y ss.

10. En Bretón, André, “Entrada de los médiums”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, p. 109.

11. Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 61. También LEWIS, Helena, *op. cit.*, p. 20. Para Spector, por su parte, la mayor parte de los sueños eran mecanismos conscientes o inconscientes destinados, la mayor parte de las veces, a expresar y liberar las tensiones internas del grupo, asegurarse un puesto en él o ganarse el favor de Breton (véase “La política del sueño y el sueño de la política”, Spector, Jack J., *op. cit.*, pp. 86-133).

12. Véase la portada de *LRS* que aparece en la Fig. 10. En ella aparece una fotografía de Breton dando la comunión a un miembro del grupo en una performance de sentido claramente anticatólico.

A finales de 1922 y comienzos de 1923 el relato escrito de sueños disminuyó drásticamente en los textos del surrealismo, dando fin a lo que se ha llamado el “Período de Sueños”. Partiendo de una presencia ubicua y total del relato onírico en sus revistas, el grupo fue incorporando nuevas estrategias creativas (las sesiones espiritistas, el cadáver exquisito, el paseo) e incorporando o haciendo patentes nuevas preocupaciones, como la imagen, el objeto y el marxismo y la política revolucionaria.



Figura 10. (derecha) Portada del número 1 de LRS (1 de diciembre de 1924).



Figura 11. Man Ray, *Séance de rêve éveillé*, 1924 (Max Morise, Roger Vitrac, Boiffard, Breton, Éluard, Pierre Naville, Chirico, Philippe Soupault, Simone Collinet-Breton en la máquina de escribir, Desnos y Jacques Baron).

▷ LOS JUEGOS LINGÜÍSTICOS: EL CADÁVER EXQUISITO

La actividad surrealista se sitúa, podríamos decir que se sitúa “casi únicamente”,¹ en el espacio primordial del lenguaje:

El problema de la acción social, insisto de nuevo, es solo una de las formas de un problema más general que el surrealismo se ha puesto el deber de poner de relieve y que es *el de la expresión humana en todas sus formas*. Quien dice expresión dice, para empezar, lenguaje.²

El lenguaje “ha sido dado al hombre para que haga de él un uso surrealista”,³ es el campo en el que se mueven prácticamente todas las estrategias creativas del grupo. Si se lanza a otras actividades, como la política, es para volver a él, su “país conquistado”⁴ con “hordas de palabras literalmente desencadenadas”⁵ mediante la escritura automática y los diferentes juegos lingüísticos a los que se entregaron. Los surrealistas se entregaron con fervor al juego con las palabras, a la “alquimia del verbo”,⁶

De la pereza, fuente de toda creatividad, como veremos al hablar de la ética surrealista, y de la actividad puramente libre surgen los colectivos “juegos de sociedad”,⁷ la “contribución en común” al pensamiento,⁸ junto al automatismo y el sueño, medios principales del surrealismo para romper con las constricciones de la lógica inherentes al lenguaje. El juego lingüístico se presenta como una herramienta de primer orden contra la lógica al romper con toda noción de significado y con la direccionalidad y continuidad inherentes a todo razonamiento deductivo.

Un referente en el que Breton pudo encontrar la idea de esta “alquimia del verbo” es Jonathan Swift (1667-1745). Swift, que aparece citado en múltiples ocasiones por Breton como presurrealista (por ejemplo en el *Primer manifiesto*)⁹ es el autor de la conocida novela de intención satírico-política

1. *Segundo manifiesto* (1930), p. 101 de la ed. francesa, p. 133 de la ed. castellana. Véase también Héroul, Raphaëlle, *Surréalisme. Résister, réinventer la langue*, La Fresnaie-Fayel, Otrante, 2021.

2. *Segundo manifiesto* (1930), p. 101 de la ed. francesa, p. 133 de la ed. castellana.

3. *Primer manifiesto* (1924), p. 44 de la ed. francesa.

4. *Segundo manifiesto* (1930), p. 101 de la ed. francesa, p. 133 de la ed. castellana.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 122 de la ed. francesa, p. 150 de la ed. castellana.

7. *Ibid.*, p. 154 de la ed. castellana, nota 14.

8. *Ibid.*, p. 154-155 de la ed. castellana, nota 14.

9. *Primer manifiesto* (1924), p. 37 de la ed. francesa, p. 34 de la ed. castellana.

y de crítica de la cultura *Los viajes de Gulliver* (1726).¹⁰ En ella, con ánimo de ridiculizar los experimentos de los científicos de su momento, describe una serie de juegos lingüísticos y mecanismos aleatorios para la creación de textos que bien pudieron inspirar los de Breton¹¹. Sin embargo, aparte de la intención irónica de Swift al describirlos, hay una diferencia fundamental entre los textos obtenidos por los procedimientos de Swift y por los juegos que Breton propone. Si nos situamos en el esquema de Breton, los juegos de Swift son ejemplos de “procedismo”, esto es, de la invención de mecanismos que tienen por único objeto la eliminación del esfuerzo, característica típica de todo escritor que se ciñe a un estilo fijado “para evitarse el trabajo de pensar” y “escapar a la crítica”¹² (y pone a los gongorianos como ejemplo, pero cabría aquí hasta la novela realista del XIX).¹³ Pero ya sabemos que la intención a la hora de recurrir al juego lingüístico en Breton no tiene nada que ver con el ahorro del esfuerzo ni con el procedismo, sino con la liberación del pensamiento.

Aun así, algunos de los juegos surrealistas están sin duda inspirados en estos procedimientos mecánicos ideados por los locos proyectistas ilustrados de Swift. El más citado de todos ellos es *le cadavre exquis*, practicado en el movimiento a partir de 1925. El juego fue objeto de un artículo en *La Révolution Surréaliste*.¹⁴

CADÁVER EXQUISITO Juego consistente en que varias personas componen una frase o dibujo en cada uno de los pliegues de un papel sin que ninguna de ellas pueda saber qué han escrito o dibujado las anteriores. El ejemplo clásico que ha dado nombre al juego se obtuvo con este procedimiento: *El cadáver — exquisito — beberá — el vino — nuevo*.¹⁵

Se busca con este juego, igual que ocurría con la escritura automática, la formación de *imágenes* sorprendentes; se trata de romper con la lógica mediante la combinación aleatoria de palabras, poniendo el “lenguaje en eferescencia”,¹⁶ aunque respetando la estructura gramatical.

10. Breton cita la obra, en relación a otro tema, en «Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1942)», *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, p. 161. Me permito recomendar la lectura de esta obra a todos aquellos que no la conozcan en su versión íntegra. Pocas obras literarias han padecido una desfiguración similar a la sufrida por *Los viajes de Gulliver* en la cultura popular. Pesimista visión de la condición humana y de lo peor de la ilustración, ha quedado reducida a simple cuento infantil.

11. Véase Swift, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*, parte tercera, capítulo 5.

12. *Segundo manifiesto* (1930), p. 70 de la ed. francesa, p. 109 de la ed. castellana.

13. *Primer manifiesto* (1924), pp. 16-19 de la ed. francesa, pp. 17-20 de la ed. castellana.

14. *La Révolution Surréaliste*, nºs 9-10, citado por el propio Breton en *Segundo manifiesto* (1930), p. 154 de la ed. castellana, nota 14.

15. Breton, André, Éluard, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003, pp. 25-26.

16. Breton, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1973, p. 114.

Otros juegos lingüísticos usados por los surrealistas y basados también en la aleatoriedad consistían en la redacción de preguntas y respuestas de forma independiente y en series paralelas, que luego se reunían para formar una especie de conversación o interrogatorio.¹⁷ Por ejemplo:

Siéntense alrededor de una mesa. Cada uno de ustedes escribirá sin mirar a su vecino una frase hipotética que comience por si o por cuándo por una parte, por la otra parte una proposición en condicional o en futuro sin conexión con la frase precedente. Después los jugadores, sin elegir, ajustan por parejas los resultados obtenidos [...]

Breton: Si la revolución estallara mañana.

Aragon: Ser reincidente sería un honor para todos.

Breton: Si todos los caballos tuvieran por hierros imanes

Desnos: El corazón de los amantes dejaría de latir.¹⁸

Este otro juego, que tiene por objeto la constitución de “definiciones”, tiene una estructura similar:

Breton: ¿Qué es la razón?

Éluard: es una nube comida por la luna

Breton: ¿Qué es el arte?

Giacometti: Es una caracola blanca en una cubeta de agua

Péret: ¿Qué es el “socialismo en un solo país”?

Breton: Es un carrito en un atolladero.¹⁹

Mitad “actividad «experimental»”, mitad “diversión”,²⁰ el juego lingüístico, paréntesis libre de toda sumisión a las obligaciones de lo cotidiano, lugar de expresión del “lenguaje sin reserva”,²¹ del lenguaje “espontáneo”,²² constituye una vuelta momentánea a la infancia. Una vuelta a la inocencia libre de prejuicios que permite, al igual que ocurría con la escritura automática, el afloramiento de imágenes nuevas.

17. Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 123.

18. *Ibíd.*

19. *Ibíd.*

20. Breton, André, *Magia cotidiana*, Madrid, Fundamentos, 1975, p. 46.

21. *Primer manifiesto* (1924), p. 45 de la ed. francesa.

22. *Ibíd.*

▷ EL LOCO, EL NIÑO, EL PRIMITIVO

El ojo existe en estado salvaje.

André Breton¹

El primer contacto directo y estrecho que tuvo Breton con la enfermedad mental fue con ocasión de su ya mencionado servicio como psiquiatra auxiliar durante la guerra.² Fue en ese periodo cuando conoció un caso médico que le habría de marcar lo suficiente como para acabar viendo retrospectivamente en él un antecedente del concepto de *surrealidad*: el caso de un hombre joven, culto, destinado a primera línea, que desarrolló un delirio consistente en creer que toda la actividad bélica que le rodeaba era un gran teatro, una gran simulación. Convencido íntimamente de la falsedad de la guerra, subía a la parte más alta de las fortificaciones para seguir con el dedo las trayectorias de los obuses por el cielo. Su delirio, en el que realidad e irrealidad se mezclaban en su mente de una forma que ninguna argumentación racional de los psiquiatras conseguía refutar, le produjo a Breton una gran impresión.³

Más tarde, recurrir a la locura (“la más alta inteligencia”)⁴ y los estados alterados e irracionales de la conciencia, de total disponibilidad de la psique, habría de constituir una estrategia surrealista fundamental; estos estados fueron parte de sus procesos y métodos de exploración, ya que para los surrealistas, como afirma Durozoi,

Menospreciar la locura es mutilar lo mental: [mediante el recurso a la locura] el surrealismo busca operar una síntesis que, más allá de la oposición de lo normal y lo patológico, asegure la recuperación de todos los poderes del espíritu.⁵

Esta valoración positiva del loco (“víctima individual por excelencia de la dictadura social”)⁶ debe mucho a la mencionada influencia de Freud en los surrealistas en general pero, especialmente, en Breton. La atracción por la enfermedad mental es otra de las huellas que habría de dejarle; en contraste con las teorías y prácticas psiquiátricas imperantes en Francia,

1. Primera línea de Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard, 2002, p. 11.

2. Breton, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1973, p. 36.

3. *Ibid.*, p. 36-38.

4. Breton citando a Poe (otro enfermo mental del panteón surrealista) en Breton, André, «L'art des fous, la clé des champs», incluido en *La Clé des champs (OC III, 884-887, p. 885)*.

5. Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 122.

6. “Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous”, *La Révolution Surréaliste*, nº 3, abril de 1925, p. 29 (véase Fig. 12).

Freud mostraba una actitud bastante benevolente y comprensiva hacia los enfermos neuróticos. Creía que las expresiones externas de sus neurosis contenían manifestaciones de originalidad⁷ que habían de ser descifradas. Si unimos esta influencia freudiana a otra de las fuentes del surrealismo, el romanticismo alemán, podremos entender de dónde surgió la gran atención a la locura, el romántico e idealizante culto que el grupo en general, pero en especial Breton, le rinde:⁸

La reconocida ausencia de frontera entre la *no-locura* y la locura no me permite atribuir un valor diferente a las percepciones y a las ideas que son el fruto de la una o de la otra.⁹

Con el surrealismo, únicamente debemos ocuparnos del *furor*.¹⁰

Pero la locura en el surrealismo de Breton es solo una estrategia, un instrumento más; el surrealista no puede permitirse sucumbir permanentemente a la locura, al descontrol, a la falta de dominio de sí. La irracionalidad y la locura forman parte de un método perfectamente racional:

Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar las de la superficie o de luchar victoriosamente contra ellas, todo el interés recae en su captación, captarlas primero, para seguidamente someterlas, si ha lugar, al control de nuestra razón.¹¹

Como señala Marie-Thérèse Ligot,¹² el surrealismo no trata de atenuar la potencia de las fuerzas irracionales e instintivas subyacentes a la conciencia, pero tampoco puede permitirse el abandonarse a ellas y consentir su crecimiento desmedido. Al contrario, el surrealismo busca una locura ideal que sea un nuevo equilibrio que logre el objetivo del surrealismo: “La *síntesis* de lo racional y de lo real, sin temor a hacer entrar en la palabra «real» todo lo que puede contener de irracional mientras no se demuestre lo contrario”,¹³ mostrar la relación estrecha que existe entre lo real y lo imaginario,¹⁴ romper la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo.¹⁵

Un magnífico ejemplo de este papel metodológico, *hipotético*, de la locura se puede observar en el texto de Breton *Les Possessions* (parte de

7. Spector, Jack J., *op. cit.*, p. 87.

8. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 102.

9. *Nadja*, p. 171 de la ed. francesa, p. 225 de la ed. castellana.

10. *Segundo manifiesto* (1930), p. 122 de la ed. francesa, p. 150 de la ed. castellana. “Furor” es usado aquí como término médico-psiquiátrico, de forma similar a como se utilizaba al referirse al “furor uterino” al que se achacaba el origen de la histeria (“*hyster*” significa “útero”).

11. *Primer manifiesto* (1924), p. 20 de la ed. francesa.

12. Ligot, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 45.

13. *L'amour fou*, p. 108 de la edición francesa, p. 85 de la ed. castellana.

14. *Ibid.*, p. 77 de la edición francesa, p. 64 de la ed. castellana.

15. *Ibid.*

L'Immaculée conception de 1930).¹⁶ En los diferentes “ensayos de simulación” que lo forman (y sobre todo en la pequeña introducción) puede verse una valoración muy positiva de los estados mentales “patológicos”. Se simulan cinco de estos estados: deficiencia mental, manía aguda, parálisis general, delirio de interpretación y demencia precoz; los últimos cuatro estados se asocian en el texto con la imaginación y la pasión, capacidades privilegiadas por el surrealismo.¹⁷

Hemos tomado conciencia, en nosotros, [*al simular estos estados*] de recursos hasta ahora insospechados. Sin perjuicio de las conquistas que presagia con respecto a la más alta libertad, la tenemos [*a la locura y su simulación*], desde el punto de vista de la poética moderna, por un remarcable criterio.¹⁸

El título general “*Las posesiones*” se refiere evidentemente a un estado alterado de la mente; la referencia al estado de “poseso” tiene una doble vertiente: *anticatólica* y *antipsiquiátrica*.¹⁹ Anticatólica, evidentemente, al afirmar que los contenidos que surgen en la “posesión” (que el catolicismo entendía demoníacamente) no provienen de un lugar exterior al espíritu, sino de sus ámbitos más remotos, negando el dualismo cristiano (bien/mal, alma/cuerpo) y apostando por un monismo dialéctico e integrador. Antipsiquiátrica porque al utilizar la palabra “posesión” para referirse a diferentes tipos de enfermedad mental se estaría indicando que esta no consiste en una “enajenación” o “alienación”, tal y como planteaba la teoría psiquiátrica del momento,²⁰ sino que la locura es en realidad una verdadera toma de posesión de sí y un acceso a una perspectiva y yo más profundos, más genuinos, más auténticos, parte del “peligroso y supremo autorreconocimiento”²¹ que es el surrealismo:

La fuga del pensamiento fuera del mundo en la psicosis expresa otra modalidad del yo y no su total “desapropiación”, según el término utilizado por los médicos. [...] Mediante la elección de su título, Breton y Éluard parecen responder que los enfermos mentales no son en absoluto arrebatados a ellos mismos, ya que ellos hacen de su delirio una forma instintiva de la expresión de su yo.²²

16. *OC I*, pp. 839-884.

17. Rauzy, Alain, À propos de “l'immaculée conception” d'André Breton et Paul Éluard. *Contribution à l'étude des rapports du surréalisme et de la psychiatrie*, París, 1970, tesis citada en Becker, Annette, *op. cit.*, p. 79.

18. Breton, André, «Les possessions», *OC I*, p. 849.

19. Becker, Annette, *op. cit.*, p. 79.

20. Bonnet en Breton, André, *OC I*, p. 1638.

21. *Segundo manifiesto* (1930), p. 73 de la ed. francesa, p. 112 de la ed. castellana.

22. Bonnet en Breton, André, *OC I*, p. 1638-1639.

La locura es una vía para lograr el objetivo fundamental del surrealismo, marcado con claridad en el *Primer manifiesto*: la total posesión de sí mismo²³ destruida por la moderna forma de vida. La enajenación constituye un estado que en nada se diferencia del resto de estados creativos. Es en lo esencial el estado en el que se encuentra el genio,²⁴ el gran artista, la “inspiración”, que Breton define, precisamente, como una “posesión total del espíritu”:²⁵

Al dejar de pertenecerse a sí mismo el hombre comienza a pertenecernos.²⁶

Los locos poseen además las más altas virtudes morales, son un “reservorio de salud moral”²⁷ para Occidente, escapan a todo lo que “puede falsear” su testimonio: “los cálculos”, la búsqueda del éxito social...²⁸

Son gente de una honestidad escrupulosa, cuya inocencia solo es igualada por la mía.²⁹

En esta forma positiva de entender la enfermedad mental por parte del surrealismo puede verse otro rastro más del conocimiento del Hegel más romántico por parte de Breton. Como hace notar Bonnet,³⁰ toda una sección de la *Filosofía del Espíritu*³¹ de Hegel está dedicada al fenómeno de la alienación mental. Para el filósofo la locura no es “una pérdida absoluta de la razón [...]”, sino una simple perturbación, una simple contradicción en la razón, que no deja de existir en aquel que se ve afectado”;³² la locura sería además algo “que se produciría necesariamente en el desarrollo del alma” y que “toda alma debe pasar a través de este estado”³³ (lo cual no significa que todos los individuos hayan de pasar por la locura alguna vez). Esta naturaleza interior al alma que Hegel le da a la locura da luz a unas líneas, en principio oscuras, del texto de Breton:

23. “¿Acaso lo esencial no es que seamos nuestros amos [...]?”, *Primer manifiesto* (1924), p. 28 de la ed. francesa, p. 27 de la ed. castellana.

24. “Ellos encerraron a Sade, ellos encerraron a Nietzsche, ellos encerraron a Baudelaire” (*Nadja*, p. 166 de la ed. francesa, p. 221 de la ed. castellana). También Colón hubo de recurrir a locos para descubrir América (*Primer manifiesto* (1924), pp. 15-16 de la ed. francesa, p. 17 de la ed. castellana).

25. *Segundo manifiesto* (1930), p. 111 de la ed. francesa, p. 141 de la ed. castellana.

26. *Ibid.*

27. Breton, André, «L’art des fous, la clé des champs», incluido en *La Clé des champs*, OC III, 884-887, p. 887.

28. *Ibid.*

29. *Primer manifiesto* (1924), p. 15 de la ed. francesa.

30. Bonnet en Breton, André, OC I, p. 1639.

31. Hay traducción española del texto separado: *Filosofía del espíritu*, Buenos Aires, Ed. Claridad, 1969, aunque las ediciones más modernas la incluyen como parte de otra mayor: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Lo mismo ocurre con la *Filosofía de la naturaleza*. Véase por ejemplo Hegel, G.W.F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, que incluye un magnífico estudio sobre el lugar preeminente que la *Enciclopedia* tiene en el conjunto de la obra y la vida de Hegel.

32. Hegel, *Filosofía del espíritu*, citado por Bonnet en Breton, André, OC I, p. 1639.

33. Hegel, *Filosofía del espíritu*, *Ibid.*

Si yo puedo sucesivamente hacer hablar por mi boca al ser más rico y al ser más pobre del mundo, el ciego y el alucinado, el ser más cohibido y el ser más amenazante, ¿Cómo puede admitirse que esta voz, que es, en definitiva, solo la mía, me llega desde lugares [...] a los que necesariamente, como el resto de los mortales, jamás tendré acceso?³⁴

No, la voz de la locura no surge desde una instancia ajena a nosotros e inalcanzable. No es un otro que se apodera de nuestro yo. La posesión no es una desposesión. La locura surgiría de nuestro verdadero yo profundo, al que tenemos acceso, precisamente, gracias a la locura. El ejercicio de idealización naïf de la patología mental es evidente, tal vez excesivo, en todo caso indebido en un hombre como Breton, que conoció de primera mano como psiquiatra incipiente la durísima realidad del enfermo psiquiátrico.

El loco, en su actividad, normalmente como parte de terapias en un encastamiento obligado e injusto,³⁵ produce objetos de un interés innegable; textos, pinturas, dibujos, esculturas y artefactos que son “revelaciones sobre el otro lado de la razón”,³⁶ que trastocan nuestra percepción de la realidad asociada a la forma ordinaria de juicio. De ahí proviene la atracción del surrealismo por el *arte* del loco.

El surrealismo mostró una ávida curiosidad por las obras de arte creadas por los pacientes internos en instituciones psiquiátricas y por el *art brut* en general.³⁷ Breton fue coleccionista de obra de enfermos mentales, como los artistas psicóticos Joseph Crépin y Hector Hyppolite.³⁸ También ilustró *Nadja*³⁹ con numerosos dibujos realizados por la joven alienada con la que establece una relación, si bien Breton prefiere interpretarlos más bien desde un punto de vista ocultista y profético antes que como expresión de una enfermedad mental.

Sin duda este interés por el arte del loco (“un salvaje en el interior de Occidente”)⁴⁰ comenzó en épocas muy tempranas a través de la práctica de la psiquiatría de Breton y Aragon, en la que ya hemos dicho que la actividad artística por parte del enfermo tenía un lugar importante. Sin embargo, la influencia definitiva que había de marcar al surrealismo en relación a este

34. Breton, André, «Les possessions», *OC I*, p. 848-849.

35. Véase la crítica de Breton a la opinión social sobre la locura, la psiquiatría e instituciones psiquiátricas en *Nadja*, pp. 159-168 de la ed. francesa, pp. 218-222 de la ed. castellana. Véase también “Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous” (Fig. 12).

36. Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 118.

37. Es el caso del Cartero Cheval, arquitecto aficionado constructor del “Palais idéal” que nombramos también en el apartado dedicado a la deambulación.

38. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 102.

39. *Nadja*, pp. 123-125, 138 y ss. de la ed. francesa, pp. 186, 197 y ss de la ed. castellana.

40. Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 184.

tema (y no solo a él, sino a todo el arte moderno posterior) es el trabajo del psiquiatra alemán Hans Prinzhorn.

Fue en 1922 cuando apareció el crucial libro de Hans Prinzhorn *El arte de los enfermos mentales. Una contribución a la psicología y la psicopatología de la creación*,⁴¹ que gozó de amplio reconocimiento y difusión entre las vanguardias.⁴² Prinzhorn construyó el libro con 170 ilustraciones de obras recopiladas por él mismo para la colección del hospital psiquiátrico de la Universidad de Heidelberg. La colección, iniciada con anterioridad a su llegada pero confeccionada en su mayor parte por el propio Prinzhorn, contenía un total de 5000 obras de 450 pacientes distintos recopiladas en dos años de viajes por hospitales de media Europa. El trabajo de Prinzhorn (psiquiatra y doctorado en Múnich con una tesis sobre estética y con estudios de música, historia del arte y filosofía) estaba motivado por un vivo afán por investigar las relaciones existentes entre la creatividad artística y la enfermedad mental.⁴³ En general, las obras (pinturas, dibujos, esculturas o bordados), en su mayoría producidas espontáneamente por esquizofrénicos, comparten muchas características con el arte infantil: el *horror vacui*, la tendencia a una lógica interna muy rígida y el uso repetitivo de fragmentos de formas.⁴⁴

La obra de Prinzhorn tuvo amplia repercusión en la psiquiatría (Karl Jaspers, que fue psiquiatra en la clínica de la Universidad de Heidelberg antes de ocupar la cátedra de filosofía en la misma, lo cita en un estudio sobre Van Gogh)⁴⁵, pero fue en el mundo del arte, sobre todo en Francia y en los surrealistas, donde su libro tuvo un impacto insoslayable, como reconoció muy tempranamente (en una carta privada) el mismo Breton.⁴⁶ Max Ernst, que ya había expuesto en 1919 (tres años antes de la aparición del libro) obra de enfermos mentales,⁴⁷ introduce el libro en el movimiento al traerlo de Alemania a

41. Prinzhorn, Hans, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlín, J. Springer, 1922. Edición explícitamente citada por Breton en «L'art des fous, la clé des champs», incluido en *La Clé des champs* (OC III, 884-887, p. 885). Hay edición castellana: *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*, Madrid, Cátedra, 2012.

42. Véase Bassan, Fiorella, "La colección Prinzhorn. Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura", *Escritura e imagen*, Vol. 5 (2009), 135-144.

43. Véase el pequeño texto que publicó a propósito del caso Van Gogh: Prinzhorn, Hans, "Genius and Madness", *Parnassus*, Vol. 2, No. 1 (enero, 1930), pp. 19-20 y 44.

44. Bassan, Fiorella, *op. cit.*, p. 139.

45. Su volumen *Allgemeine Psychopathologie: für Studierende, Ärzte und Psychologen* (Psicopatología general: para estudiantes, médicos y psicólogos), Berlín, J. Springer, 1920, constituye un manual clásico de estudio en las facultades y todavía se edita. Del estudio sobre Van Gogh hay traducción castellana: *Genio y locura: Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin*, Madrid, Aguilar, 1955 (reeditado parcialmente: *Genio artístico y locura: Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, El Acantilado, 2001).

46. Breton le habló del libro a Joë Bousquet, postrado en la cama desde la guerra, en 1928 (Becker, Annette, *op. cit.*, p. 80).

47. Bassan, Fiorella, *op. cit.*, p. 140.

París como regalo a Paul Éluard, que lo calificó en otra carta como “el libro de imágenes más bello que existe”;⁴⁸ pueden encontrarse relaciones evidentes (y no confesadas) entre numerosas obras de arte del periodo de entreguerras y las imágenes contenidas en el libro de Prinzhorn.⁴⁹

Prinzhorn, a diferencia de otros psiquiatras anteriores, no estaba interesado por las creaciones artísticas como terapia o instrumento diagnóstico; tendía a considerarlas “expresiones psíquicas, [...] figuraciones, que tenían su valor en sí mismas”.⁵⁰ Esto lo ponía en total continuidad con los planteamientos acerca de la locura del surrealismo, para los que

la locura representó [...] una especie de salud imaginativa, o más bien la condición límite del soñador.⁵¹

Sin embargo, como ya hemos apuntado antes, esta visión de la locura por parte del surrealismo es pura idealización. Como señala Mourier,⁵² en todos los casos en los que la locura real, con todo su horror, pasa cerca de Breton y de los surrealistas, estos la evitaron. La locura, de la que tanto extrajo Breton, le resultaba incómoda, tal vez porque conocía su cruel realidad en las instituciones psiquiátricas:

He conservado, de mi paso por el centro de Saint-Dizier, una viva curiosidad y un respeto por aquello que se ha convenido en llamar las perturbaciones del espíritu humano. Quizá también he aprendido a protegerme de antemano contra estas perturbaciones, vistas las condiciones de vida intolerables que implican.⁵³

Breton, temeroso, abandonó a sus locos; a su musa Nadja cuando hubo de ser ingresada,⁵⁴ a Antonin Artaud, al que también dio de lado a causa de sus problemas mentales; también huyó de todas las situaciones que arriesgaban traspasar la línea de la enfermedad mental: los sueños hipnóticos con sus crisis de histeria colectiva, la escritura automática y sus alucinaciones finales. La estrategia de Breton con la locura es explorar sus límites a título experimental, conservando siempre medidas de “higiene mental elemental”.⁵⁵

48. Carta de marzo de 1928 a Jöe Bousquet, en Éluard, Paul, *Lettres a Jöe Bousquet*, París, Éditions Français Réunis, 1973.

49. Véase una lista de paralelismos, si no de plagios, entre obras de arte de artistas consagrados y enfermos del libro de Prinzhorn en Bassan, Fiorella, *op. cit.*, p. 142, lista que incluye a Ernst y Klee (este último es citado por varias obras, incluido el conocido *Angelus Novus*, que poseyó Walter Benjamin e inspiró un citadísimo texto suyo del mismo título).

50. Bassan, Fiorella, *op. cit.*, p. 138.

51. Gracq, Julien, “Le surréalisme et la littérature contemporaine”, *Œuvres complètes*, vol. 1, París, La Pléiade, 1989, p. 1018.

52. Mourier, Maurice, “Breton/Berkeley: de l’idéalisme absolu comme tentation et comme terreur”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 91-112, p. 97

53. Breton, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1973, p. 38.

54. Mourier-Casile, Pascaline, *Nadja d’André Breton*, París, Gallimard, 1994, p. 110.

55. Breton, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1973, p. 95.

Mucho mejor quedarse con la locura idealizada e inventada, sus plasmaciones artísticas y sus efectos inspiradores en un creador perfectamente cuerdo antes que con la presencia inquietante e incómoda de un sufriente y perturbador enajenado.

Pero el surrealismo también denunció repetida y claramente las condiciones degradantes y arbitrarias del internamiento, internamiento que Breton achaca al cristianismo y, especialmente, al violento racionalismo de la cultura europea,⁵⁶ denuncia las consecuencias que el enclaustramiento tenía para la cronificación de los trastornos⁵⁷ e insiste en el carácter puramente cultural y convencional de la locura.⁵⁸ En este sentido, los surrealistas constituyen un claro antecedente y referente de la antipsiquiatría contemporánea⁵⁹ y de Foucault.

Mucho más agradables que los locos se muestran los niños⁶⁰ y los “salvajes”, a los que el surrealismo se acerca inspirado sin duda por el mismo espíritu que Rousseau, al que Breton reconocía una gran influencia sobre su pensamiento.⁶¹ Para el *prerromántico* Rousseau la cultura y la civilización europeas (que comenzaban ya a basarse en su época en la industria) la técnica y el conocimiento, aparecen como instigadoras del *mal* frente a una arcádica visión de la vida primitiva y la infancia. En este sentido, el *buen salvaje* y el niño constituyen, respectivamente, los temas centrales de sus *Discursos* y *El Emilio*, obras con las que Rousseau habría de influir en la historia política e intelectual de una forma determinante. En un sentido similar de añoranza del estado natural y vuelta al origen que defiende Rousseau, Breton afirma que

Si la vida verdadera ha desaparecido... después de un paso en falso hace siglos, hemos perdido el acceso a ella pero, si desandamos este paso, recobramos la entrada y al mismo tiempo que englobaremos lo que vemos y lo que se nos oculta en una misma luz cegadora.⁶²

56. Breton, André, «L'art des fous, la clé des champs», incluido en *La Clé des champs*, OC III, 884-887, p. 886.

57. “[En los manicomios] fabrican locos del mismo modo que en los correccionales fabrican delincuentes”, *Nadja*, p. 161 de la ed. francesa, p. 218 de la ed. castellana.

58. Véase “Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous”, *La Révolution Surréaliste*, nº 3, abril de 1925, p. 29 (véase Fig. 12). Tb. Breton, André, «L'art des fous, la clé des champs», incluido en *La Clé des champs*, OC III, 884-887.

59. Véase la crítica de Breton a la opinión social sobre la locura, la psiquiatría e instituciones psiquiátricas en *Nadja*, pp. 159-168 de la ed. francesa, pp. 218-222 de la ed. castellana. Véase también “Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous” (Fig. 12) y Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, pp. 120-121.

60. Véase Hopkins, David James, *Dark toys. Surrealism and the culture of childhood*, New Haven, Yale University press, 2021.

61. “Si, en este plano, mi pensamiento provenía de alguien, y aún proviene, es Jean-Jacques del *Discurso sobre el origen de la desigualdad* y del *Contrato Social*. Los gritos de ninguna jauría podrían modificar ya esta opinión. Rousseau: creo incluso que es en esta rama —en mi opinión, la primera que estuvo a la altura del hombre— donde floreció la poesía” Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 26.

62. Breton, citado en Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 145.

Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous

MESSIEURS,

LES LOIS, LA COUTUME VOUS CONCÈDENT LE DROIT DE MESURER L'ESPRIT. CETTE JURIDICTION SOUVERAINE, REDOUTABLE, C'EST AVEC VOTRE ENTEDEMENT QUE VOUS L'EXERCEZ. LAISSEZ-NOUS RIRE. LA CRÉDULITÉ DES PEUPLES CIVILISÉS, DES SAVANTS, DES GOUVERNANTS PAR LA PSYCHIATRIE D'ON NE SAIT QUELLES LUMIÈRES SURNATURELLES. LE PROCÈS DE VOTRE PROFESSION EST JUGÉ D'AVANCE. NOUS N'ENTENDONS PAS DISCUTER ICI LA VALEUR DE VOTRE SCIENCE, NI L'EXISTENCE DOUTEUSE DES MALADIES MENTALES. MAIS POUR CENT PATHOGÉNIES PRÉTENTIEUSES OU SE DÉCHAÎNE LA CONFUSION DE LA MATIÈRE ET DE L'ESPRIT, POUR CENT CLASSIFICATIONS DONT LES PLUS VAGUES SONT ENCORE LES SEULES UTILISABLES, COMBINE DE TENTATIVES NOBLES POUR APPROCHER LE MONDE CÉRÉBRAL OU VIVENT TANT DE VOS PRISONNIERS ? COMBIEN ÊTES-VOUS, PAR EXEMPLE, POUR QUI LE RÊVE DU DÉMENT PRÉCOCE, LES IMAGES DONT IL EST LA PROIE SONT AUTRE CHOSE QU'UNE SALADE DE MOTS ?

NOUS NE NOUS ÉTONNONS PAS DE VOUS TROUVER INFÉRIEURS A UNE TACHE POUR LAQUELLE IL N'Y A QUE PEU DE PRÉDESTINÉS. MAIS NOUS NOUS ÉLEVONS CONTRE LE DROIT ATTRIBUÉ A DES HOMMES, BORNÉS OU NON, DE SANCTIONNER PAR L'INCARCÉRATION PERPÉTUELLE LEURS INVESTIGATIONS DANS LE DOMAINE DE L'ESPRIT.

ET QUELLE INCARCÉRATION ! ON SAIT, — ON NE SAIT PAS ASSEZ — QUE LES ASILES LOIN D'ÊTRE DES *asiles*, SONT D'EFFROYABLES GEOLLES, OU LES DÉTENUÉS FOURNISSENT UNE MAIN-D'ŒUVRE GRATUITE ET COMMUNE, OU LES SÉVICES SONT LA RÈGLE, ET CELA EST TOLÉRÉ PAR VOUS. L'ASILE D'ALIÉNÉS, SOUS LE COUVERT DE LA SCIENCE ET DE LA JUSTICE, EST COMPARABLE A LA CASERNE, A LA PRISON, AU BAGNE.

NOUS NE SOULÈVERONS PAS ICI LA QUESTION DES INTERNEMENTS ARBITRAIRES, POUR VOUS ÉVITER LA PEINE DE DÉNÉGATIONS FACILES. NOUS AFFIRMONS QU'UN GRAND NOMBRE DE VOS PENSIONNAIRES, PARFAITEMENT FOUS SUIVANT LA DÉFINITION OFFICIELLE, SONT, EUX AUSSI, ARBITRAIREMENT INTERNÉS. NOUS N'ADMETTONS PAS QU'ON ENTRAVE LE LIBRE DÉVELOPPEMENT D'UN DÉLIRE, AUSSI LÉGITIME, AUSSI LOGIQUE QUE TOUTE AUTRE SUCCESSION D'IDÉES OU D'ACTES HUMAINS. LA RÉPRESSION DES RÉACTIONS ANTISOCIALES EST AUSSI CHIMÉRIQUE QU'INACCEPTABLE EN SON PRINCIPE. TOUS LES ACTES INDIVIDUELS SONT ANTISOCIAUX. LES FOUS SONT LES VICTIMES INDIVIDUELLES PAR EXCELLENCE DE LA DICTATURE SOCIALE ; AU NOM DE CETTE INDIVIDUALITÉ QUI EST LE PROPRE DE L'HOMME, NOUS RÉCLAMONS QU'ON LIBÈRE CES FORÇATS DE LA SENSIBILITÉ, PUISQU'AUSSI BIEN IL N'EST PAS AU POUVOIR DES LOIS D'ENFERMER TOUS LES HOMMES QUI PENSENT ET AGISSENT.

SANS INSISTER SUR LE CARACTÈRE PARFAITEMENT GÉNIAL DES MANIFESTATIONS DE CERTAINS FOUS, DANS LA MESURE OU NOUS SOMMES APTES A LES APPRÉCIER, NOUS AFFIRMONS LA LÉGITIMITÉ ABSOLUE DE LEUR CONCEPTION DE LA RÉALITÉ, ET DE TOUS LES ACTES QUI EN DÉCOULENT.

PUISSIEZ-VOUS VOUS EN SOUVENIR DEMAIN MATIN A L'HEURE DE LA VISITE, QUAND VOUS TENTEREZ SANS LEXIQUE DE CONVERSER AVEC CES HOMMES SUR LESQUELS, RECONNAISSEZ-LE, VOUS N'AVEZ D'AVANTAGE QUE CELUI DE LA FORCE.

Figura 12. "Carta a los Jefes Médicos de los Asilos de Locos"
La Révolution Surréaliste, n° 3, abril de 1925, p. 29.

Un *paso en falso* que nos ha separado de los modos de conocimiento que los primitivos y los niños utilizan de forma natural.⁶³

Infancia y vida primitiva serían los lugares en los que, *de facto*, se cumple la “promesa” surrealista. El niño y el primitivo serían los reservorios de un conocimiento y de una capacidad de maravillarse ya perdidas en el adulto civilizado. El surrealismo quisiera, en ese sentido

Arrebatarse, por sus métodos propios, al pensamiento de una servidumbre cada vez más dura, devolverlo al camino de la comprensión total, devolverla a su pureza original.⁶⁴

Lo que busca con su proyecto el Breton “enamorado de la infancia”⁶⁵ es la *restauración* de la vida, de la “verdadera vida”, cuyo modelo es el niño,⁶⁶ ya que

El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación la mejor parte de su infancia. [...] Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la “verdadera vida”; [...] esa infancia en la que todo favorece la eficaz, y sin azares, posesión de uno mismo.⁶⁷

El hombre [...], si conserva alguna lucidez, no puede sino volverse hacia su infancia que, por muy masacrada que haya sido por el cuidado de sus adiestradores, no le parece menos llena de encantos. En ella, la ausencia de todo rigor conocido le deja la perspectiva de varias vidas llevadas a la vez; él se arraiga en esta ilusión; él no quiere conocer sino la facilidad inmediata, extrema, de todas las cosas. Cada mañana, los niños parten sin inquietud. Todo está al alcance, las peores condiciones materiales son excelentes.⁶⁸

Aragon manifiesta opiniones muy similares en *Une vague de rêves*. Con el crecimiento, pero sobre todo con la asunción de obligaciones y con las concesiones que se van realizando en aras de la utilidad práctica y una vida acomodada, el adulto ha perdido la capacidad que tiene el niño para vivir lo maravilloso sin contradicciones, sin conflictos. El niño conserva todavía intactas todas sus capacidades para maravillarse:

¿Me pertenece aún, tengo ya veintiséis años, el participar de este milagro?
¿Tendré ya mucho más tiempo el sentimiento de lo maravilloso cotidiano?
Lo veo perderse en cada hombre que avanza en su propia vida como por un camino cada vez mejor adoquinado, que avanza en la habituación al mundo

63. *Ibid.*

64. *Segundo manifiesto* (1930), p. 73 de la ed. francesa, p. 112 de la ed. castellana.

65. Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 56.

66. *Primer manifiesto* (1924), p. 52 de la ed. francesa.

67. *Ibid.* Seguimos en parte la trad. castellana (p. 46).

68. *Primer manifiesto* (1924), pp. 13-14 de la ed. francesa.

con una facilidad creciente, que se deshace progresivamente del gusto por y la percepción de lo insólito.⁶⁹

Para ambos, la imaginación, uno de los modos de pensamiento que la razón occidental desprecia y rechaza, es precisamente la característica que define a la mente infantil, característica que el surrealismo reclama como instancia de la que surge lo maravilloso. La vida adulta, el crecimiento, se plantean como una caída en la ceguera ante lo maravilloso, ante lo bello.

Pero es verdad que no se irá lejos, no se trata solo de la distancia. Las amenazas se acumulan, cedemos, abandonamos una parte del terreno a conquistar. Esta imaginación que no admitía límite, solo la permitimos ejercer según las leyes de una utilidad arbitraria; ella es incapaz de asumir por mucho tiempo ese rol inferior y, en torno a los veinte años, prefiere, en general, abandonar a su destino al hombre sin luz.⁷⁰

Ya hemos apuntado antes las similitudes formales que existen entre el arte del enfermo mental y el niño. Pero para los surrealistas esas similitudes trascienden la superficie y afectan a aspectos más profundos. Para Breton, en el arte de los locos se encontraba una libertad absoluta, libre de toda restricción por lo razonable, que le daba un “esplendor que solo podía hallarse ciertamente también en los objetos primitivos”;⁷¹ podemos extender estas consideraciones al arte infantil. Al igual que la expresión artística del loco, los objetos infantiles y primitivos tendrán un papel importante en el imaginario surrealista y en su comprensión del papel del arte.

Efectivamente, el surrealismo comprendía las creaciones culturales de los pueblos primitivos e indígenas y de los niños desde el marco conceptual del que les había dotado el análisis del arte de los enfermos mentales.⁷² Todas estas creaciones eran para Breton y los suyos un espacio para la expresión de lo *prelógico*,⁷³ un ámbito que se estaba convirtiendo en un campo de investigación privilegiado en ese momento y constituía el tema de numerosas investigaciones en el campo de la antropología y de la psicología infantil. En este sentido la mentalidad primitiva se presentaba, por ejemplo para Lévy Bruhl,⁷⁴ como un espacio en el que no se establecían distinciones entre lo “natural y lo sobrenatural”, lo “visible y lo invisible”, muy similar al espacio de pensamiento reclamado por los

69. Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, p. 16.

70. *Primer manifiesto* (1924), pp. 13-14 de la ed. francesa.

71. Breton, André, «L'art des fous, la clé des champs», incluido en *La Clé des champs* (OC III, 884-887, p. 885).

72. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 23.

73. Becker, Annette, *op. cit.*, p. 81.

74. *Anthologie des philosophes français contemporains*, 5ª ed., París, Editions du Sagittaire, 1931, p. 98.

surrealistas en el que la contradicción y lo maravilloso cotidiano son *diálécticamente* aceptados sin conflicto. Así, los objetos provenientes de tribus y culturas primitivas (sobre todo amerindios, esquimales, de las islas del Pacífico y de Oceanía)⁷⁵ se convirtieron, en la medida en que reflejan ese pensamiento prelógico, en una importante fuente de inspiración para los surrealistas. El interés surrealista por estos objetos correspondió y se retroalimentó con el florecimiento de la moderna etnografía en Francia en los años veinte, florecimiento debido en parte a los aportes de los surrealistas y sus revistas. Por ejemplo, *Documents*, la revista en margen del surrealismo fundada por Bataille, contaba en su consejo de redacción con importantes figuras de la etnología del momento,⁷⁶ entre ellos Michel Leiris, que fue expulsado del grupo por Breton y posteriormente trabajó como etnólogo en la crucial Misión Dakar-Djibouti⁷⁷ (que sería objeto de un número monográfico de *Minotaure*).

Este interés surrealista por el arte primitivo tuvo consecuencias más allá del surrealismo mismo. La expansión del surrealismo en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial contribuyó sin duda a despertar el interés por las manifestaciones culturales de los pueblos indios⁷⁸. También la fuerte presencia del surrealismo en Sudamérica habría de despertar el interés por lo primitivo y las tradiciones culturales propias, sobre todo en Méjico. Magníficos ejemplos de esto son los acercamientos de los pintores Diego Rivera y Frida Kahlo y del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo⁷⁹ al arte precolumbino. Los surrealistas, en su apetito por lo marginal y “lo otro” cultural y social⁸⁰, dotaron a los artistas que se les acercaron desde los márgenes de Occidente de instrumentos intelectuales para la justificación y puesta en valor del indigenismo, del uso de elementos de sus ricas y mestizas tradiciones nacionales y de las colecciones arqueológicas precoloniales de sus yacimientos y museos.

75. El arte africano, tradicionalmente relacionado con el cubismo, no despertó su interés, tal vez para marcar distancias con este movimiento artístico.

76. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 133.

77. Sobre esa misión, véase el libro: Sánchez Durá, Nicolás y Hasan G. López Sanz, *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti (1931-1933) y el fantasma de África*, Valencia, Universitat de València, 2009.

78. Pierre, José, *Pintura Surrealista. 1940-1970*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n.

79. Breton redactó varios textos tras su paso por Méjico y tratar a los artistas citados. Véase Breton, André, «Souvenir du Mexique» (1938), *OC III*, pp. 677-683, «Frida Kahlo de Rivera», *OC II*, p. 1236, «Photographies de Manuel Alvarez Bravo», *OC II*, p. 1237 y en general el texto «Mexique», *OC II*, pp. 1232-1237.

80. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 23. Sobre este tema en general, véase Antle, Martine, *Cultures du surréalisme: Les représentations de l'autre*, París, Acoria, 2001.

▷ MÉDIUMS Y LO ESOTÉRICO. LO MARAVILLOSO

Como ya hemos apuntado al hablar de las sesiones de relato de sueños, las referencias al espiritismo, ocultismo, astrología, médiums y videntes son constantes en Breton y los textos surrealistas, en especial en los años que rodean a la publicación de los tres primeros números de *La Révolution Surréaliste*. En esto no son ajenos al ambiente intelectual de su época, en el que el ocultismo y el espiritismo estaban presentes en todos los medios culturales y sociales y no se habían establecido barreras claras entre ciencia y pseudociencia. Pierre Janet, por ejemplo, el psiquiatra que tanto influyó en la noción de automatismo de Breton, dedicó buena parte de su obra al estudio del magnetismo, el espiritismo y la hipnosis;¹ Charles Richet, Premio Nobel de Medicina en 1911 y autor de un manual de estudio que Breton debía utilizar en sus estudios de fisiología, fundó el Instituto de Metapsíquica, dedicado al estudio de lo paranormal, y redactó un tratado de metapsíquica en el que daba la criptestesia o percepción extrasensorial de dibujos como realmente existente y fundamentada.² De este caldo de cultivo surgió en las primerísimas obras fundacionales de 1924 de Aragon y Breton el concepto de “lo maravilloso”, “la contradicción que aparece en lo real”.³

Lo maravilloso, noción ya apuntada, central e íntimamente ligada a la ontología del surrealismo, toma su significado precisamente de los medios ocultistas y espiritistas del momento. Como nos señala Jean Clair,

[El término “maravilloso”] se utilizaba, entre 1880 y 1920, para designar, en su conjunto, los fenómenos llamados sobrenaturales, ocultos o supranormales que el saber médico del momento bautizó con el nombre de “paranormales”. Del orden de lo maravilloso son el magnetismo, las mesas giratorias, el espiritismo, el hipnotismo sobre todo. [...] Hablar de “maravilloso” es situar al conjunto de esas manifestaciones que están más allá o al margen de lo normal en una positividad laica y en un cuadro naturalista.⁴

Lo “maravilloso” y lo “fantástico” en el sentido más popular del término son sinónimos, tal y como se desprende del manifiesto de 1924:

1. Ibarluúa, Ricardo, “Estudio preliminar”, en Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 36.

2. Breton, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1952, p. 82, Ibarluúa, Ricardo, *Onirokítsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 61.

3. Aragon, Louis, «Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel», *La Révolution Surréaliste*, nº 3, 15 de abril de 1925, p. 30.

4. Clair, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, París, Mille et Une Nuits, 2003, p. 36-37.

En la presente ocasión, he escrito con el propósito de hacer justicia a lo maravilloso, de situar en su justo contexto este odio hacia lo maravilloso que ciertos hombres padecen, este ridículo que algunos pretenden atribuir a lo maravilloso. Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello.

En el ámbito de la literatura únicamente lo maravilloso puede dar vida a las obras pertenecientes a géneros inferiores, tal como el novelístico, y en general, todos los que se sirven de la anécdota. *El monje*, de Lewis, constituye una admirable demostración de lo anterior. El soplo de lo maravilloso la anima por entero. [...] Las apariciones juegan en ella un papel lógico, ya que el espíritu lógico no tiene poder para contestarlas. [...] El miedo, la atracción de lo insólito, las casualidades, el gusto por el lujo son recursos a los que nunca se apelará sin obtener resultado.⁵

En una nota al pie insiste:

Lo que hay de admirable en lo fantástico es que ya no hay fantástico: no hay más que lo real.⁶

En otro lugar:

Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan solo percibimos los detalles: estos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo.⁷

El interés por el mundo de lo oculto llevó a los surrealistas a incluir sus manifestaciones en su panoplia metodológica y a practicar una serie de juegos colectivos en los que las sesiones de relato de sueños fueron dejando paso al ejercicio a la vez *científico* y *poético*⁸ de las sesiones espiritistas.

El ritual de estas *séances* era en todo similar al de las sesiones mediúnicas de comunicación con los muertos y el más allá. Se producía en el estudio de Breton en la oscuridad y silencio, con los participantes sentados en círculo alrededor de una mesa con las manos cogidas o solo las puntas de los meñiques en contacto, formando una “cadena”.⁹ Los más propensos a caer en el trance-sueño eran Desnos y Crevel, que parecían competir por agradar a Breton y lograr el primer puesto entre sus afectos; Péret también

5. *Primer manifiesto* (1924), pp. 25-26 de la ed. francesa. Hemos seguido en parte la traducción castellana (pp. 24-26).

6. *Primer manifiesto* (1924), p. 25 de la ed. francesa.

7. *Ibid.*, p. 26 de las ediciones francesa y castellana.

8. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 93.

9. Véase la descripción en *Ibid.*, p. 87 y Breton, André, “Entrada de los médiums”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, p. 109-110.

entró en trance, pero solo una vez, y Breton, Éluard, Ernst y Morise no pudieron caer en ese estado a pesar de su buena voluntad y sus vivos deseos de hacerlo. Mientras el *médium* estaba en trance, Breton *dirigía* la sesión haciéndole preguntas en la dirección que le interesaba (en una interesante analogía con el papel del terapeuta en el psicoanálisis). En la sesión, las *imágenes* se iban sucediendo en forma de respuestas crípticas del médium, similares a las obtenidas en los juegos verbales y el sueño, a veces también mediante garabatos, dibujos y poemas-objeto.

En "*Entrée des médiums*"¹⁰ Breton sitúa a esta técnica, que no deja de ser otra forma de juego colectivo, por encima de la escritura automática y de los relatos de sueños. Sin embargo, será la que primero se abandone por los motivos de higiene mental a los que nos hemos referido ya en el apartado sobre la locura; las sesiones se les fueron de las manos. Algunos de los performers se tomaron demasiado en serio su papel y comenzaron a caer en conductas peligrosas que asustaron a Breton, muy amigo de la locura *en teoría* pero temeroso de su *realidad fáctica*: las sesiones acabaron desvelando "una actividad impulsiva de la que podía esperarse lo peor".¹¹ En una de ellas unos pocos intentaron ahorcarse¹² (incitados por Crevel, cuyo padre había puesto fin a su vida de esa manera;¹³ en su propio suicidio prefirió dejar abierto el gas); en otra Desnos intentó acabar con la vida de Éluard y lo persiguió con un cuchillo por el jardín.¹⁴ Aterrorizado, Breton puso fin a estos experimentos, dando comienzo a lo que llamó la "fase razonante" del surrealismo tras la publicación del *Primer manifiesto*.

Sin embargo, a pesar del peso dado a lo maravilloso y de las formas espiritistas tomadas por estas *sesiones*, es difícil precisar si realmente Breton y el resto de surrealistas profesaban una creencia verdadera en espíritus, vidas de ultratumba, magia y demás fenómenos paranormales.

Por un lado, Breton insiste en que el uso de las técnicas propias del espiritismo se limita a, precisamente, eso, una técnica, sin aceptar los presupuestos "*metafísicos*" que estas prácticas tienen en otros ámbitos. Breton niega de forma radical los presupuestos fundamentales del ocultismo y

10. Bretón, André, "Entrada de los médiums", *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, p. 109.

11. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 93.

12. *Ibid.*, p. 94.

13. Roudinesco, Elisabeth, *La batalla de los cien años. Historia del psicoanálisis en Francia, vol. II (1925-1985)*, Madrid, Fundamentos, p. 67.

14. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 94.

espiritismo, o sea, la existencia misma de los espíritus o de cualquier realidad de ultratumba.¹⁵

Ni que decir tiene que en ningún momento desde el día en que consentimos en prestarnos a estas experiencias, adoptamos el punto de vista espiritista. En lo que me atañe, me niego formalmente a admitir que exista cualquier comunicación entre los vivos y los muertos.¹⁶

En línea con su *monismo* dialéctico, negador de todo dualismo, no acepta “la exogeneidad del principio inspirador”¹⁷ [de los mensajes de las médiums], “es decir, la existencia de los espíritus”.¹⁸ El mensaje, igual que en el caso de la escritura automática, el sueño o el loco, surge de nuestro interior, del fondo de nuestro yo y de los ámbitos de la psique relegados por la cultura occidental. La práctica de los juegos colectivos espiritistas no sería sino una técnica surrealista más, destinada a sortear el *espíritu crítico* y el *bon sens* positivista/racionalista/occidental.

Pero, a pesar del papel únicamente metodológico del espiritismo afirmado por Breton, podemos encontrar innumerables ejemplos de la presencia de lo paranormal en cuanto *verdaderamente* paranormal en sus obras. En la novela autobiográfica *Nadja* (1928), que podríamos calificar como su obra capital, la joven que da título al libro (madre soltera en la miseria, prostituta ocasional y consumidora, al menos esporádica, de cocaína)¹⁹ y con la que entabla una breve relación, predice el futuro,²⁰ es claramente vidente (los dibujos que ella realizó y que se incluyen en la novela están inspirados, precisamente en “apariciones”),²¹ y está dotada de “poderes”.²² En *L'Amour fou* Breton y su mujer viven un episodio perturbador de percepción extrasensorial durante un paseo en los alrededores de una casa en la que luego saben se produjo un famoso feminicidio.²³ En sus *Entretiens* da por buena la telepatía

15. Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 35.

16. Bretón, André, “Entrada de los médiums”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, p. 110.

17. Breton, André, *Point du jour* (1934), París, Gallimard, 1970, p. 173.

18. *Ibid.*

19. *Nadja*, pp. 106-108 de la ed. francesa, pp. 173-174 de la ed. castellana.

20. *Nadja*, p. 96 de la ed. francesa, p. 166 de la ed. castellana. *Nadja* es capaz de anticipar de forma inexplicable y con unos minutos de antelación que una ventana se iluminará con una luz roja.

21. “Visiones” en la traducción. *Nadja*, pp. 138 y ss. de la ed. francesa, pp. 197 y ss. de la ed. castellana.

22. Véase cómo *Nadja* tiene una visión del aspecto de la mujer y la casa de Breton en la p. 85 de la ed. francesa (p. 157 de la ed. castellana). Véase también sobre el tema de *Nadja* como médium y vidente Ligot, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 33 y Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 141.

23. *L'amour fou*, pp. 149-160 de la ed. francesa.

y la utiliza para explicar algunos fenómenos ocurridos durante las sesiones.²⁴ La telepatía hace también aparición en varios pasajes de *Nadja*, sobre todo en relación con episodios de azar objetivo. En *Magia cotidiana* alaba la astrología y se permite decir:

En el mundo puramente físico no veo nada que pueda rivalizar con ella en atractivos. Me parece además, que guarda uno de los más altos secretos del mundo.²⁵

Establece constantes analogías entre surrealismo, alquimia, tradición hermética²⁶ y magia, incluso en los textos centrales en los que define al movimiento, sus *manifestos*:

Pido que se observe claramente que las investigaciones surrealistas presentan, con las investigaciones alquímicas, una notable analogía de fines: la piedra filosofal no es sino lo que debe permitir a la imaginación del hombre tomarse una venganza explosiva sobre todas las cosas, y aquí nos encontramos de nuevo, después de siglos de domesticación del espíritu y loca resignación, intentando nuevamente liberar esa imaginación por el «largo, inmenso, razonado desorden de todos los sentidos» y todo lo demás.²⁷

Apenas unas páginas más adelante,²⁸ Breton hace referencia a las *ciencias denigradas* actualmente, la astrología y la criptestesia (percepción extrasensorial), reclama la conexión profunda del surrealismo con *lo oculto* en un sentido general,²⁹ y con la astrología y la “*metafísica*” (sic)³⁰ en particular y reclama el papel de las mujeres médium y videntes (la mujer siempre como *medio*, como *instrumento*, nunca como sujeto).

Creo necesario hacer constar, una vez más, la necesidad de que nos sometamos a las médiums, que, verdaderamente *existen*, y que subordinemos el interés —que es preciso no exagerar— de lo que nosotros hacemos al interés ofrecido por el primer mensaje que a través de las médiums nos llegue. Gloria, dijimos Aragon y yo, a la histeria y a su cortejo de mujeres jóvenes y desnudas que se deslizaban por el techo.³¹

24. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 88.

25. Breton, André, “Sobre la astrología”, *Magia cotidiana*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 42-45.

26. *Segundo manifiesto* (1930), p. 123 de la ed. francesa, p. 150 de la ed. castellana.

27. *Ibid.*, p. 124 de la ed. francesa, p. 150-151 de la ed. castellana.

28. *Ibid.*, pp. 128-130 de la ed. francesa, en especial nota 1 de la p. 128.

29. “Pido la ocultación profunda, verdadera, del surrealismo”, *Ibid.*, p. 128.

30. Evidentemente, Breton no usa aquí la palabra en el sentido estrictamente filosófico.

31. *Ibid.*, p. 129, nota.

En *Nadja* aparece la fotografía de una vidente real de París, la Sra. Sacco,³² “que nunca se ha equivocado con respecto a mí”,³³ cuyos consejos usaban a pies juntillas para guiarse en las actividades más cotidianas él y Max Ernst.³⁴ Breton recurre también a la apertura al azar de libros, los juegos de cartas, etc. para descubrir su futuro, incluso en cuestiones amorosas.³⁵

Siendo los ejemplos citados solo una pequeña muestra de las apariciones de lo paranormal en Breton y las actividades surrealistas, podemos concluir por tanto que, a pesar de todas sus protestas materialistas (producidas sobre todo en el contexto de su acercamiento al marxismo) el surrealismo está fuertemente comprometido *de palabra y de obra*, “plena y enteramente”,³⁶ con una más que cuestionable visión esotérica y mágica de la realidad, como le reprochó uno de sus más fervientes admiradores, Walter Benjamin.³⁷

32. *Nadja*, p. 91 de la ed. francesa, p. 162 de la ed. castellana.

33. *Ibid.*, nota en p. 161 de la ed. castellana.

34. *Ibid.*, pp. 122-123 de la ed. francesa, pp. 184-185 de la ed. castellana.

35. *L'amour fou*, pp. 22-23 de la edición francesa, pp. 27-28 de la ed. castellana.

36. Meyer, Michel, *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, París, Gallimard, 2002, p. 79.

37. Benjamin, W., “El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea”, *Iluminaciones, 1*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-62, p. 47. Véase también “Diario Parisino (4 de febrero)”, en especial la p. 17, en Benjamin, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

▷ LA DEAMBULACIÓN, LA CIUDAD Y EL AZAR OBJETIVO

La expresión “azar objetivo” tiene en Breton un origen incierto. Breton afirma haberla extraído de Engels,¹ aunque la cita no ha podido encontrarse en obra alguna de este autor.² Murat³ le da una raíz hegeliana al afirmar que surge en su estructura y en su contenido a partir de la expresión “humor objetivo” utilizada por Hegel. Breton mismo confirma ese origen hegeliano en sus *Entretiens*.⁴

Yendo a su contenido, hemos de decir que, a pesar de la noción “azar” que incluye, el paradójico concepto de “azar objetivo” (verdadera y *dialéctica* contradicción en los términos) tiene un fuerte compromiso con la existencia en la realidad de una inexplicable e incomprensible necesidad interna en relación a nuestra propia vida interior y se opone de forma absoluta a la inclusión de cualquier tipo de aleatoriedad en lo real. Aporísticamente, Breton define esa necesidad como un “finalismo” no teleológico⁵ que dominaría lo real:

En vano multiplicaría yo ahora todos los ejemplos de hechos insólitos que, aparentemente, tan solo podían concernirnos a nosotros, y que me predisponen en favor de cierta clase de finalismo que permitiría explicar la particularidad de cada acontecimiento.

El azar objetivo puede definirse como un encuentro que, objetivamente, se da como un azar y que, de hecho, parece no ser fruto del azar, es decir, parece tener un significado.⁶ En esencia, es un encuentro misterioso que es perfectamente explicable desde un punto de vista natural o causal, pero solo ignorando su esencia, su profundo significado desde el punto de vista del inconsciente y de la satisfacción de sus deseos.

Este tipo de encuentros constituye el tema fundamental de algunas de sus obras más emblemáticas como *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (1932) o *L'Amour fou* (1937). En ellas podemos encontrar numerosos ejemplos de estas “coincidencias” *necesarias* e inherentes al azar objetivo que mostrarían la existencia en la realidad de un rumbo marcado que iría

1. «Hagamos uso de la palabra de Engels: “La causalidad no puede ser entendida sino en relación con la categoría de azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad”», BRETON, André, *Les Vases Communicants*, París, Gallimard, 2006, p. 108. (ed. castellana *Los vasos comunicantes*, Madrid, Siruela, 2005, p. 81.)

2. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 94.

3. *Ibid.*, p. 98.

4. Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 140.

5. *Nadja*, p. 137 de la ed. francesa, p. 196 de la ed. castellana.

6. Ferdinand Alquie en “Discussion” en Carrouges, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, pp. 271-292, p. 277.

generando encuentros llenos de significado. Sobre todo en los textos que narran aventuras amorosas, especialmente en *Nadja*. En ese texto Breton recoge una serie de fenómenos solo aparentemente casuales *que presentan todas la apariencias de una señal*.⁷ Por ejemplo el episodio en el que Nadja se refiere a una fuente de las Tullerías en términos similares a una obra de Berkeley que Breton mismo estaba leyendo por aquellos días:

Hacia medianoche, he nos aquí en las Tullerías, donde ella desea que nos sentemos un momento. Ante nosotros surge un chorro de agua del que ella parecía seguir la curva. “Son tus pensamientos y los míos. Mira de dónde parten todos, hasta dónde se elevan y cómo es aún más hermoso cuando ellos vuelven a caer. Y, en cuanto se funden, son retomados con la misma fuerza, de nuevo el lanzamiento quebrado, la caída...y así sin fin”. Yo exclamé: “¡Pero, Nadja, qué extraño! ¿De dónde tomas justo esa imagen que se encuentra recogida prácticamente de la misma forma en una obra que no puedes conocer y que acabo de leer? (Y yo me vi obligado a explicarle que era el objeto de una ilustración, encabezando el tercero de los *Diálogos de Hylas y Philonous*, de Berkeley, en la edición de 1750 [...] [ilustración] que toma al final del libro, desde el punto de vista de la defensa de la actitud idealista, una significación fundamental).⁸

El azar objetivo constituye un ataque frontal contra la tradición de pensamiento lógico de la cultura occidental, el realismo-racionalismo-positivismo al que se opone Breton, al consistir en la constatación *vital* del hecho, problemático desde un punto de vista racional, de una maravillosa e inexplicable *concordancia y coincidencia* entre la necesidad natural y la necesidad humana, entre el orden *en ese momento* aparentemente finalista del mundo físico y el orden de los deseos y necesidades anímicas del hombre.⁹ Breton cree ver en esos fenómenos de la coincidencia un elemento que le permitiría, al igual que la imagen, superar, siquiera momentáneamente, el esquema conceptual de la cultura occidental racionalista. Esos instantes de azar objetivo, de inexplicable coincidencia de la necesidad interior y los hechos exteriores, supondrían la ansiada reconciliación en el mundo de la vida; fugaz, efímera chispa de plena coincidencia entre el mundo y el espíritu, entre la realidad externa y el deseo, radicalmente opuestos en el planteamiento cartesiano.¹⁰ El azar objetivo sería un momento de restablecimiento del “*continuum* entre el yo y el mundo”.¹¹

7. *Nadja*, p. 20 de la ed. francesa, p. 104 de la ed. castellana.

8. *Nadja*, pp. 100-102 de la ed. francesa, p. 168 de la ed. castellana. La traducción es nuestra.

9. *L'amour fou*, p. 28 de la ed. francesa, p. 32 de la ed. castellana.

10. Véase la regla tercera de la moral provisional cartesiana (*Discurso del método*, parte tercera), en la que, en aras de la felicidad, estoicamente se recomienda la modificación de los deseos antes que el orden del mundo, dando por supuesta su oposición.

11. Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 263.

Pero el azar objetivo también es una embestida contra la sociedad burguesa y el racionalismo que la sustenta en un sentido mucho más general. El carácter extremadamente inquietante de sus manifestaciones impide que puedan “ser pasadas por alto”,¹² ignoradas, y “pone en jaque a todo el pensamiento racionalista”.¹³ Además, su carácter de “desconocido” es un ataque a la suficiencia del conocimiento alcanzado por la razón, que se “sobrestima”¹⁴ a sí misma. Ese mismo carácter de “desconocido” del azar objetivo es reclamado por Breton, citando a Hegel, como condición necesaria para todo ulterior aumento del conocimiento:

El espíritu solo se mantiene alerta y vivamente solícito por la necesidad de desplegarse en presencia de los objetos en tanto que permanezca en estos algo de misterio que todavía no haya sido revelado.¹⁵

La plasmación concreta del azar objetivo, lo hemos visto, se da en los fenómenos de la “coincidencia” y el “encuentro”,¹⁶ en el conjunto de encuentros insólitos y de coincidencias inesperadas que se manifiestan a veces, de forma inexplicable, en la vida. El “encuentro” (con un objeto, con una persona, mujer sobre todo) es un concepto que en Breton se da en íntima conexión con la pareja azar objetivo/necesidad. El encuentro es una *señal* del inconsciente, una señal de una realidad maravillosa y subyacente que se revelaría intermitentemente en el curso de la existencia cotidiana.¹⁷

En las obras de Breton “encuentro” y “azar objetivo” se definen mutuamente, se funden en un solo concepto; Breton define el azar como “el *encuentro* de una causalidad externa y de una finalidad interna”.¹⁸ Al definir también el encuentro en relación a la noción de azar, Breton cae conscientemente en una suerte de definición circular, una *petición de principio*¹⁹ en la que no parece encontrarse incómodo.

Aunque los encuentros más significativos toman de preferencia la forma de una mujer en el contexto de la *flânerie* urbana, el ejemplo más claro de azar objetivo, de encuentro, lo representan los hallazgos de objetos en el

12. *L'amour fou*, p. 60 de la edición francesa, p. 52 de la ed. castellana.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. Hegel, citado sin dar más datos, en *L'amour fou*, pp. 61-62 de la edición francesa, p. 54 de la ed. castellana.

16. Véase la encuesta sobre el encuentro capital aparecida en *Minotaure* y que Breton comenta en el segundo capítulo de *L'amour fou* (1937): “¿Puede usted decir cuál ha sido el encuentro capital de su vida? — ¿Hasta qué punto ese encuentro le dio, le da, la impresión de ser fortuito, de ser necesario?” *L'amour fou*, p. 27 de la edición francesa, p. 31 de la ed. castellana.

17. Carrouges, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, Paris, Mouton, 1966, p. 271.

18. *L'amour fou*, p. 28 de la edición francesa, p. 32 de la ed. castellana.

19. *Ibid.*, p. 28 de la edición francesa, p. 32 de la ed. castellana.

marché aux puces que Breton narra y analiza por extenso en *L'amour fou*.²⁰ Breton y Giacometti, en un paseo conjunto por este famoso rastro de París, encuentran sendos objetos que “ejercieron sobre ellos la atracción de lo *nunca visto*”:²¹ una extraña máscara de hierro y una cuchara de madera con un pequeño zapato integrado en el mango. Tras su compra se descubrirá que la máscara encaja de una manera “estupefaciente”²² en las necesidades de Giacometti con respecto a una escultura en la que lleva tiempo sin definirse; en la máscara, Giacometti *reconoce* perfectamente definida la síntesis que *ya estaba en su interior* y que pugnaba por surgir. La cuchara, por su parte, respondería secretamente a un deseo urgente que Breton le había manifestado, precisamente a Giacometti, de que le modelara un zapato de mujer para hacer luego con ese modelo un cenicero en cristal gris similar al zapato de Cenicienta. Breton, al analizar a posteriori la cuchara de madera, descubre que en ella se fusionan en un solo objeto la tosquedad de la vida de la Cenicienta previa al baile junto al zapato que simboliza su nueva vida. En la cuchara se encuentra más *reconocido* y mejor *objetivado, exteriorizado*, el deseo inconsciente de Breton que en el zapato que le había pedido construir, precisamente, a Giacometti (en cuya compañía lo encontró).

El concepto de azar objetivo no es por completo ajeno a la noción sobrenatural de “premonición”; ante el encuentro con objetos y personas en apariencia banales el surrealista siente una emoción, tiene la impresión de estar recibiendo una señal que *solo* más tarde comprenderá, de que algo le hace un signo sin que él, en un primer momento, pueda saber cuál es su significado.²³ Pero, como hemos visto en los dos ejemplos de hallazgos anteriores, hay una diferencia fundamental entre el azar objetivo y el augurio u oráculo clásico: su ámbito predilecto de aparición es la aventura de la deambulación por la gran ciudad.²⁴ La calle entrega a Breton “sus sorprendentes recodos, la calle, con sus inquietudes y sus miradas”, su “verdadero elemento: en ella tomaba el aire de lo imprevisto como en ninguna otra parte”.²⁵

20. Breton dedica el capítulo III íntegro a narrar el encuentro con estos objetos y a explicar su carácter de azar objetivo (pp. 38-57 de la ed. francesa). Los diversos *postscriptum* que lo acompañan demuestran la importancia que estos hallazgos tuvieron para Breton y la importancia que confiere a su interpretación, que se da en una clara clave psicoanalítica. Aquí hemos hecho una descripción muy simplificada de su análisis.

21. *L'amour fou*, p. 42 de la edición francesa, p. 40 de la ed. castellana.

22. *Ibid.*, p. 37 de la edición francesa, p. 36 de la ed. castellana.

23. Ferdinand Alquié en “Discussion” en Carrouges, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, pp. 271-292, p. 278.

24. Carrouges, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, p. 272 y ALQUIÉ, Ferdinand en “Discussion” en Carrouges, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, pp. 271-292, p. 277.

25. *Les Pas perdus, OC I*, p. 196 (trad. cast. *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 10, aunque en este caso la traducción es nuestra).

Sin duda es este gusto por lo urbano el aspecto del surrealismo en el que más se evidencia la influencia de Charles Baudelaire²⁶ (uno de los surrealistas *avant la lettre* según Breton). Es la ciudad, pero en especial el *viejo* París que tanto amaba Atget,²⁷ una ciudad ya pasada y en parte solo imaginaria, *mitológica*,²⁸ llena de objetos “pasados de moda, rotos, inutilizables, casi incomprensibles, perversos”²⁹ y llenos de ocultos significados, donde el azar objetivo y el hallazgo encuentran su espacio de predilección para manifestarse:

Auténtica ciudad separada y abstraída de la que vivo por la fuerza de un elemento [*el azar objetivo, lo maravilloso*] que sería a mi pensamiento lo que se entiende que el aire es a la vida.³⁰

Para los surrealistas, París, *La capital del siglo* XIX³¹, es la ciudad de la revelación,³² *La ciudad* por antonomasia. También, en menor medida, Nantes, donde Breton conoció a Vaché y leyó y emuló a Rimbaud³³ con largas deambulaciones:

Nantes: con París, tal vez la única ciudad de Francia donde tengo la impresión de que me puede llegar alguna cosa que valga la pena, donde [*en la calle*] ciertas miradas [*de mujer*] arden por ellas mismas por exceso de fuego.³⁴

En el gusto por lo más caduco y anticuado de la ciudad es donde se encuentra la “mirada arqueológica”³⁵ que es el surrealismo, hecho que ya señalara Walter Benjamin.³⁶ Los materiales que usan los surrealistas en sus imágenes y

26. Véanse los recuerdos del “viejo París” y su arquitectura que evoca Baudelaire en “El cisne”, poema LXXXIX de *Las flores del mal*.

27. Jean-Eugène-Auguste Atget (Burdeos, 1857- París 1927) fue un artesanal pionero parisino de la fotografía documental, cuya obra se encontraba a medio camino entre el archivo y el arte. Se dedicó a la realización de un exhaustivo inventario del “viejo París” y su periferia (se cree que tomó unos 10.000 negativos). Su naturaleza ambigua y su apertura de significados facilitaron su apropiación por los surrealistas. Así fue como sus imágenes, centradas en los aspectos marginales de la vida urbana (marginales a nivel social, arquitectónico o territorial) marcaron profundamente el trabajo de los fotógrafos surrealistas, que tomaron su temática, ampliándola con temas específicamente surreales.

28. Ese es el sentido último del texto Aragon, Louis, “Préface a une mythologie moderne”, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 9-16.

29. *Nadja*, p. 62 de la ed. francesa, p. 138 de la ed. castellana.

30. *Ibid.*, p. 182 de la ed. francesa, p. 235 de la ed. castellana.

31. Así la define Walter Benjamin en un texto que debe mucho a los surrealistas (*Paris, capitale du XIXe siècle* (1935), en Benjamin, Walter, *Œuvres*, 3 vol., París, Gallimard, 2000, Vol. III, pp. 44-66)

32. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 57.

33. Las referencias a Rimbaud son constantes en Breton. Aunque le achaca su rendición final al trabajo y la búsqueda de fortuna, las palabras que definen mejor su admiración por él son “encantamiento” y “devoción” (*Nadja*, pp. 59-62 de la ed. francesa, p. 137 de la ed. castellana).

34. *Nadja*, p. 33 de la ed. francesa, p. 116 de la ed. castellana. La traducción es nuestra.

35. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 87.

36. Benjamin, W., “El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea”, *Iluminaciones*, 1, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-62, p. 51.

textos son propios de medio siglo antes y pertenecen ya a lo caducado, a lo pasado (los grabados *de los collages* de Max Ernst, la ya mencionada fotografía de Atget). La excursión a lugares anticuados y/o cargados de fuerte simbolismo se convirtió a comienzos de los años veinte en una de las actividades principales del grupo: *lieux sacrés*³⁷ como los rastros, el Passage de l'Opéra, la iglesia de St. Julien-le-Pauvre, la torre Saint-Jacques, el parque Buttes-Chaumont, la Place Dauphine, el Pont-Neuf o el "Palais idéal" del cartero Cheval. Los lugares ya periclitados son el espacio por el que el *azar objetivo* que buscan siente predilección, como los pasajes que son el tema central de la obra de Aragon *Le Paysan de Paris* (muchos desaparecen justo cuando los surrealistas escriben).

Pero si queremos que surja ese azar, a este ámbito urbano hay que lanzarse como un *paysan*, como un campesino que ve París por primera vez. París entero se ha de convertir en un "bosque" o "selva" de indicios³⁸ en el que se desarrollarán las obras surrealistas, como *Nadja* o *Le Paysan de Paris*, un espacio en el que, al entrar, se penetra en la propia mente.

La deambulación, la actividad más opuesta al trabajo que cabe imaginar, el caminar sin rumbo medio alerta, medio distraído, pero observador (en un estado que inspirará sin duda la "recepción en la distracción" de Benjamin),³⁹ el paseo exploratorio, a la espera,⁴⁰ en búsqueda del azar objetivo, acaba siendo, como lo fue la escritura automática, una estrategia básica de la metodología surrealista.⁴¹ Breton explica así ese estado espiritual del caminante en *L'Amour fou*:

Todavía hoy solo espero algo de mi propia disponibilidad, de mi sed de errar *al encuentro* de todo, confiando en que me mantenga en comunicación misteriosa con los otros seres disponibles, como si fuéramos llamados a reunirnos súbitamente [...] independientemente de lo que se logre o deje de lograrse, lo magnífico es la espera misma.⁴²

37. Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 126. Véase la misma obra para un análisis del papel del azar en las vanguardias en general ("El azar", pp. 124-129).

38. *L'amour fou*, p. 22 de la edición francesa, p. 27 de la ed. castellana.

39. "También el distraído puede acostumbrarse. Más aún: que uno sea capaz de realizar ciertas tareas en medio de la distracción demuestra que se le ha vuelto costumbre resolverlas. A través de una distracción como la que puede ofrecer el arte se pone a prueba subrepticamente en qué medida nuevas tareas se le han vuelto solucionables a la percepción. Además, dado que en el individuo existe la tentación de eludir tales tareas, el arte, allí donde puede movilizar a las masas, se vuelca sobre la más difícil e importante de ellas. Actualmente lo hace en el cine. *La recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción tiene en el cine su medio de ensayo apropiado*. A esta forma de recepción el cine responde con su acción de *shock*", Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Méjico, Itaca, 2003, p. 94-95.

40. Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 134.

41. Véase Romito, Lorenzo, *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, Arles, Actes Sud, 2020.

42. *L'amour fou*, p. 39 de la edición francesa, p. 38 de la ed. castellana.

Aragon se expresa en similar sentido aclarando el carácter metodológico del paseo en *Le Paysan de Paris* (1926):

Lo sé: uno de los principales reproches que se me hace es ese don de observación [...]. Yo no me creería observador, la verdad. Me gusta dejarme atravesar por los vientos y la lluvia: el azar, he aquí toda mi experiencia [...]. Que me ahorquen si ese pasaje [descripción de una incursión en el Pasaje de la Ópera en París] no es sino un método para liberarme de ciertas limitaciones, un medio para acceder más allá de mis propias fuerzas a un terreno todavía prohibido.⁴³

Pasajes centrales de *Le Paysan*, de *Nadja*, y de otras obras importantes del surrealismo están escritos desde la deambulación misma.⁴⁴

El pasado 4 de octubre, al final de una de esas tardes totalmente ociosas y muy tristes, de esas que solo yo sé pasar, me encontraba en la calle Lafayette: después de detenerme algunos minutos ante el escaparate de la librería de *L'Humanité* y haber comprado la última obra de Trotsky, seguí mi camino sin rumbo en dirección a la Ópera. [...] Sin querer, observaba rostros, arreglos, andares. [...] De pronto, cuando todavía estaba ella a unos diez pasos, viniendo hacia mí, me fijo en una muchacha...⁴⁵

El texto va apareciendo a medida que se va caminando. El ritmo de la escritura, su estructura lineal, se va conformando mediante la deambulación; el orden de aparición de los diferentes acontecimientos en el texto viene dado por el de su aparición en el paseo. El *flâneur* surrealista, al caminar entregado plenamente al azar, rechaza con su deambulación toda estructura lógico-argumentativa: avanza y retrocede, lo que se acaba trasluciendo a veces en el relato en incoherentes repeticiones de descripciones⁴⁶ que no hacen sino reflejar la cadencia misma de la *flânerie*. Esta organización del texto, que repite la del paseo, rechaza de forma premeditada toda ordenación lógica del discurso. Permite eliminar las conectivas que implican deducción, orden lógico, como el “por tanto”, al que Aragon detesta por ser expresión del orden espiritual racionalista de la tradición occidental:

Ah, ya te tengo, aquí el “por tanto” que esperaba frenéticamente tu necesidad de lógica, amigo mío, el “por tanto” que satisface, el “por tanto” pacificador. [...] El “por tanto” caza esas sombras que oprimen, es un barredor gigantesco [...]. El “por tanto” escandaliza a los poetas en su lecho de plumas. El “por tanto” se pasea de puerta en puerta, verificando los cerrojos echados, y la seguridad de las habitaciones aisladas. El “por tanto” pertenece a la sociedad de los que velan por lo Cortés (urbaine).⁴⁷

43. Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 108-109.

44. Meyer, Michel, «L'écriture comme déambulation», *Le Paysan de Paris d'Aragon*, París, Gallimard, 2001, p. 24-27.

45. *Nadja*, pp. 71-72 de la ed. francesa, p. 147 de la ed. castellana. La traducción es nuestra.

46. Meyer, Michel, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, París, Gallimard, 2001, p. 25.

47. Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 184-185.

La deambulación y la otra gran técnica de producción de textos, la escritura automática, tienen muchos elementos en común en lo que se refiere al hecho de que ambas son expresión del inconsciente, como Breton señala en *Situación surrealista del objeto* (1935), en especial afirma que en el automatismo y el azar objetivo se manifiesta de forma todavía misteriosa para el hombre “una necesidad” que se le escapa “pese a que, vitalmente, él la experimenta como tal necesidad”.⁴⁸

Pero también median diferencias entre ellas. En primer lugar, su ámbito de manifestación:⁴⁹ el *lenguaje* sería el espacio de la escritura automática, mientras que la *conducta* lo sería para la deambulación. He ahí la primera de las diferencias. La segunda diferencia atiende a la naturaleza de los materiales que surgirían en su uso: en la escritura automática se expresa el *interior* del sujeto, mientras que en la deambulación se manifiesta el *exterior*. Pero esta diferencia es solo aparente: las dos técnicas surgen de, y expresan, una misma ontología, la surrealidad, en la que deseo y mundo se fusionan, superando la dicotomía y oposición cartesiana entre ambos. Tras ellas late una idéntica intuición de la realidad, entendida toda ella como un signo:⁵⁰ “La vida reclama ser descifrada como un criptograma”.⁵¹

La deambulación acabaría convirtiéndose en un elemento clave, más allá del surrealismo, en todas las vanguardias, en especial las fotográficas; para el artista de entreguerras la deambulación es una estrategia básica de creación, siendo el caminar una actividad creativa que lo conecta con otras figuras legendarias con las que las vanguardias en general se identifican: el explorador, el descubridor,⁵² el soldado que avanza en la primera línea de lo real. Así lo señala Walter Benjamin cuando afirma que el paseo sin rumbo y azaroso, la *flânerie*, es el espacio característico y ejemplar de la forma moderna de mirar, que “tiene lugar mucho menos en un atender tenso que en un notar de pasada”.⁵³ Es el fenómeno que Benjamin llama “la recepción en la distracción”,⁵⁴ propia del peatón y que llegaría a ser una característica general de las artes y la comunicación a partir de entreguerras.

48. Breton, André, “Situación surrealista del objeto”, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 181-205, p. 194.

49. Véase Carrouges, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966.

50. Breton, citado en Carrouges, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, p. 272.

51. *Nadja*, p. 133 de la ed. francesa, p. 194 de la ed. castellana.

52. Lugon, Olivier, “Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes”, *Études Photographiques*, nº 8, noviembre de 2000, pp. 68-91.

53. Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Méjico, Itaca, 2003, p. 94.

54. *Ibid.*



► ÉTICA Y POLÍTICA DEL SURREALISMO

Todos los medios deben ser utilizados para arruinar las ideas de familia, de patria, de religión.

André Breton

*Manifiesto del Surrealismo*¹

“Estamos en la víspera de una revolución”: así reza en el primer número de *La Révolution Surréaliste*. Pero ¿qué significa aquí “revolución”? Aclarar el significado de esa palabra en esa frase no es sino responder a la cuestión sobre la teoría ética y política del surrealismo. Tarea nada fácil en principio, pues el surrealismo mismo se debatió y desgarró en su núcleo más profundo y primitivo para clarificarse teóricamente a sí mismo en el ámbito de lo político y lo social, dejándose por el camino a algunas de sus figuras más importantes (no fue otro el asunto que forzó la salida del grupo de Aragon, devenido comunista riguroso).

El objetivo del surrealismo era, si nos atenemos a su definición primera, la *expresión del funcionamiento real del pensamiento*, rompiendo con la estrecha noción que de él se había hecho la civilización racionalista. El surrealismo parece mostrarse así como un movimiento circunscrito al interior del individuo, del que la transformación social habría de ser, por tanto, un segundo momento, accesorio. Lo social tendría necesariamente un lugar secundario respecto al fin primordial de la revolución interior: revolución de la *vida*; en pocos movimientos intelectuales puede verse como en el surrealismo el conflicto que puede llegar a darse entre *moral* y ética. Si seguimos al profesor Pérez Herranz,² el concepto “moral” englobaría el conjunto de las estructuras normativas que envuelven a los individuos, las reglas relativas a la *vida pública* y caracterizadas por la *universalidad*, el *formalismo* o la *autonomía* y que tienen como objetivo la defensa del grupo. El término “ética”, en cambio, sería “el conjunto de principios que controlan la conducta humana” en lo relativo a lo individual o al pequeño círculo de las relaciones interpersonales más cercanas, limitándose por tanto a regular la *vida privada*. El surrealismo, al apostar por el individuo y su autorrealización vital, no podía dejar de entrar en conflicto con el marco *moral*, ya sea este el burgués o el comunista, y las limitaciones que los intereses colectivos le imponen al sujeto, al cuerpo.

1. *Segundo manifiesto* (1930), p. 77 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

2. Véase Pérez Herranz, Fernando Miguel, Árthea hê péphyken: Las articulaciones naturales de la filosofía, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, pp. 139-140.

Sin embargo, a pesar del carácter fundamentalmente ético del grupo, el surrealismo sí dio un lugar central a lo social y lo social ocupó mucho espacio en el índice de sus revistas. Y ello es así porque las consecuencias de sus planteamientos son inevitablemente morales y políticas; al estar las estructuras sociales, morales y políticas occidentales fundamentadas en esa concepción limitada y falsa del pensamiento que es el racionalismo-positivismo, el despliegamiento del pensamiento en toda su potencia que pretende el surrealismo no puede sino acabar minándolas desde la base. Además, ese despliegamiento total del pensamiento y la vida solo es posible en el marco de un nuevo esquema de las relaciones sociales a todos los niveles: político, familiar y sexual. Los planteamientos teóricos del surrealismo desembocan necesariamente en una *contestación global*³ del marco moral. “Familia, patria, religión” han de ser “derruidas”⁴ y son la diana última del proyecto del surrealismo, que no puede sino desembocar, desde su ética, en una *nueva moral* y en una *nueva política*.

3. Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 83.

4. *Segundo manifiesto* (1930), p. 77 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

▷ ÉTICA: TRABAJO, VIOLENCIA, AMOR

Albert Camus, al referirse al surrealismo en su obra *L'Homme révolté*, dice de él, haciéndose eco del nihilismo destructor que el surrealismo proclama de sí mismo:

El surrealismo, rebelión absoluta, insumisión total, sabotaje en regla, humor y culto al absurdo, en su intención primitiva se define como el proceso a todo, siempre dispuesto a empezar de nuevo.¹

Y acierta en lo esencial. Es rebelión. Es insumisión. Es sabotaje. Y también es proceso a todo, en especial a *la* moral burguesa.

Precisamente bajo esa crítica a la moral establecida late un fuerte impulso ético, que tiene como objetivo la vida, la vida verdadera, la existencia auténtica. El surrealismo se quiere inmoral, pero no es amoral. Todo ha de ser “puro” o “absoluto” para Breton, adjetivos que usa muchas veces y que hay que entender desde un plano puramente ético,² de llamada a una vida auténtica y a una nueva moral:³ “Será necesario que una moral nueva sustituya a la moral vigente”.⁴

Su rechazo a *la* moral se basa, por tanto, en motivos morales. Al abordarla, lo hace como aborda cualquier otro tema; en sus juicios sobre cualquier obra (literatura, filosofía, arte) siempre prima el aspecto ético sobre cualquier otro planteamiento (formal, por ejemplo, en el caso de la literatura o el arte). Breton, y en general todo el surrealismo, está dominado por una fuerte exigencia ética:

La cuestión moral me preocupa [...] Tiene para mí el prestigio de mantener a raya la razón [...] La moral es la gran conciliadora. Atacarla es también rendirle homenaje. Es en ella donde he encontrado siempre mis principales motivos de exaltación.⁵

Como veremos a lo largo de las páginas siguientes, el surrealismo propone *otra* moral y genera *otro* modelo regulador de la vida. Un modelo alternativo e improbable de *vida* en el que no le acompañará la sociedad burguesa; si lo hace, será en las formas, desvirtuando su propuesta, quitándole *hierro*. Tampoco los revolucionarios se sentirán cómodos en su compañía, a los que sus simpatías e impulso políticos les hicieron acercarse. Los revolucionarios, sobre todo los comunistas, que plantean *morales* que en lo esencial no son

1. Camus, Albert, *L'homme révolté*, París, Gallimard, 1951, pp. 118-119.

2. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 68.

3. *Ibid.*, p. 227.

4. *Primer manifiesto*, nota 18.

5. Bretón, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 9.

morales alternativas, rechazarán al movimiento, fundamentalmente, también por motivos morales.

La moral, la ética, en el centro del surrealismo.

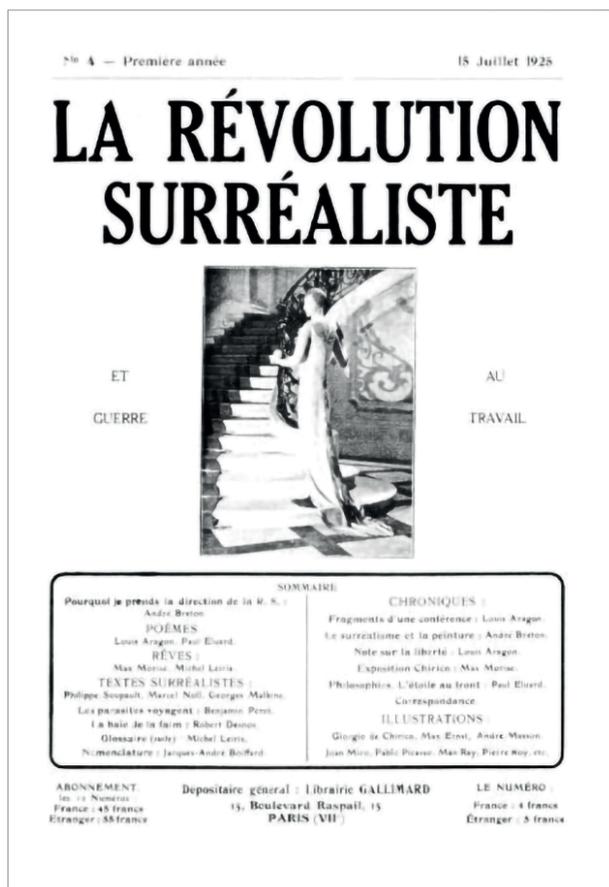


Figura 13. Portada de *La Révolution Surréaliste*, nº 4, 15 de julio de 1925.

EL TRABAJO: “LA VIDA DE LOS PERROS”. ELITISMO⁶

“Y GUERRA AL TRABAJO”: así rezaba la portada de un número de *La Révolution Surréaliste* (véase Fig. 13). Para los surrealistas, nada hay más opuesto a la vida verdadera que el trabajo, en un rechazo de toda actividad remunerada⁷ del que podemos encontrar raíces en los poetas de cabecera del movimiento, sobre todo en la tradición simbolista y bohemia encarnada en Rimbaud (“horror de todos los oficios”).⁸ Un rechazo absoluto de toda noción de “profesión” o “carrera” en el que ha de verse otra forma más de ataque a los valores de la clase media burguesa, de la sociedad occidental, de la Tercera República y, sobre todo, de sus familias. Como queda claro en el n° 4 de *La Révolution Surréaliste*:

¡Ah! Banqueros, estudiantes, obreros, funcionarios, criados, sois los celadores de lo útil, los timoratos de la necesidad. Yo no trabajaré nunca; mis manos están puras. Ocultad, insensatos, las palmas de las vuestras; ocultad también esas callosidades intelectuales que son vuestro orgullo. ¡Yo maldigo la ciencia, esa hermana gemela del trabajo! ¡Conocer! ¿Habéis bajado alguna vez al fondo de ese pozo negro? ¿Qué habéis encontrado en él? ¿Una galería que lleva al cielo? Os deseo una buena explosión de grisú que os devuelva finalmente a la pereza, la única patria del pensamiento verdadero.⁹

Breton, Aragon y Jacques-André Boiffard dejaron de lado un lucrativo futuro como médicos. Otros muchos (Éluard, por ejemplo) dejaron inconclusos sus estudios universitarios, fueron rechazados por sus familias por ello y rara vez dispusieron de fuentes estables de ingresos; no era raro que Breton y sus amigos se encontraran sin nada que comer¹⁰ o tuvieran graves problemas para pagar lo más básico (alquiler, gas o unos sellos para un simple envío de un libro a un amigo).¹¹ El poema ya citado “Dejadlo todo”¹² es expresión también de ese mismo rechazo. En general, ven en el trabajo la antítesis de toda felicidad verdadera, una renuncia a la belleza y una concesión abominable al pragmatismo,

La búsqueda calculada y calculadora de una *felicidad limitada y prudente*, que pide la renuncia al sueño y a las exigencias esenciales del deseo. Por la preocupación de esa felicidad es por lo que la mayoría de los hombres

6. Se tratará también el tema del rechazo surrealista del trabajo en el apartado sobre la política, en el que se analiza el conflicto entre las antropologías marxista y del surrealismo, pero adelantaremos ahora algunas ideas.

7. Véase Breton, André, “Léon Trotsky: Lénine” recensión de libro aparecida en *La Révolution Surréaliste*, n° 5, octubre de 1925, p. 29.

8. Véase el poema «Mauvais sang» (Mala sangre), de *Une saison en enfer* (1873).

9. Aragon, “Fragmentos de una Conferencia” pronunciada en la Residencia de Estudiantes (Madrid) el 18 de abril de 1925, *La Révolution Surréaliste*, n° 4, 15 de julio de 1925, pp. 23-25.

10. Lewis, Helena, *op. cit.*, pp. 23, 40.

11. Bonnet, Marguerite, “Introduction”, a Breton, André, *Œuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard, 1992, pp. XIII-XIV.

12. Véase la p. 17 y ss. de este volumen.

consienten precisamente en separar la belleza de su vida, en considerarla como abstracta y formal, en colgarla en la pared para contemplarla el domingo, viviendo durante la semana la vida de todos y como también dice Breton, “*la vida de los perros*”.¹³ (la cursiva es nuestra).

Breton busca una felicidad ilimitada y bella opuesta a *la felicidad limitada y prudente* que aparece resaltada en la cita anterior. Esa verdadera felicidad constituye el objetivo de la “vida” del hombre y aparece como incompatible con el trabajo (verdadero enemigo de la “vida”).

En su gusto por el lenguaje místico, Breton suele usar metáforas cercanas al lenguaje religioso¹⁴ (salvación, paraíso...) para acotar qué es esa felicidad. Pero este es un recurso poético muy común que no implica religiosidad alguna: el surrealismo es, aunque místico, antirreligioso.¹⁵ La felicidad que busca el surrealismo ha de darse aquí, a *la vuelta de la esquina*, no en otra realidad trascendente. Se encuentra en la calle, en la *flânerie*, la actividad más opuesta al trabajo que existe, también en el amor, el sexo; el paraíso recuperado se ha de dar en la vida cotidiana, una vida cotidiana transformada que es el objetivo último del surrealismo; vida transformada *también* (pero no solamente) a nivel político, como veremos enseguida.

La búsqueda de la felicidad en la cotidianidad, en la vida diaria, le separa de una de las corrientes que más le influyeron: el Romanticismo.¹⁶ Si bien es cierto que lo exótico, lo primitivo, les atrae, el exotismo, la aventura lejana, el gran viaje, no es el espacio de la felicidad surrealista. No sitúan la felicidad en ningún más allá, ni siquiera geográfico. Como afirma Alquié, la felicidad de los surrealistas está “ahí mismo”,¹⁷ sobre todo en la ciudad, que une cotidianidad y aventura. La ciudad (París), el *quartier*, es el lugar de encuentro con lo maravilloso, lo maravilloso cotidiano. La deambulación, expresión máxima de la libertad que es el fundamento de la vida surrealista:

La libertad, adquirida en este mundo a costa de mil y una renuncias de entre ellas las más difíciles, exige que disfrutemos de ella sin restricciones durante el tiempo que podamos conservarla, al margen de cualquier consideración pragmática, [esa libertad] sigue siendo la única causa digna de ser servida.¹⁸

En principio, esa libertad y felicidad es algo que está al alcance de todos (“la poesía, hecha por todos, no por uno”).¹⁹ Pero, a pesar de estas manifesta-

13. La expresión “la vida de los perros” es usada por Breton en el *Primer manifiesto*, p. 16 de la ed. francesa. Para el resto de la cita, véase Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 22.

14. Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 22.

15. *Ibid.*, pp. 59 y ss.

16. Löwy, Michael, *La comète incandescente. Romantisme, surréalisme, subversion*, Orange, Éditions le Retrait, 2020.

17. Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 24.

18. *Nadja*, p. 168 de la ed. francesa, pp. 222-223 de la ed. castellana.

19. Breton hizo suya, sin comprender su sentido irónico, esta sentencia de Lautréamont (la frase se encuentra en «Poésies II», *Les chants de Maldoror; suivi de Poésies I et II; Lettres*, París, Librairie générale française, 2001).

ciones y su interés en mostrar simpatías por “la masa”,²⁰ y como supo ver Walter Benjamin, hay que dejar claramente asentada la tendencia hacia el elitismo del proyecto surrealista. Como también dijo Susan Sontag al hablar del movimiento,

El surrealismo es una afectación burguesa; que sus militantes lo creyeran universal es sólo un indicio más de que es típicamente burguesa.²¹

Breton siente desprecio por la gente corriente, por “esas *gentes* que trabajan durante la semana para ir a echarse un [domingo] sobre un rincón de césped, suponiendo que haga buen tiempo”.²² El proyecto surrealista es, en realidad, un proyecto vital accesible solo a unos pocos jóvenes libres y sin ataduras que son sus “lectores predestinados” (por usar el lenguaje de Nietzsche).²³

Todavía hay por el mundo, en los liceos, incluso en los talleres,²⁴ en la calle, en los seminarios y en los cuarteles, seres jóvenes, puros, que rechazan *plegarse*. Es solo a ellos a quienes me dirijo [...] Es inútil que neguemos haber querido formar un círculo cerrado.²⁵

Y más adelante insiste, de nuevo con claros ecos nietzscheanos:

Debemos ante todo huir de la aprobación del público. Si queremos evitar la confusión, es indispensable impedir que el público entre [...]

¡Abajo quienes den el pan maldito [*el surrealismo*] a los pájaros.²⁶

Tal vez aquellos *révoltés* que o bien tienen recursos y no han de preocuparse del trabajo o, por el contrario, al renunciar a él, están dispuestos a pasar fuertes penalidades y “arrojar las comodidades”,²⁷ “a arriesgarlo todo”²⁸ y no refugiarse en el “oscuro, odioso pretexto de que hay que vivir”²⁹ para no confundirse con “las gentes”³⁰ y los “ahorradores del espíritu”.³¹

20. “Mis simpatías están con la *masa*” *Segundo manifiesto* (1930), p. 92 de la ed. francesa, p. 127 de la ed. castellana.

21. SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 64.

22. *Les vases communicants*, p. 98 de la ed. francesa, p. 74 de la ed. cast.

23. “Todo espíritu y gusto más distinguido busca elegir también a sus lectores cuando quiere comunicarse; una vez que los elige, levanta a la vez sus barreras contra *los otros*. Es aquí donde tienen su origen todas las sutiles leyes de un estilo: ellas separan, crean distancia, prohíben *la entrada*, la comprensión... mientras que al mismo tiempo, abren los oídos a los que son similares a nosotros”, NIETZSCHE, Friedrich, *La ciencia jovial*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 400-401.

24. El hecho de que el proyecto surrealista pueda ser accesible a los trabajadores manuales de los talleres le parece tan chocante al propio Breton que se cree obligado a explicar la referencia a estos en una nota.

25. *Segundo manifiesto* (1930), pp. 81-82 de la ed. francesa, p. 118 de la ed. castellana.

26. *Ibid.*, pp. 127-130 de la ed. francesa, pp. 153-154 de la ed. castellana.

27. *Ibid.*, p. 137 de la ed. francesa, p. 160 de la ed. castellana.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 136 de la ed. francesa, p. 160 de la ed. castellana.

30. *Les vases communicants*, p. 98 de la ed. francesa, p. 74 de la ed. cast.

31. *Segundo manifiesto* (1930), p. 78 de la ed. francesa.

LA VIOLENCIA Y EL SUICIDIO

Comencemos dejándolo claro por boca del propio Breton en el *Segundo manifiesto* (1930):

¿Cómo puede esperarse que mostremos dulzura, incluso tolerancia, hacia un aparato de conservación social, sea el que sea?³²

[El surrealismo] tiene sus esperanzas puestas únicamente en la violencia.³³

Y no parece que sea solo una *forma de hablar*. Para Breton “destruir” y “construir” son una sola cosa, pues el “punto del espíritu” que busca es “a *fortiori*, aquel en que deja de ser posible enfrentar entre sí a la destrucción y la construcción”,³⁴ la violencia indiscriminada contra la masa le parece “específicamente moderna”, y su “legitimidad” totalmente compatible con su “disposición de espíritu”.³⁵

Como muchos europeos, lo veremos más adelante al tratar la política del movimiento, los surrealistas estaban en “estado de furia”,³⁶ y de la furia a la violencia solo hay un pequeño paso; violencia ya sea real o escrita, metafórica o solo en las formas, contra los demás o contra uno mismo: insulto,³⁷ amenaza, bronca, agresión, crimen, suicidio:

La decepción razonable [*surgida de la actitud en Francia durante la guerra*] da lugar al furor en todas las manifestaciones que señalan el comienzo del movimiento surrealista: insultos a madame Aurel en el banquete Polti, injurias a Anatole France en la publicación *Un cadavre*³⁸ [...] trifulcas en el banquete Saint-Paul-Roux.³⁹

Esta gran fascinación por las formas violentas es, en buena medida, heredada de dadá, y el surrealismo la extiende al ámbito de lo político. La revolución política surrealista no puede ser sino violenta y el modelo (¿simbólico, real?) que tienen en mente es el del Terror en la Francia de finales del XVIII:

No, para un revolucionario, solo hay un régimen posible:

LA REVOLUCIÓN, ES DECIR, EL TERROR.

32. *Ibid.*, p. 77 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

33. *Ibid.*, p. 73 de la ed. francesa, p. 112 de la ed. castellana.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 75 de la ed. francesa, p. 113 de la ed. castellana.

36. Véase el manifiesto reproducido en el apartado dedicado a la política surrealista.

37. Por citar sólo algunos de los vocablos que aparecen en el *Segundo manifiesto* (1930) en apenas diez líneas (p. 80 de la ed. francesa): *voyous* (golfos), *viveurs* (vividores), *maquereaux* (proxenetas), *déséquilibrés*, *crétin*, *energumènes*, *Merde* (en mayúsculas en el original). Unas páginas más allá (p. 83) se habla de “imbecilidad congénita” y se califica a Soupault de “rata”. En una nota de la p. 135, parafraseando al Marx de los escritos sobre Demócrito y Epicuro, le dedica a Bataille el piropo “filósofo excremento”.

38. Véase la p. 134 de este volumen.

39. Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 69.

Es su instauración lo que me interesa y solo su llegada me hace esperar la desaparición de los canallas que estorban la vida. [...]. Solo la guillotina puede, con cortes oscuros, aclarar este gentío de adversarios a los que nosotros nos enfrentamos. ¡Ah! Que se alce por fin en una plaza pública la simpática máquina de la liberación. Ella sirve desde hace demasiado tiempo a los fines de la crápula.⁴⁰

Aragon insiste en el referente:

Os preguntaréis cómo gentes que no disponen de ningún poder, que son nada, sin dinero, sin hipocresía, hablen repentinamente de revolución, y tomen el tono, y todo el aparato mental del Gran Terror.⁴¹

Al fin y al cabo, como dice Breton, en una frase que reverbera con ecos inquietantes, “la historia no ha sido hecha de rodillas”.⁴²

Idealizan la violencia *colectiva*, por ejemplo “las maravillosas jornadas de pillaje” que siguieron en París a la ejecución en Boston de los anarquistas Sacco y Vanzetti (1927),⁴³ pero también la violencia individual, *personal*; se sienten atraídos por los asesinos (no solo políticos, también comunes), en especial si son mujeres.⁴⁴

Asesinos, bandidos, piratas, vosotros fuisteis los primeros rebeldes (*révoltés*) [...] Lo que sin duda yo no habría tenido nunca el coraje de realizar, vosotros lo habéis intentado y vuestras cabezas cortadas⁴⁵, rodando por algún océano invisible, se entrechocan tenebrosamente, en algún rincón del alma universal.⁴⁶

40. Desnos, Robert, “Description d’une révolte prochaine”, *La Révolution Surréaliste*, nº 5, pp. 25-27, p. 26.

41. Aragon, Louis, “Fragmentos de una Conferencia” pronunciada en la Residencia de Estudiantes (Madrid) el 18 de abril de 1925, *La Révolution Surréaliste*, nº 4, 15 de julio de 1925, pp. 23-25, p. 25

42. *Segundo manifiesto* (1930), p. 73 de la ed. francesa, p. 118 de la ed. castellana.

43. *Nadja*, p. 180 de la ed. francesa, p. 234 de la ed. castellana.

44. Mourier-Casile, Pascaline, «Éloge des criminelles» *Nadja d’André Breton*, París, Gallimard, Foliothèque, 1994, p. 112.

45. La decapitación mediante guillotina siguió siendo durante el siglo xx la forma de ejecutar la pena capital para los delincuentes comunes en numerosos países europeos, como Francia, Suecia, Bélgica, Luxemburgo, Italia y Alemania. En Francia, la última ejecución con guillotina se llevó a cabo a finales de los años setenta, en Alemania Oriental a finales de los sesenta.

46. Desnos, Robert, “Description d’une révolte prochaine”, *La Révolution Surréaliste*, nº 5, pp. 25-27, p. 26.

Ahí tenemos el retrato-collage grupal en torno a la homicida Germaine Berton⁴⁷ (Fig. 1), la atención que prestaron al caso de los asesinatos rituales cometidos contra sus patrones por las hermanas Papin,⁴⁸ cuyos retratos incluyen en el nº 5 de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (mayo de 1933) (Fig. 14), o el interés que mostraron por la envenenadora y parricida adolescente Violette Nozières, a la que dedicaron un amplio homenaje colectivo.⁴⁹

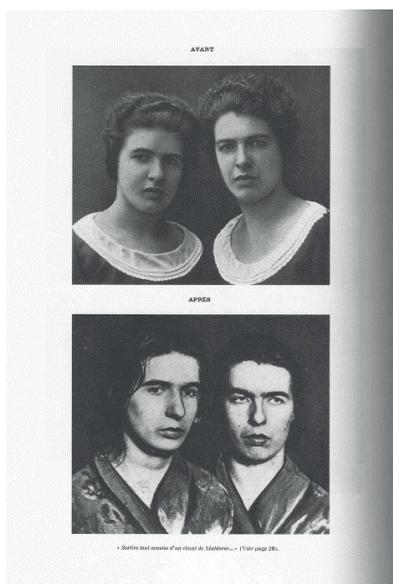


Figura 14. “Las hermanas Papin: antes y después”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, nº 5.

47. La joven obrera Germaine Berton (1902-1942) había disparado mortalmente el 22 de enero de 1923 sobre Marius Plateau, secretario de redacción de *L'Action française*, órgano de difusión de Action Française, partido de inspiración monárquica, antisemita, nacionalista y de extrema derecha que, más tarde, sería uno de los apoyos del régimen de Vichy. La joven contó con el apoyo del movimiento surrealista desde el primer momento. Ya en el número de febrero-marzo de 1923 de *Littérature* Aragon escribe que es legítimo “el recurso a medios terroristas, especialmente el homicidio, para salvar, aun a riesgo de perderlo todo, lo que le parece –con razón o sin ella– la cosa más preciada del mundo [la libertad]”. Tras su absolución, Simone Breton, Louis Aragon y Max Morise le hicieron entrega de un ramo de flores. Aragon, también en el primer número de *La Révolution Surréaliste*, afirma que Berton encarna “el mayor desafío que conoce a la esclavitud, la más bella protesta en la faz del mundo contra la horrenda mentira de la felicidad”

48. Los surrealistas comentaron los brutales detalles del homicidio múltiple, que incluyó salvajes mutilaciones de las víctimas. Véase Éluard, Paul, Péret, Benjamin, “Revue de presse”, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nº 5, 15 de mayo de 1933. El crimen de las hermanas y sirvientas Papin inspiró en parte *Las criadas* (*Les Bonnes*, 1947) fundamental obra del teatro del siglo xx del autor francés Jean Genet.

49. Publicado en 1933, constaba de 44 páginas con poemas e ilustraciones. Véase el poema de Breton en *OC II* p. 217.

Los surrealistas simpatizaban claramente con las respuestas violentas a lo que ellos entendían como situaciones de servidumbre (incluida la violencia en la familia, como demuestra el caso de Nozières) y establecían una relación directa entre el ejercicio de la violencia, el crimen y la liberación moral. La prohibición general de la violencia en la moral occidental es vista por los surrealistas como un instrumento más de control y, desde esta perspectiva, aun a pesar de haber establecido diferencias entre la violencia que *compose* (tiene sentido) y la que *compose pas* (no lo tiene),⁵⁰ todo delito violento, incluido el homicidio gratuito y brutal, es entendido de forma ingenua como acto revolucionario y éticamente positivo; véase el texto “Abrid las prisiones, licenciad el ejército. No hay crímenes de derecho común”.⁵¹

El gusto por la violencia absurda y gratuita también pertenecía a dadá y se mantendrá en Breton, como huella de su amistad con Jacques Vaché. Encarnación misma del espíritu dadá, Jacques Vaché es la figura que más influencia tuvo en Breton:

En literatura me he apasionado sucesivamente por Rimbaud, Jarry, Apollinaire, pero a quien más debo es a Jacques Vaché. El tiempo que pasé con él en Nantes en 1916 me parece poco menos que encantado.⁵²

Lo conoció durante la guerra como paciente herido en el hospital en el que Breton servía como interno. Su concepto de “umor”⁵³ (sin hache, indefinible *pero* definido como una “sensación, casi un *sentido* también, de la inutilidad teatral (y sin alegría) de todo”),⁵⁴ su nihilismo y sus actos de provocación y temeridad gratuita (gustaba de vestirse de oficial alemán durante sus permisos en la guerra) le convierten en un dadá *avant la lettre* e inocular del espíritu del surrealismo en Breton, que entonces se encontraba escribiendo poesía simbolista. Su influencia en la visión de la violencia en el surrealismo es evidente; por ejemplo, en un texto tan alejado ya de la época dadá como el *Segundo manifiesto* (1930), cuando Breton propone como modelo de acción surrealista suprema descender a la calle con un revólver en cada mano y disparar indiscriminadamente contra la multitud⁵⁵ en un gratuito acto terrorista (que tiene claras reminiscencias de una *boutade* de Vaché en el estreno de

50. *Segundo manifiesto* (1930), nota 1 de la p. 73 de la ed. francesa, p. 113 de la ed. castellana.

51. *La Révolution Surréaliste* n° 2. Aparece como colectivo, pero seguramente fue escrito por Desnos. Durozoi, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, p. 88.

52. Bretón, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 8. Sobre Vaché, véase Carassou, Michel, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, París, J.M. Place, 1986 y Vaché, Jacques, *Cartas de Guerra*, Barcelona, Anagrama, 1974.

53. Bretón, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 13.

54. Vaché, Jacques, *Lettres de Guerre*, citado sin dar más datos en Alexandrian, *Breton*, París, Seuil, 1981, p. 15.

55. *Segundo manifiesto* (1930), p. 74 de la ed. francesa. Camus le afea la frase a Breton, con razón: “esta es la frase que, desde 1933, debe lamentar André Breton”, Camus, Albert, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 2015, p. 136.

una obra teatral de Apollinaire) o cuando exhorta a los enfermos mentales a asesinar, literalmente, al primero que pase:

Yo sé que si estuviera loco, tras llevar internado algunos días, aprovecharía alguna *remisión* de mi delirio para asesinar fríamente al que tuviera a mano, preferentemente el médico.⁵⁶

Otro rastro de Vaché en los surrealistas es la fascinación por el suicidio; aparte del ya mencionado, el acto gratuito máximo realizado por Vaché fue un asesinato-suicidio colectivo mediante una deliberada sobredosis de opio en Nantes en 1918, al poco de firmarse el armisticio. Junto a él murieron varios más, que, seguramente sin saberlo, tomaron la dosis mortal que Vaché (experimentado consumidor de la sustancia) les había preparado, como si Vaché hubiera, en palabras de Breton, pretendido, “al marcharse ya, gastar a su costa una última y divertida añagaza”.⁵⁷ Después de este suicidio, *fundacional*, los surrealistas lo llevaron a la práctica no pocas veces. Fue el caso de Jacques Rigaut, que publicó en *Littérature*⁵⁸ un ensayo sobre el tema en el que anunciaba en 1920 su propia muerte voluntaria para diez años después (la llevó a cabo en 1929). René Crevel hizo algo similar en 1935.⁵⁹ El suicidio se convirtió en un tema recurrente en los textos de los surrealistas; sirva de ejemplo el primer número de *La Révolution Surréaliste*, que recopilaba noticias sobre casos de suicidios ocurridos e incluía la encuesta “¿Es el suicidio una solución?”, cuestión que será respondida en el siguiente número publicando las respuestas elaboradas por los redactores y las enviadas por los lectores. Especialmente llamativa será la respuesta de Crevel, que describe el suicidio que él mismo habría de llevar a cabo años más tarde.

La referencia aquí a Sade como profeta de la violencia es obligada. Breton lo alaba en el *Primer manifiesto*, precisamente por la naturaleza sádica (es decir, violenta) de sus prácticas sexuales.⁶⁰ Pero no es fácil determinar la actitud real que pudieran adoptar los surrealistas ante las atrocidades y la teorización de la agresión sexual y el homicidio por placer que aparecen en las obras del *divino marqués*. En general, los surrealistas alababan la violencia producida de *abajo* hacia *arriba* en el seno de relaciones jerárquicas. Pero la violencia de Sade suele ser de *arriba* hacia *abajo* en situaciones sociales de *dominación*. La exhortación a la lectura de Sade no deja de ser ambigua. En todo caso, no parece razonable una lectura ingenua al estilo de la que realiza Alquié:

[Con Sade] nos hacen compartir lo conmovedor de sus tentaciones; nos hacen vivir una rebelión completamente pura: rebelión ante la vida, ante las

56. *Nadja*, p. 166 de la ed. francesa, p. 222 de la ed. castellana. Hemos modificado la traducción.

57. Bretón, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 18.

58. Nº 5, diciembre de 1920, 5-7.

59. Breton escribió un texto con motivo de esta muerte para defenderse de las acusaciones de haberla provocado. Véase «Sur la mort de René Crevel», BRETON, André, *OC II*, 554-556.

60. “Sade es surrealista en el sadismo” *Primer manifiesto* (1924), p. 37 de la ed. francesa.

condiciones mismas de la existencia, ante todo lo que limita al deseo y al amor.⁶¹

Habremos de volver a Sade, pero más allá de esa *pureza* y esa alusión al amor que hace Alquié (¿cómo establecer una relación entre el sexo agresivo y masivo de Sade con el amor idealizado y la mística del orgasmo femenino de Breton?), es mucho más verosímil que Sade les atrajera más por el sentido de provocación que tenía su simple mención (recordemos que su publicación era todavía ilegal)⁶² y que también les atrajera en un sentido primario, es decir, por el contenido sexual explícito de sus textos, más allá de cualquier planteamiento de segundo orden acerca de la violencia. De todas formas, como veremos más adelante al hablar del sexo, no debemos negar la naturaleza problemática y perturbadora del surrealismo en este aspecto: las obras de algunos de los surrealistas transitan por paisajes nada cómodos de los que el *peligro* forma parte indisoluble.

EL AMOR, LA MUJER

La dificultad de situar respecto a Sade al surrealismo, dificultad con la que acabábamos el epígrafe anterior, puede ser ilustradora de una tensión interna al movimiento en lo que respecta al concepto de amor y el sexo. Por un lado, tendríamos una tendencia a centrarse en los aspectos más físicos, viscerales y escatológicos de la actividad sexual. En esta tendencia pesarían más las influencias del Sade más sádico, de la prostitución y la pornografía. Por otro, tendríamos una visión lírica y mística del amor que hundiría sus raíces en la tradición de los trovadores, de la literatura cortés o cortesana⁶³ y de los poetas románticos (“Shelley, Nerval, d’Arnim”),⁶⁴ un amor idealizado, monógamo y *eterno* (aunque sea temporal) que, si bien es sexual, huye de todo aspecto morboso o escatológico, quedándose de Sade con el mero papel transgresor de las convenciones sociales que tiene el sexo y la importancia del deseo sexual y su realización en una vida “verdadera” o plena.

Esta tensión interna se plasmó en dos tendencias o facciones fundamentales en lo que respecta al acercamiento al tema de la mujer y la representación de su cuerpo. La primera es de una naturaleza más lírica y se sitúa en línea con el gusto de André Breton por *metáforas sexuales tan*

61. Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 73.

62. En fechas tan tardías como 1962 sólo se permitió en Francia una tirada muy limitada, bajo suscripción previa y sin publicidad alguna, de la primera edición de las obras completas de Sade (Sade, D.A.F., *Œuvres Complètes* (16 vols.), París, Cercle du Livre Précieux, Tchou, 1962). Véase Brouard, Isabel, estudio introductorio a Sade, Marqués de, *Justina*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 47.

63. Véase Meyer, Michel, «La religion de la femme», *Le Paysan de Paris d’Aragon*, París, Gallimard, 2001, pp. 90-97, p. 90.

64. *L’amour fou*, p. 10 de la edición francesa, p. 19 de la ed. castellana.

*sutiles que se acercan al ideal de delicadeza victoriana*⁶⁵. Se centra en torno a las publicaciones *La Révolution Surréaliste*, *Le Surréalisme au Service de la Révolution* y *Minotaure* (Figs. 15, 16 y 18) en las cuales podemos encontrar abundantes ejemplos de fotografías de Man Ray y Brassai. La otra, articulada en torno a Georges Bataille⁶⁶ y su revista *Documents*, desarrolla las nociones de *bas matérialisme*⁶⁷ (materialismo bajo) y *lo informe*⁶⁸, nociones centradas en lo escatológico y con una estética más cercana a la pornografía y el sadismo. Jacques-André Boiffard sería un fotógrafo ejemplar de esta rama del *bas matérialisme*. Hans Bellmer y Raoul Ubac se acercan también en las estrategias creativas de muchas de sus obras a esta tendencia.

Breton atacó agresivamente este gusto por lo bajo en su *Segundo manifiesto* (1930):

El Sr. Bataille asegura que de todo cuanto hay en el mundo tan solo quiere prestar atención a lo más vil, a lo más desesperanzador, a lo más corrompido, e invita al hombre, *para evitar que llegue a ser útil a cualquier finalidad determinada "a correr absurdamente con él —súbitamente oscurecida la mirada, y con los ojos preñados de inconfesables lágrimas— en dirección a provincianas mansiones cerradas, más repugnantes que las moscas, más viciosas y más rancias que los salones de peluquería"*. He hecho constar aquí dichos propósitos debido a que, a mi parecer, no solamente animan al Sr. Bataille, sino también a aquellos ex surrealistas que han querido liberarse de toda atadura, a fin de aventurarse un poco en todos los ámbitos [y cita a Desnos, Leiris, Limbour, Masson y Vitrac].⁶⁹

Este *materialismo bajo*, a pesar de beber directamente de *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont, no es para Breton sino un retorno ofensivo del

65. Spector, Jack J., *op. cit.*, p. 323.

66. En el *Segundo manifiesto* (p. 135 de la ed. francesa, p. 159 de la ed. castellana) Breton le echa en cara a Bataille el hecho de que *trabaje* como bibliotecario en la *Bibliothèque Nationale de France*: le acusa de ser un «"asentado" de biblioteca», en línea con su rechazo general al trabajo. Gracias a Bataille nos ha llegado gran parte de la obra de Walter Benjamin, que escondió en el laberinto de los anaqueles de la BNF hasta pasada la guerra (véase Arendt, Hannah, *Walter Benjamin, 1892-1940*, París, Allia, 2007, p. 43).

67. Para una descripción extremadamente clarificadora del *bas matérialisme* de Bataille en relación al pensamiento de Breton, véase Lala, Marie-Claude, "Bataille et Breton: le malentendu considérable", *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 49-61.

68. Sobre la presencia de *lo informe* (lo relacionado con la atracción por la podredumbre y la descomposición) en la fotografía surrealista, véase Krauss, Rosalind, "Corpus delicti", *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 171-203.

69. *Segundo manifiesto* (1930), p. 132 de la ed. francesa, pp. 156-157 de la ed. castellana.

viejo “materialismo antidialéctico”, sin “voluntad de liberación moral o social”,⁷⁰ que intenta abrirse camino utilizando los conceptos sobre el inconsciente de Freud⁷¹ y no tiene más trasfondo teórico que la propia delectación de Bataille por lo repugnante:

[...] Al Sr. Bataille le gustan las moscas. A nosotros, no.⁷²

El Sr. Bataille hace un abuso delirante de los adjetivos: manchado, senil, rancio, sórdido, salaz, decrepito, y que estos, lejos de servirle para describir algo insoportable, le sirven para expresar su delectación con el mayor lirismo.⁷³



Figura 15. LRS, nº1 (diciembre de 1924), que incluye la foto de Man Ray, *Retorno a la razón*, 1923.

70. *Ibid.*, p. 136 de la ed. francesa, p. 160 de la ed. castellana.

71. *Ibid.*, p. 133 de la ed. francesa, p. 157 de la ed. castellana.

72. *Ibid.*, p. 134 de la ed. francesa, p. 158 de la ed. castellana.

73. *Ibid.*, p. 134 de la ed. francesa, p. 159 de la ed. castellana.

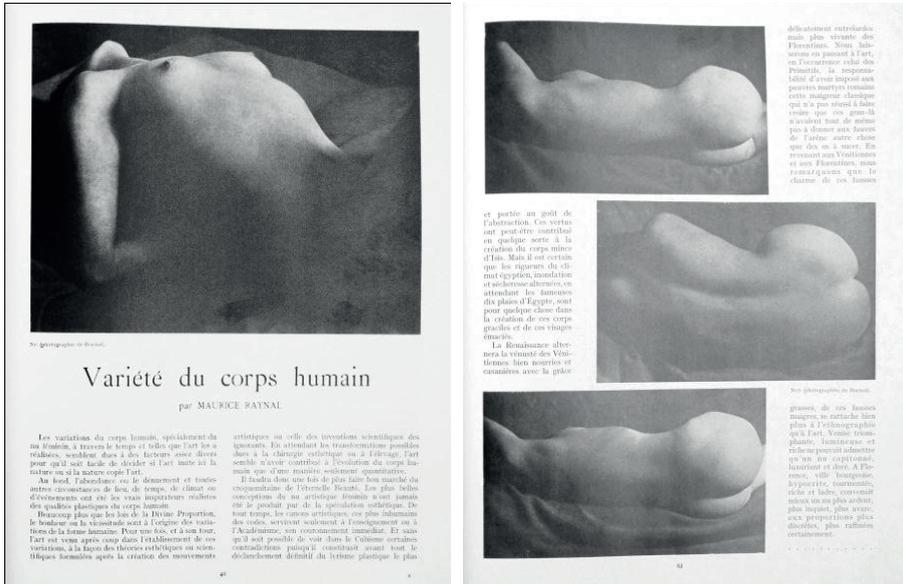


Figura 16. *Minotaure* (nº1), pp. 41, 43, que incluyen diversas fotografías de Brassai.

Debemos a este *bas matérialisme* la entrada en el surrealismo de la representación sadomasoquista del cuerpo femenino. Michel Leiris, vivamente interesado en la antropología africana, conoció al escritor y viajero estadounidense William B. Seabrook⁷⁴; que solía realizar este tipo de prácticas y fotografías con su mujer. Estas fotografías causaron una profunda impresión en Leiris, entonces gerente de *Documents*, que provocaron que publicara en 1930 el texto “Le caput mortum ou la femme de l’alchimiste”⁷⁵ (Fig. 17), en plena continuidad con el gusto de Bataille, director de la publicación.

74. Sobre la introducción del tema sadomasoquista en la fotografía surrealista, véase Poivert, Michel, “Las imágenes del afuera”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 65-70, p. 69.
 75. Leiris, Michel, “Le caput mortum ou la femme de l’alchimiste”, *Documents*, nº 8, 1930.

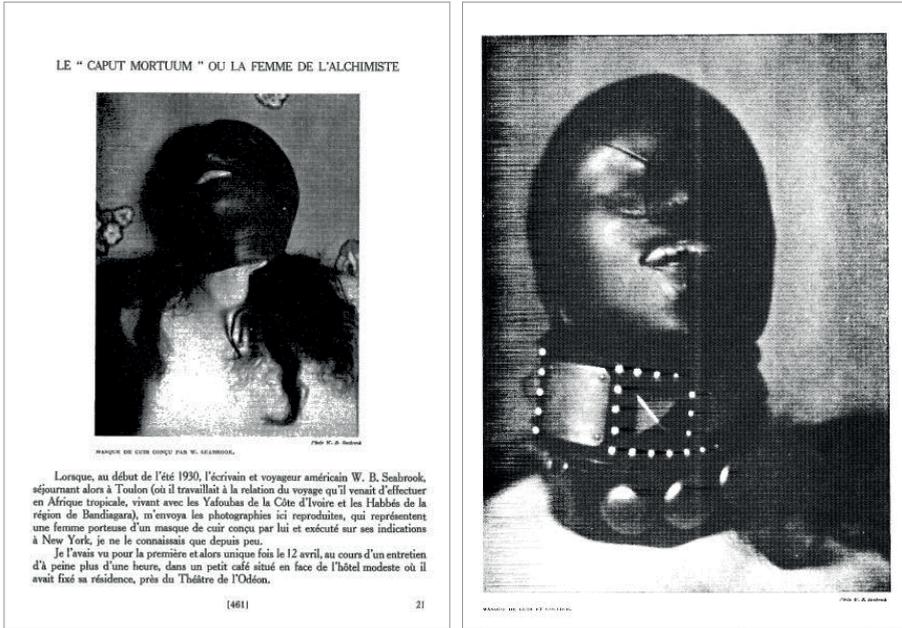


Figura 17. Leiris, Michel, "Le caput mortum ou la femme de l'alchimiste", *Documents*, nº 8, 1930, 21- 26, ilustrado con fotografías de William B. Seabrook, pp. 21, 24.

Boiffard realizó unas fotografías muy similares a las de Seabrook (parecen pertenecientes a una misma serie, lo que ha provocado algún error de atribución).⁷⁶ Sin embargo, estas fotografías publicadas de Boiffard y Seabrook no expresan la actividad sadomasoquista en toda su fuerza (mostrarla en los años treinta seguramente les habría traído problemas con la policía); las poses suelen ser estáticas, lánguidas, poéticas y relajadas aunque integren "accesorios" sadomasoquistas. Habría que esperar a que fuera Man Ray quien entrara en contacto con el matrimonio Seabrook⁷⁷ para que las prácticas más *feroces* entraran con toda su crudeza en el imaginario surreal, manteniéndose estas imágenes por motivos obvios en el ámbito privado.

Man Ray siguió desarrollando la *performance* pornográfico-sadomasoquista en su célebre serie *Erótica-Velada* (1933-34), realizada en el taller del pintor Louis Marcoussis con Meret Oppenheim de modelo/víctima, y de la que se publicaría sólo una fotografía (precisamente una de las más líricas) en el nº 5 de *Minotaure* acompañando al texto de Breton "La belleza será convulsiva"

76. El profesor Michel Poivert, por ejemplo, atribuye las fotografías de Seabrook a Boiffard en Poivert, Michel, "Las imágenes del afuera", *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 65-70, p. 69.

77. Man Ray, *Autoportrait*, Paris, Laffont, 1965, pp. 330-331.

(Fig. 18). En la serie, el propio Marcoussis, adecuadamente oculto bajo una barba y elegantemente vestido, violenta a Meret Oppenheim (que, por supuesto, aparece completamente desnuda y descalza en la mayoría de imágenes).



Figura 18. *Minotaure*, n° 5, 1934, p. 15.

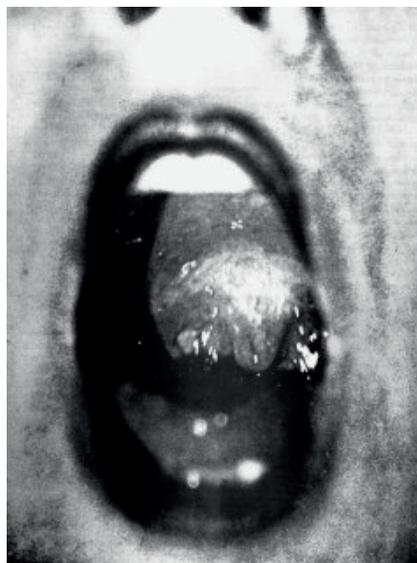


Figura 19. Jacques-André Boiffard, Sin título, 1930, publicada en *Documents*, n° 5, 1930, p. 298.



Figura 20. BRYEN, Camille y UBAC, Raoul, «Affichez vos poèmes, affichez vos images», París, 1936 (fotografía de Raoul Ubac, 1935).

Ya vimos la importancia que el sexo tenía en la teoría de Breton al tratar el tema de la belleza convulsiva, concepto trazado sobre el modelo del orgasmo femenino y que acaba reduciendo toda la experiencia estética y el pensamiento profundo a placer sexual. El hombre es para Breton un ser fundamentalmente sexual, hecho de pulsiones contradictorias.⁷⁸ En este sentido, el amor no puede dejar de incluir, por tanto, para Breton, la atracción sexual, y no establece diferencia alguna entre ambos:⁷⁹ “Amor, único amor que existes, amor carnal”.⁸⁰

Pero esta constatación del carácter sexual del amor no le impide incorporarle una fuerte carga de misticismo en la más pura tradición romántica. El amor sería para Breton el ámbito en el que “se restituirían a todas las cosas los colores perdidos del tiempo de los antiguos soles”,⁸¹ “esa región paradójica donde se produce la fusión de dos seres que se han realmente escogido”.⁸² Un amor idealizado, amor electivo y unipersonal en el que el espíritu

Se las ingenia para otorgar el objeto del amor a un ser único, a pesar de que en numerosos casos las condiciones sociales de la vida enjuician implacablemente tal ilusión.⁸³

78. Ligot, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 25.

79. *Ibid.*, p. 27.

80. *L'amour fou*, p. 110 de la edición francesa, p. 87 de la ed. castellana.

81. *Ibid.*, p. 12 de la edición francesa, p. 21 de la ed. castellana.

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*, p. 10 de la edición francesa, p. 19 de la ed. castellana.

El amor se quiere único y eterno y es entendido por Breton casi en clave religiosa, por ejemplo, cuando en *Nadja* relaciona el beso con la comunión, haciendo los dientes de la mujer las veces de hostia.⁸⁴ Breton mismo reconoce que esta idea del “amor único”, necesariamente monógamo, está ligada a una fuerte “actitud mística”,⁸⁵ similar a la que sustenta la sociedad burguesa. Sin embargo, afirma que esa monogamia es “mantenida por la sociedad actual con fines equívocos”,⁸⁶ es decir, con la finalidad de mantener el orden institucional mediante la “odiosa” institución de la familia. Para Breton, las dificultades inherentes a la vida social y cotidiana hacen imposible la plasmación concreta de esta *monogamia ideal* y esta se convierte en lo que podríamos llamar nosotros *poligamia diacrónica*, una estricta sucesión de mujeres, “apreciadas por separado, sucesivamente”,⁸⁷ cada una de ellas encarnación concreta del Amor. La mejor imagen de esta monogamia puramente ideal nos la da Breton mismo en un “fantasma” o fantasía contenido en *L'Amour fou*, una

Fila de mujeres sentadas, con trajes claros, los más conmovedores que hayan llevado nunca. [...] Son siete o nueve. Entra un hombre...y las reconoce: ¿a una tras otra o a todas a la vez? Son las mujeres que ha amado, que le han amado, estas durante años, aquellas, un día.⁸⁸

La monogamia, el “amor exclusivo”⁸⁹ y “ejemplar”⁹⁰ deviene para Breton modelo moral contra el libertinaje sexual de “los especialistas del placer, los coleccionistas de aventuras, los entusiastas de la voluptuosidad”.⁹¹ Para justificar este modelo Breton recurre en *L'Amour fou* a Engels y a Freud. Citando al Engels de *El origen de la familia* afirma que el

*Amor sexual individual, nacido de esa forma superior de las relaciones sexuales que es la monogamia, [es] el más grande progreso moral realizado por el hombre en los tiempos modernos.*⁹²

y defiende al marxismo de los ataques que lo igualan al libertinaje sexual volviendo a citar a Engels:

Los autores del *Manifiesto comunista* no han cesado de alzar su voz contra las esperanzas de retorno a las relaciones sexuales “desordenadas” que marcaron el alba de la historia humana. Una vez abolida la propiedad

84. *Nadja*, p. 109 de la ed. francesa, p. 174 de la ed. castellana.

85. *L'amour fou*, p. 11 de la edición francesa, p. 20 de la ed. castellana.

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*, pp. 11-12 de la edición francesa, p. 20 de la ed. castellana.

88. *Ibid.*, p. 9 de la edición francesa, p. 18 de la ed. castellana.

89. *Ibid.*, p. 112 de la edición francesa, p. 88 de la ed. castellana.

90. *Ibid.*, p. 114 de la edición francesa, p. 89 de la ed. castellana.

91. *Segundo manifiesto* (1930), p. 130 de la ed. francesa, p. 156 de la ed. castellana.

92. *L'amour fou*, p. 112 de la edición francesa, p. 88 de la ed. castellana.

privada, “se puede afirmar con razón —afirma Engels— que, lejos de desaparecer, la monogamia será, antes bien, realizada por primera vez”.⁹³

Y, citando a Freud, concluye que el amor monógamo “rompe los lazos colectivos creados por la raza, se eleva por encima de las diferencias nacionales y jerarquías sociales, y, de esta forma, contribuye en gran medida al progreso de la cultura”.⁹⁴

Sin embargo, Breton no puede ni quiere renunciar totalmente a la otra tradición, a la sádica. En este sentido, se lamenta de no haber

Logrado aún obtener del genio de la belleza que sea el mismo con sus alas blancas que con sus alas oscuras, que fulgure para mí bajo estos dos aspectos a la vez en aquella que amo. El niño que sigo siendo en relación a lo que desearía ser no ha hecho desaparecer el dualismo del bien y del mal [...] ese niño no juraría que todo esto carece de relación con Barba Azul.⁹⁵

De todas formas, el aspecto de Sade que más parece atraer a los surrealistas cercanos a Breton es el valor ético que confiere este autor al placer sexual.⁹⁶ Especialmente clarificador de este aspecto ético, cuando no revolucionario, conferido a las prácticas sexuales es el análisis que Hopkins⁹⁷ realiza de la icónica fotografía modificada de Man Ray *Monumento a Sade* (Fig. 21). Para Hopkins el crucifijo invertido tiene unas evidentes connotaciones anticristianas, pero también fálicas, convirtiendo la imagen en una simbólica sodomización (una práctica ubicua en la obra de Sade). La sodomización (siempre de una mujer, los reparos surrealistas hacia la homosexualidad son muy fuertes)⁹⁸ estaría siendo celebrada por el movimiento como un acto de satisfacción sexual gratuita que rechaza por su naturaleza la visión judeo-cristiana del sexo como un deber de naturaleza reproductora. Esto, unido al terror a la despoblación y la decadencia presente en la Francia posterior a la

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*

95. *Ibid.*, p. 111 de la edición francesa, p. 87 de la ed. castellana. Barba Azul es el personaje feminicida que da título al cuento homónimo de Perrault. Así mismo, fue el apodo dado a Henri Désiré Landru (guillotinado en 1922), un famoso asesino en serie francés que, durante la Primera Guerra Mundial, asesinó a un número indeterminado de viudas jóvenes (entre 100 y 300) por motivos económicos y sexuales.

96. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 118.

97. *Ibid.* Rosalind Krauss también le dedica una atención especial a esta imagen en Krauss, Rosalind, “Fotografía y surrealismo”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 105-129.

98. Breton afirmó, usando la expresión “pederasta” que en esa época era sinónimo completo de “homosexual”: “Acuso a los pederastas de someter a la tolerancia humana un déficit mental y moral que tiende a erigirse en sistema y a paralizar todas las empresas que respeto”(véase *Investigating Sex. Surrealist Research 1928-1932*, Londres/Nueva York, Verso, 2011, p. 5). Véase también la entrada “Onanismo” en Breton, André, Éluard, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003.

Primera Guerra Mundial, convierte a la imagen en un panfleto *anticristiano* y a la vez *antinacionalista*, y en una exaltación del derecho a la libre disposición del propio cuerpo frente a la Iglesia y el Estado.⁹⁹

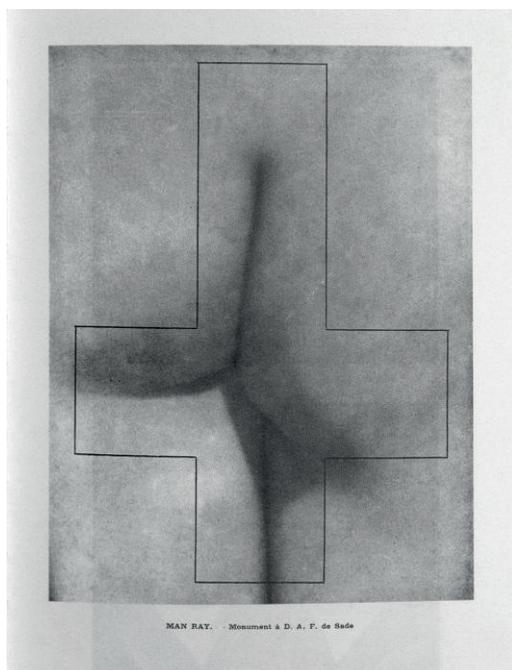


Figura 21. LSASDLR, nº 5, 1933, que incluye la fotografía de Man Ray *Monumento a D. A. F. de Sade*, 1933.

El amor sexual tiene también un carácter de *escándalo* que explotan los surrealistas para romper con las convenciones sociales.¹⁰⁰ En sus propias palabras, los surrealistas decidieron

Apuntar hacia todas las monsergas de los “deberes fundamentales” el arma de largo alcance del cinismo sexual.¹⁰¹

El sexo posee en el surrealismo una doble vertiente: por un lado, es algo eminentemente individual que manifiesta los deseos profundos e inconscientes de una psique, pero, a la vez, tiene una faceta social marcada por los límites y las convenciones sociales y el carácter transgresor de su práctica fuera de estas convenciones. Ese doble carácter *revolucionario* del sexo permitió a

99. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 120.

100. Ligot, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 31.

101. *Segundo manifiesto* (1930), p. 78 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

Breton establecer el nexo¹⁰² que tanto deseaba entre el psicoanálisis de Freud, con su pansexualismo, y el marxismo, con su revolución, de la cual el sexo vendría a ser otra herramienta más, junto al resto de las técnicas surrealistas.

Así es cómo el amor sexual vendrá a ocupar un fundamental *doble* papel también en la metodología surrealista. En *primer* lugar, todas las apariciones de genitales, actos sexuales, la prostitución, la sodomía, la literatura pornográfica y sádica, etc. en el contexto del surrealismo bretoniano han de ser analizadas bajo el prisma de su aspecto transgresor y subversivo, como tentativas de romper con las convenciones sociales y la moral establecida.¹⁰³ Y, en *segundo* lugar, el surrealismo de Breton, al proponer una nueva moral en materia amorosa y sexual, está en realidad proponiendo el amor y el sexo como una herramienta fundamental para el conocimiento, también para el conocimiento de uno mismo.¹⁰⁴

El ejercicio del amor acaba convirtiéndose en el eje central alrededor del cual girará todo el proyecto surrealista:

¿Acaso lo esencial no es que seamos nuestros amos, amos de las mujeres y, también, del amor?¹⁰⁵

Todas las técnicas surrealistas acaban siendo definidas en relación al amor y al sexo: sexual es también la naturaleza de los deseos que técnicas ya explicadas como la escritura automática o el relato de sueños revelan para Breton (como también lo es el deseo inconsciente para Freud). El azar objetivo, por su parte, solo cobrará todo su sentido en el contexto de la búsqueda y encuentro de una compañera sexual.

De hecho, si el amor está, no son necesarios el resto de medios de desvelamiento de lo maravilloso y de superación de todas las oposiciones. El que está en el amor no escribe, no busca, ya ha alcanzado el “punto del espíritu” objetivo del surrealismo:

El amor en el sentido en que yo lo entiendo —pero, en ese caso, el misterioso, el improbable, el único, el confundente y el indudable amor— tal y como a fin de cuentas solo puede ser.¹⁰⁶

Nos interesa aquí señalar el doble sentido que “confundente” puede tener; por un lado irracionalidad, confusión, pero, por otro, al contener la raíz “fund-”, el amor como fundente, fusionador de todos los opuestos, que logra

102. Ligot, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 31.

103. Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 167-168.

104. *Segundo manifiesto* (1930), nota en p. 130 de la ed. francesa, p. 156 de la ed. castellana.

105. *Primer manifiesto* (1924), p. 28 de la ed. francesa., p. 26 de la ed. castellana.

106. Nos hemos alejado aquí de la traducción española que manejamos, pero queriendo conservar toda la riqueza que el traductor ha sabido ver. *Nadja*, p. 159 de la ed. francesa, p. 216 de la ed. castellana.

ese ansiado punto del espíritu que supera “de forma transitoria o definitiva” en “la *vida*”¹⁰⁷ todas las oposiciones imaginarias propias de la cultura racionalista. Como afirma Breton en *Nadja*:

El genio... ¡qué podría esperar de algunos posibles mediadores que se me han aparecido bajo este signo y que a tu lado se han esfumado!¹⁰⁸

Puesto que existes, como tú sola sabes existir, quizás no era muy necesaria la existencia de este libro.¹⁰⁹

Tú me desvías del enigma para siempre.¹¹⁰

La cuestión del sexo nos lleva inevitablemente a hablar del papel que la mujer desarrolló en el surrealismo. En general, los surrealistas tenían una visión de la mujer bastante convencional; en la mencionada dualidad del papel del sexo y el amor en el surrealismo podemos ver la plasmación y fusión parcial de dos de los roles secundarios que la mujer ha venido a desempeñar en la cultura occidental, roles de los que el movimiento surrealista, como veremos, no se separa mucho. Por un lado, tenemos a la mujer vista como objeto sexual, prostituta impersonal a manejar a voluntad, reducida a cuerpo, materia y fluidos. *Completaban* esta visión con una ya mencionada y fuerte tendencia al fetichismo y a la cosificación del cuerpo femenino y a fantasear con actos sexuales de naturaleza violenta sobre él. Por otro, la mujer como ser espiritual, ideal, *musa* inspiradora, etérea y llena de poderes destinada a iluminar al artista. En los dos casos, meros instrumentos puestos al servicio de un creador masculino.

La mujer, por lo general, solo tiene presencia en el seno del surrealismo como amante (los otros papeles tradicionales en el imaginario occidental, la esposa y la madre, son figuras irrelevantes en el movimiento), siéndole asignados roles estereotipados (secretaria, Fig. 11) o relacionados con lo oculto (*médium*), la naturaleza (de la cual también es mensajero, al igual que el *primitivo*), la histeria y la psicosis, la belleza convulsa, lo maravilloso y el azar objetivo. Este último toma forma, normalmente, en el encuentro inesperado con una mujer urbanita:

Obras como *Le Paysan de Paris* y *Nadja* dan cuenta de ese clima mental en el que el gusto por vagabundear se llevó a límites extremos. Se daba libre curso a una búsqueda ininterrumpida: se trataba de ver, de revelar lo que está oculto bajo las apariencias. El encuentro inesperado que siempre tiende, explícitamente o no, a tomar la forma de una mujer, marca la culminación de esta búsqueda.¹¹¹

107. Véase la nota en *Segundo manifiesto* (1930), p. 130 de la ed. francesa, p. 156 de la ed. castellana.

108. *Nadja*, p. 186 de la ed. francesa, p. 239 de la ed. castellana.

109. *Ibid.*, p. 187 de la ed. francesa, p. 240 de la ed. castellana.

110. *Ibid.*

111. Breton, André, *Entretiens*, París, Gallimard, 1973, p. 139.

Todos los papeles que los surrealistas reservan a la mujer son esencialmente pasivos, girando en torno a su utilidad para un creador masculino, que la utiliza como fuente de inspiración o de placer, constituyendo una suerte de musa; aparece frecuentemente como tema de sus obras literarias o artísticas, pero solo cuando cumple una función supeditada a las exigencias y necesidades propias de los hombres del surrealismo. Esto ocurre también en la fotografía surrealista escenificada, que gira mayoritariamente en torno a la mujer y su cuerpo desnudo y fetichizado: se multiplican los senos, se centra la atención en el torso, se ignoran los rostros y los miembros (véanse, por ejemplo, las ilustraciones 15 a 20).

La mujer queda reducida para el surrealismo a una “imagen fugaz y seductora, criatura de la calle”¹¹² o “*mediatrice*”,¹¹³ médium,¹¹⁴ loca o mujer-niña que nos hace comunicar con lo maravilloso y lo fantástico. Como afirma Spector, la mujer aparece como tema surrealista cuando cumple una función accesoria respecto a los deseos o necesidades de un varón que piensa o crea.¹¹⁵ En general, todos los comentaristas coinciden en afirmar que la posición de la mujer en el surrealismo fue marginal y subordinada a la de sus compañeros masculinos y que tendieron a ocupar el papel de musas idealizadas e inspiradoras antes que el de creadoras autónomas¹¹⁶ (especialmente si están desequilibradas o creen tener poderes paranormales):

El problema de la mujer es lo único maravilloso e inquietante que en el mundo existe. Y ello es así en la mismísima medida en que a ello nos conduce la fe que un *hombre* no corrompido debe ser capaz de poner, no solamente en la revolución, sino también en el amor.¹¹⁷

La mujer es, antes que un *sujeto* creador, un *objeto* inspirador que tiene un rol secundario y accesorio respecto del artista-hombre que crea. No otro es el sentido de la cita de Baudelaire “La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños” que acompaña al fotomontaje sobre Germaine Berton ya aludido. Sirva también de ejemplo la encuesta lanzada en el nº2 de *Littérature*, “Algunas preferencias”, “¿Por qué elige usted esa mujer, esa marca de cigarrillos?” en la que la mujer queda reducida simbólicamente a un objeto de consumo elegido por el hombre.

112. Spector, Jack J., *op. cit.*, p. 301.

113. Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 173.

114. Breton, André, «Carta a las videntes (1929)», *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 167-172.

115. Spector, Jack J., *op. cit.*, p. 306.

116. Véase, por ejemplo Chadwick, Whitney, *Women Artist and the Surrealist Movement*, Londres, Thames and Hudson, 1985.

117. *Segundo manifiesto* (1930), nota en la p. 129 de la ed. francesa. La cursiva es nuestra. No ha de pensarse que “hombre” sea usado aquí para designar al género humano, sino sólo al varón.

Aun así, en los años 30 el surrealismo atrajo a algunas mujeres artistas e intelectuales.¹¹⁸ Entre ellas la pintora Leonora Carrington (británica) y la interesante fotógrafa y escritora lesbiana Claude Cahun (francesa).¹¹⁹ Pero su posición es marginal en el conjunto de una obra surrealista muchas veces centrada en la expresión del deseo sexual masculino en su vertiente más cosificadora, transgresora y problemática, cuyas expresiones máximas son la fotografía objetivadora y pederasta de Hans Bellmer, la fotografía sado-masoquista de Man Ray o la adoración constante por el pornógrafo ilustrado Sade, cuyas actividades y textos (como ya hemos visto) se consideran en el movimiento actos supremos de libertad.

Este acercamiento surrealista al cuerpo femenino como mero objeto a manipular a voluntad y con el cual cumplir o hacer surgir las obsesiones masculinas encuentra su grado máximo en la fascinación por el maniquí, especialmente en la serie de fotografías que el artista alemán (afincado a partir de 1938 en París) Hans Bellmer realizó durante décadas con una muñeca articulada de tamaño natural construida por él mismo. Totalmente modular, la muñeca permitía su completa transformación mediante unas junturas de bola. El cuerpo femenino aparece aquí para Bellmer como *una frase que nos invita a desarticularla para que se recompongan, a través de una serie de anagramas sin fin, sus verdaderos contenidos*¹²⁰. Los contenidos que saldrán del cuerpo de la *poupée* de Bellmer no podrán ser más turbadores: la muñeca, de apariencia infantil, “menor desarticulada”,¹²¹ decapitada, aparecerá arrojada en el suelo y en los solares, como una víctima abandonada tras una violación. Bellmer retocaba sus fotografías pintándolas con colores, lo que confería a sus imágenes una naturaleza onírica más acusada. Construyó otras muñecas, además de la inicial de los años treinta, hasta su muerte en 1975.¹²²

118. Para un desarrollo en extenso del tema de la mujer creadora surrealista, véase Caballero, Juncal, *La mujer en el imaginario surrealista. Figuras femeninas en el ideario de André Breton*, Castellón, UJI, 2002 y Chadwick, Whitney, *op. cit.*

119. Sobre Carrington y Cahun, véase la obra Lusty, Natalya, *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, 2016.

120. Bellmer, Hans, *L'Anatomie de l'image*, París, Le Terrain vague, 1957, p. 138.

121. Las primeras fotografías de la *poupée* fueron publicadas por André Breton, que las recibió por correo desde Alemania, en el número 6 de la revista *Minotaure* (diciembre de 1934) bajo el título “Las variaciones sobre el montaje de una menor articulada” (Fig. 22).

122. Guigon, Emmanuel, “El objeto surrealista”, p. 149, en *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM, 1997.

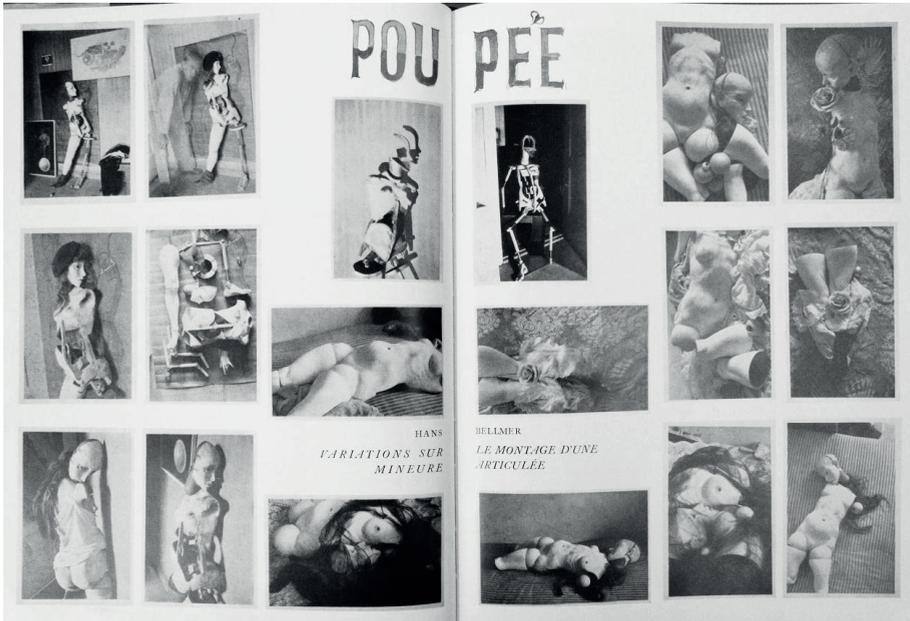


Figura 22. *Minotaure*, nº6 (invierno de 1934), pp. 30-31.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Hans Bellmer introduciría el tema del *bondage*, de la mujer atada. Publicó su célebre fotografía *Tenir au frais* (*Conservar en frío*, 1958) en la portada del número 4 de la revista *Le Surréalisme, Même* (Fig. 23) dirigida por Breton. La imagen, en muchos aspectos emparentada visualmente con la serie de *La Poupée*, pertenece a una durísima serie que realizó con su compañera, artista y escritora Unica Zürn, a la que ató con cuerdas muy finas.

En Bellmer se ejemplifica como en ningún otro miembro del grupo la pulsión surrealista hacia la violencia y la muerte que está detrás de la conversión del cuerpo en objeto.

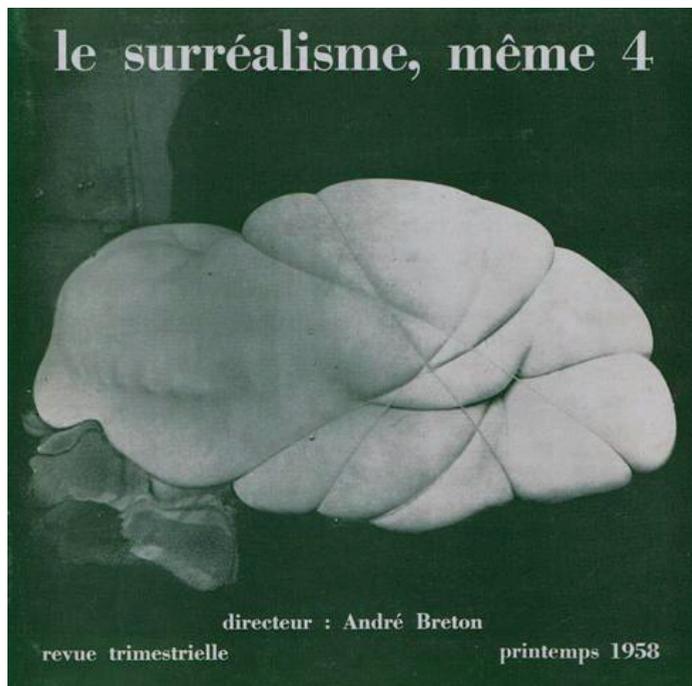


Figura 23. Hans Bellmer, *Tenir au Frais*, portada de *Le Surréalisme, Même*, nº 4, primavera de 1958.

Concluamos con una cita de Breton que resume como pocas el papel que la mujer tiene en el surrealismo:

A ti que, para todos los que me escuchan, no debes ser una entidad sino una mujer, a ti que sobre todas las cosas eres una mujer, a pesar de todo lo que me ha influido y lo que me influye en ti para que te considere la Quimera. [...] A ti, la criatura más viva, que no parece haber sido puesta en mi camino sino para que experimente en todo su rigor la fuerza de lo que conservas intacto en ti. A ti que solo de oídas conoces el mal. A ti, claro está, idealmente bella [...]

¿Sin ti, qué haría yo con este amor que siempre he sentido en mí hacia lo genial, en cuyo nombre lo menos que he podido hacer es intentar algunas exploraciones, por aquí o por allá?¹²³

123. *Nadja*, pp. 185-186 de la ed. francesa, p. 238 de la ed. castellana.

▷ POLÍTICA. LA TORMENTOSA RELACIÓN CON EL MARXISMO

El objetivo debe ser arruinar totalmente las pretensiones de una casta [la burguesía] a la que a nuestro pesar pertenecemos, pretensiones que no podremos ayudar a abolir en nuestro exterior a menos que hayamos logrado abolirlas en nosotros.

André Breton

Segundo manifiesto (1930)¹

Ciertamente, no puede decirse que el surrealismo tuviera influencia alguna sobre los acontecimientos políticos o la política real en ninguna etapa de su existencia. Tampoco realizó ninguna contribución al lenguaje político ni generó una teoría política propia en sentido estricto. Pero sí fue un movimiento de naturaleza política y lo fue en un momento de gran efervescencia social y de polarización ideológica de las sociedades occidentales.² Si bien lo político en sentido general siempre estuvo presente en el surrealismo, los años en los que las temáticas políticas tienen un papel más relevante en él coinciden con años cruciales en lo que se refiere a lo político y social: entrada de Francia en la guerra en la que España estaba envuelta en Marruecos (desembarco conjunto de Alhucemas, 1925), llegada en los primeros años treinta a este lado del Atlántico de la crisis y el desempleo posteriores al crack financiero del 29, extensión del fascismo en Europa, radicalización y aumento de la violencia política en Francia y Europa en general, asentamiento del comunismo en la Unión Soviética y de la influencia de este en la política europea occidental, Guerra Civil Española, prolegómenos de la Segunda Guerra Mundial...

Como vamos a ver, el difícil compromiso político del surrealismo consistió básicamente en establecer nexos con el comunismo, nexos extremadamente complejos debido a tres escollos fundamentales:³ en primer lugar, lo problemático de establecer una conexión entre el espíritu general de revuelta del surrealismo y la acción revolucionaria concreta, efectiva y real; en segundo lugar, la dificultad de conjugar la ética radical y "pura" del movimiento con las necesidades de la praxis política (lo que Bismark llamó *realpolitik*); por último, la dificultad de conciliar su concepción del arte como algo esencialmente libre con las necesidades de propaganda propias de la acción política y el didactismo del partido comunista. A estos tres motivos podemos añadir otro

1. *Segundo manifiesto* (1930), nota en p. 82 de la ed. francesa, p. 118 de la ed. castellana.

2. Véase Spiteri, Raymond, "Surrealism and the demands of politics", Lusty, Natalya (ed.), *Surrealism*, Cambridge/ Nueva York, Cambridge University Press, 2021.

3. Short, Robert S., "The politics of Surrealism, 1920-36", *Journal of Contemporary History*, Vol. 1, n° 2, pp. 3-25, p. 3.

más general y radical: la imposibilidad de conciliar lo comunitario (implícito en toda acción política, pero sobre todo en el comunismo que es esencialmente colectivista) con el radical individualismo propio del surrealismo.

“Transformar el mundo”, dijo Marx; “cambiar la vida”, dijo Rimbaud: para nosotros, esas dos consignas hacen una sola.⁴

Con esta frase acaba Breton el “Discurso en el Congreso de los Escritores [revolucionarios]”⁵ que el partido comunista no le permitió pronunciar en París en 1935 y que reprodujo más tarde en la entrada “Marx” del *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938).⁶ En una sola frase, expresión de una *voluntad* de fusionar, de una *necesidad* de unificar, filosofía (Marx), acción política (comunismo) y poesía (Rimbaud); unión tal vez *imposible*, sin duda *problemática*, para otros *inacceptable*.

Unos años antes, en *Los Vasos comunicantes* (1932), Breton acota su noción de revolución social subordinándola a la consecución de un objetivo “puramente espiritual”:

No dejaré de oponer a la imperiosa necesidad actual, esto es, cambiar las bases sociales demasiado vacilantes y carcomidas del viejo mundo, esta otra necesidad no menos imperiosa que es la de no ver la revolución que viene como un fin, que sería también el de la historia. El *fin* no podría ser otro para mí que el conocimiento del destino eterno del hombre, del hombre en general, que únicamente la revolución podrá llevar plenamente a este destino.⁷

En las dos citas últimas de Breton se ven reflejados los dos sentidos que el surrealismo da a la palabra “revolución” y que el movimiento pugnaría por aproximar: el colectivo, exterior, y el personal, interior. He ahí el problema fundamental que habrá de enfrentar el surrealismo en su vertiente política: ¿Cómo articular la transformación *social* y el cambio *existencial*?

Todos los intentos de generar una política surrealista coherente y efectiva acabaron siendo estériles, en especial el más duradero, serio y deseado de ellos, el acercamiento al partido comunista. La realidad se encargaría de demostrar la dificultad inherente al proyecto de lograr esa unión de las dos revoluciones (revolución interior, revolución exterior) mediante la asunción

4. La primera parte de la sentencia (la de Marx), deriva de la decimoprimer *Tesis sobre Feuerbach*, tesis que implica una llamada al paso a la acción y al abandono de toda teorización estéril que no esté orientada a poner el pensamiento al servicio de la transformación social. La cita de Rimbaud se encuentra en “El esposo infernal” incluido en *Una temporada en el infierno*, “Delirios I”, “Virgen Necia”.

5. Breton, André, “Discours au Congrès des Ecrivains”, *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, 2011, pp. 58-68.

6. Breton, André, Éluard, Paul *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, París, Galerie Beaux-arts, 1938 (traducción española: *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 62).

7. *Les vases communicants*, p. 163-164 de la ed. francesa, pp. 128-129 de la ed. cast.

por el surrealismo de las tesis marxistas. Como veremos, Breton no puede prescindir de dar a la revolución social un fin individual, pero, sobre todo, *espiritual*, que va más allá del economicista pensamiento marxista (o al menos de la visión soviética del marxismo con la que Breton había de vérselas en la arena de la cotidianidad política).

Breton, Aragon y su órbita no fueron los únicos que tuvieron dificultades para encontrar su lugar exacto en la política europea de los años veinte y treinta. Los surrealistas se encontraron en ese momento con los mismos graves problemas de definición política que otros muchos intelectuales tuvieron en los años de entreguerras. En este periodo, la reacción ante el nacionalismo de la Guerra del 14, el auge paulatino de movimientos de extrema derecha fascistoides y agresivos cuando no abiertamente fascistas, la creciente polarización y violencia política y, finalmente, el claro presentimiento del segundo capítulo de la guerra civil europea acabaron convirtiendo la pasividad o “desatención” política en una toma de posición inaceptable en el plano moral.

Impelidos por una fuerte exigencia ética (un “reconocimiento imperioso de esta necesidad”⁸ ética), ante el auge del fascismo en sus países y buscando la efectividad en la praxis política, muchos intelectuales se acercaron al comunismo internacional, es decir, a los partidos comunistas fundados en los diferentes países tras la Revolución Rusa de 1917 (en Francia en diciembre de 1920 durante el Congreso de Tours del Partido Socialista):⁹

[El intelectual europeo] creía que el partido comunista, a pesar de sus errores, constituía un marco de orden, deber y disciplina, dentro del cual cada individuo podía canalizar su sentido de rebelión [...]. El partido, parecía, podía cambiar la sociedad; el individuo solo, no.¹⁰

Como veremos un poco más adelante, ese parece ser el espíritu que acercó a los surrealistas hacia el marxismo político, sobre todo en el marco de la reacción ante el comienzo de una nueva guerra colonial. Pero los partidos comunistas de entreguerras, como habría de verse de forma dramática en años posteriores en la Gran Purga estalinista de finales de los 30, en las Jornadas de Mayo de 1937 en Barcelona durante la Guerra Civil en España,¹¹ en el pacto de no agresión Ribbentrop–Mólotov de 1939, etc. eran extremadamente problemáticos también en lo que se refiere a las libertades individuales.

8. *Segundo manifiesto* (1930), p. 88 de la ed. francesa, p. 123 de la ed. castellana. En similares términos lo expresa Caute, David, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona, Oikos-Tau, 1968, p. 135.

9. Caute, David, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona, Oikos-Tau, 1968, p. 23.

10. *Ibíd.*, p. 113.

11. Véase la novela-reportaje de George Orwell *Homenaje a Cataluña*.

La posición política inicial y primigenia de la que partió el surrealismo y que, precisamente, motivó su desgajamiento de dadá (que, como ya sabemos, carecía de interés por lo público o lo social) podría ser calificada, aporísticamente, de *anarquismo apolítico*. En un comienzo los surrealistas tienden a ser bastante idealistas y místicos aunque se proclamen antirreligiosos,¹² rinden culto en *La Révolution Surréaliste* a las acciones terroristas de los anarquistas, como la ya citada Germaine Berton y Breton tiene relación con revistas anarquistas y escribe en ellas. Como ya hemos dicho también, el surrealismo tenía todas sus esperanzas puestas en el desvelamiento provocado por las técnicas automáticas y todos los aspectos psíquicos negados o cuestionados en su valor epistemológico por la tradición occidental. Lo inconsciente, lo sexual y lo onírico tenían para ellos un potencial revolucionario en sí mismos. De ellos había de provenir la revolución, entendida como cambio radical de la vida *individual* y *colectiva* del hombre (sobre todo individual).

Difícilmente podía encajar todo lo dicho en un movimiento como el comunista, muy dirigido, altamente jerarquizado y reglamentado en el que se daba un alto grado de coerción de la libertad individual.

Podemos señalar el “Affaire Barrès”¹³ (que pone fin a la primera serie de la revista *Littérature*) como momento de cristalización de las primeras intenciones políticas de los surrealistas y del alejamiento de Breton del dadaísmo apolítico de Tzara. Este había organizado una manifestación dadá en la galería Montaigne de la que Breton se desmarca para convocar, a pesar de la oposición de Tzara, el proceso contra Barrès, un remedo de juicio-*performance*-obra teatral en el que se simulaba un juicio al escritor, representado por un maniquí. Tal y como recoge Maurice Nadeau,¹⁴ Breton cree que se impone marcar distancias con dadá y pasar a la acción política atacando directamente a algunas de las figuras principales de la literatura nacionalista, como Maurice Barrès. En este momento postbélico, de “ajuste de cuentas”,¹⁵ el nacionalismo es el enemigo a batir, y los surrealistas lo demuestran de palabra y obra. Por ejemplo, cuando en el contexto del banquete que organizaron en honor de Saint-Pol-Roux una actriz afirmó que ninguna mujer francesa podría casarse jamás con un alemán, a lo que los surrealistas respondieron con vivas a Alemania, China y el Riff (donde en ese momento Francia combatía en una guerra colonial). Varios surrealistas acabaron detenidos, Michel Leiris fue golpeado duramente por la policía y hubo una fuerte reacción en los medios contra el surrealismo que hizo las delicias de Breton y sus amigos. En el

12. Véase por ejemplo la crítica a la idea de Dios que realiza Aragon al comienzo de su ensayo “Le songe du paysan”, en Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 231-249.

13. *Littérature* n° 20 (agosto de 1921).

14. Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 42.

15. Véase fragmento citado en la p. 9 de este volumen, tomado de Breton, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, pp. 53-54.

mismo sentido de *happening* antinacionalista y provocador ha de entenderse este juicio simbólico a Barrès del que se dio luego noticia en el número 20 de *Littérature*.

Barrès¹⁶ (al que ya hemos hecho alusión en capítulos anteriores) era un escritor que, partiendo de posiciones intelectuales afines a las del propio surrealismo, se había enzarzado en un patriotismo nacionalista que repugnaba profundamente a Breton y sus seguidores. Nacido en 1863, fue educado en las mismas ideas nihilistas, individualistas y negadoras de todo colectivismo y nacionalismo de Ernest Renan e Hippolyte Taine que inspiraron a Nietzsche¹⁷. Pero Barrès dio un giro radical a su pensamiento y superó todo tipo de pensamiento decadentista para exaltar la vida y lo comunitario en una serie de novelas semiautobiográficas (la trilogía *Culto del yo*, *Los desarraigados*, etc.) que sirvieron para modelar el carácter de gran parte de la generación posterior, a la que Breton y Aragon pertenecían. Ambos le tenían una gran admiración; Breton le propuso prologar su edición de las *Cartas de Guerra* de su queridísimo amigo Vaché y Aragon intentó citarse con él en 1923 (prueba de que la admiración y el reconocimiento de su peso en su formación continuaron incluso tras el denigrante proceso al que lo sometieron). Barrès acabó siendo seguidor del lema *la terre et les morts* (la tierra y los muertos), cercano al alemán *Blut und Boden* (la sangre y la tierra), propio del posterior nacional-socialismo agrario. Concluyó que la Francia católica había sido corrompida en la Tercera República por arribistas no católicos (protestantes, judíos y francmasones laicos); estos grupos habían destruido la “solidaridad orgánica” que debía reinar entre los miembros de una nación unida por “nuestra muerte y el producto de nuestra tierra”¹⁸. Por su redescubrimiento de lo colectivo y su afirmación de la tradición y la nación como realidades últimas del hombre, y por el hecho de que todavía ocupaba una alta posición entre el público natural del propio surrealismo, los jóvenes, Barrès era la figura perfecta para la escenificación que pretendía Breton. Así lo expresa en el acta de acusación:

Estimando dadá llegado el momento de poner al servicio de su espíritu negador un poder ejecutivo, y decidido ante todo a ejercerlo contra quienes osen impedir su dictadura, toma medidas a partir de hoy para destruir su resistencia;

Considerando que hallándose un hombre, en una época dada, en situación de resolver determinados problemas, es culpable si, ya por deseo de tranquilidad, ya por razón moral, renuncia a lo que puede haber de único en

16. Sobre Barrès, en castellano, véase el excelente estudio de Adelaida Porras Medrano en BARRÈS, Maurice, *Los desarraigados*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 7-82.

17. WOHL, Robert, *op. cit.*, p. 9. Sobre la afinidad de Taine y Nietzsche, véase NÁJERA, Elena, “El nihilismo y los buenos europeos”, estudio introductorio a NIETZSCHE, *Fragmentos Póstumos (Otoño, 1887)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, pp. 9-47, pp. 25, 37.

18. Blom, Philipp, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010, pp. 32-33.

él, si da la razón a quienes pretenden que sin la experiencia de la vida y la consciencia de las responsabilidades no puede haber propósito humano, y que sin ello no hay auténtica posesión de sí mismo; y si perturba, en lo que puede tener de potencia revolucionaria, la actividad de quienes experimentaren la tentación de recurrir a su enseñanza primera,

Acusa a Maurice Barrès de delito contra la seguridad del espíritu.¹⁹

El juicio teatralizado a Barrès no tiene más contenido político que una visceral oposición al nacionalismo propio del contexto social posterior a la Primera Guerra Mundial. Los surrealistas, caracterizados por una “necesidad permanente de reír como salvajes ante la bandera francesa”²⁰ renegaron en un primer momento de todo acercamiento a cualquier partido, dado el papel que todos ellos habían tenido en el esfuerzo de guerra y en la falta general de oposición al conflicto. Y esto también valía para los marxistas, que junto a la mayor parte de la izquierda francesa (incluidos los sindicatos) se había incorporado a la *union sacrée* (coalición nacionalista) contra Alemania.²¹

El compromiso político del surrealismo se fue concretando, más allá del simple antinacionalismo que provocó el juicio simulado a Barrès, a medida que se vio obligado por las circunstancias; sus primeros posicionamientos concretos surgieron, podríamos decir de forma involuntaria, en el contexto de la áspera y sorpresiva polémica a la que se vieron empujados por *Clarté*, una revista próxima al partido comunista, a resultas de haber publicado el grupo el panfleto *Un Cadavre*, dirigido contra Anatole France,²² autor reverenciado por la izquierda y al que los surrealistas odiaban por los mismos motivos que a Barrès. El grupo aprovechó la muerte del escritor para publicar un puñado de textos insultantes contra él y contra la actividad política en general (entre otras lindezas, pedían que el cadáver de France fuera arrojado junto con sus libros al Sena).

Ello dio lugar a una serie de réplicas y contrarréplicas entre los surrealistas y los comunistas de *Clarté*, en la que los surrealistas se mostraban muy críticos con el comunismo:

[...]Si me encuentra usted cerrado al espíritu político o, incluso, violentamente hostil a esa deshonrosa actitud pragmática que me permite acusar cuando menos de moderantismo ideal a quienes finalmente se resignan a ella, es porque – no lo dude usted – he colocado siempre y coloco ahora el

19. Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 44.

20. *Segundo manifiesto* (1930), p. 78 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

21. Cauter, David, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona, Oikos-Tau, 1968, p. 115.

22. François Anatole Thibault, *Anatole France (1844-1924), Premio Nobel de Literatura de 1921*, escritor francés cercano al socialismo, muy activo en la defensa de las libertades públicas y el laicismo y ferviente defensor de Zola en el contexto del caso Dreyfus. Entre su obra destaca *Los dioses tienen sed*, novela centrada en la vida cotidiana durante la Revolución Francesa, tema frecuente en sus textos.

espíritu de rebelión muy por encima de cualquier política... ¿La revolución rusa? No me impida usted encogerme de hombros. En el orden de las ideas, es a lo sumo una vaga crisis ministerial. Sería muy de desear que tratara usted con menos desenfado a quienes han sacrificado su existencia a las cosas del espíritu.

He de repetir en la propia *Clarté* que los problemas planteados por la existencia humana nada tienen que ver con la pequeña y miserable actividad revolucionaria que se ha producido a nuestro Oriente en el curso de estos últimos años. Añadiré que solo abusando del lenguaje cabe calificar esa actividad de revolucionaria.²³

Como queda de manifiesto en este texto, la revolución política no es considerada por Aragon verdadera revolución, sino puro epifenómeno administrativo. La verdadera revolución solo puede ser de naturaleza espiritual, ideal. Aragon y Breton quieren, por supuesto, que los desarrollos teóricos del movimiento tengan consecuencias en el plano práctico y material, pero no acaban de ver una vía que señale cómo plasmar en la acción sus planteamientos:

Últimamente se me ha reprochado mucho [...] no actuar más de acuerdo con mis ideas. Como si, respondiendo a la primera llamada de estas, obediendo al impulso más frecuente y más fuerte que experimento, tuviera que bajar a la calle pistola en mano y... Ya puede verse lo que pasaría... ¿Qué acción indirecta puede satisfacerme? A partir del momento en que la busco, parece que vuelvo a entrar en el terreno del arte, es decir, en no sé qué orden social donde se me garantiza la impunidad, pero donde, hasta cierto punto, dejo de ser consecuente.²⁴

Las primeras respuestas del movimiento surgen desde posiciones idealistas e individualistas, desde una especie de anarquismo *naïf* que lo sitúa fuera del ámbito de lo político.

La adhesión a cualquier movimiento revolucionario supone una fe en las posibilidades que puede tener de convertirse en realidad./ La realidad inmediata de la revolución surrealista no consiste tanto en cambiar algo del orden físico y aparente de las cosas como en crear un movimiento en los espíritus. La idea de una revolución surrealista se dirige a la sustancia profunda y al orden del pensamiento... Se propone crear, ante todo, un misticismo de nuevo tipo.../ Todo adepto verdadero de la revolución surrealista está obligado a pensar que el movimiento surrealista no es un movimiento en la abstracción, y especialmente en determinada abstracción poética, aborrecible en extremo, sino que es realmente capaz de cambiar algo en los espíritus.²⁵

23. Aragon, Louis, "Communisme et Révolution", *La Révolution Surréaliste*, nº 2, p. 32.

24. Breton, André, "Le bouquet sans fleurs", *La Révolution Surréaliste*, nº 2, p. 25.

25. Texto reproducido en Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 96.

El movimiento se muestra refractario ante cualquier orientación pragmática, cualquier atención a los aspectos materiales, que considera deshonrosa.²⁶ Como ya vimos, en su nihilismo el surrealismo llega a proponer en el número 2 de *La Révolution Surréaliste* el suicidio como una de las posibles acciones prácticas. El idealismo ya apuntado es evidente asimismo en el texto de Breton “La dernière grève”,²⁷ en el que se intenta acercar conceptualmente la tarea del intelectual y la del trabajador manual y se propone una huelga de escritores.

Sin embargo, como señala Pierre Naville,²⁸ más allá de la plausible inoperatividad y candidez de la propuesta, el texto revela inequívocamente, al igual que lo hace el resto del segundo número de *La Révolution Surréaliste*,²⁹ una conciencia dentro del grupo de que en ese momento el compromiso político y la implicación social son imprescindibles. Las ideas revolucionarias que el movimiento desarrolla han de ir más allá del mero título de su revista y plasmarse en una *praxis revolucionaria inequívoca*.³⁰ El movimiento no tardará en tensionarse bajo esas contradicciones internas. Algunos se distancian de Breton para firmar un panfleto:

Los abajo firmantes, miembros de *La Révolution Surréaliste*, reunidos el 2 de abril de 1925 con objeto de determinar cuál de los dos principios, el surrealista o el revolucionario, es el más adecuado para dirigir su acción, y sin llegar a un acuerdo sobre el tema, concuerdan en los siguientes puntos:

- 1° Que previamente a toda preocupación surrealista o revolucionaria, lo que domina en su espíritu es cierto estado de furia;
- 2° Piensan que es en el camino de esta furia donde están mejor situados para alcanzar lo que podría llamarse la iluminación surrealista...;
- 3° Por el momento disciernen un único punto positivo en torno al cual creen que deberían unirse todos los miembros de *La Révolution Surréaliste*, a saber: que el espíritu es un principio esencialmente irreductible y que no puede resultar fijado en la vida ni en el más allá.

26. Véase la posición del surrealismo en torno al trabajo en p. 105. Véase también Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 91.

27. *La Révolution Surréaliste*, nº 2, enero de 1925, pp. 1-3.

28. “Se ve con claridad, a través de la ingenuidad de estas frases, la preocupación por la acción práctica [...] el surrealismo se muestra presto a apoyar todas las reivindicaciones que van contra la omnipotencia de la cultura burguesa. Toma conciencia de que debe participar en el movimiento revolucionario por todos los medios”, *La révolution et les intellectuels*, París, Gallimard, 1975, p. 73.

29. Otros textos con el mismo espíritu dentro de ese número son las crónicas “La liquidation del opium”, “Libre à vous” y el texto de resonancias trotskistas redactado por Aragon “La liberté maintenant se nomme la Révolution perpétuelle”.

30. Anotado por Breton en los cuadernos del *Bureau*. (véase Thévenin, Paule (ed.), *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence*, París, Gallimard, 1988, p. 70).

Antonin Artaud, J.-A. Boiffard, Michel Leiris, André Masson, Pierre Naville.³¹

A la hora de encontrar una posición política común, solo consiguen ponerse de acuerdo en dos puntos: la furia y la primacía del espíritu sobre la materia.

Por su parte, los comunistas tenían gran interés en atraer hacia sí al surrealismo, al que veían como un movimiento de naturaleza política. A pesar de que el surrealismo, como también lo fue su antecedente dadá, era profundamente individualista,³² en su forma y organización el movimiento tenía una estructura muy similar a la de un partido, grupo político o sociedad secreta,³³ estructura tal vez demasiado parecida a la de los grupos fascistoides que proliferaban en Francia como para que los comunistas no sospecharan en ocasiones acerca de la verdadera tendencia política de los surrealistas.³⁴ Tenía una sede, reuniones y asambleas, actos públicos, revista, redactaba panfletos y comunicados; poseía un fuerte sentimiento grupal y una estructura interna de poder muy personalista centrada en Breton, que ejercía ese poder mediante expulsiones sumarias. Era político *en las formas*, y poco a poco se fue haciendo político también en su *contenido*, contenido político del surrealismo que se fue afianzando a medida que la política doméstica, en especial la Guerra de Marruecos, les empujó a unirse más y más con el grupo comunista de la revista *Clarté*. La noción surrealista de revolución, partiendo de una perspectiva que la concebía en términos anarco-individualistas, morales y estrictamente espirituales se fue ensanchando (sin renunciar a los contenidos anteriores) para abarcar, no sin inevitables tensiones, otros matices de tinte social-comunista y político. La oposición a la guerra en general, que en una primera etapa cristalizó a dadá y, más tarde, al surrealismo, obligó en un segundo movimiento a este último a *retorcerse* (no sin incomodidad) en una dirección marxista si quería seguir existiendo en un contexto de creciente polarización de la sociedad francesa. Así se entiende la publicación del manifiesto “La revolución ahora y siempre” publicado en el nº 5 de *La Révolution Surréaliste* y en la revista *Clarté* y firmado conjuntamente por los redactores de las revistas *Clarté*, *La Révolution Surréaliste*, *Philosophies* y *Correspondances*.

El nº 5 de *La Révolution Surréaliste* (en el que aparece el texto mencionado, en menor medida el nº 4) marca un punto de inflexión al suponer la introducción de problemas y terminología marxistas en el movimiento, en

31. Reproducido en Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 97.

32. Hopkins, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 138.

33. Clair, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, París, Mille et Une Nuits, 2003, p. 20.

34. Véanse los interrogatorios intensos a los que fue sometido Breton en varias ocasiones y que culminaron, a modo de prueba que Breton fue incapaz de superar, con su emplazamiento por parte del partido comunista en la sección de trabajadores del gas (*Segundo manifiesto* (1930), p. 92 de la ed. francesa, p. 126 de la ed. castellana).

especial debido a la lectura que Breton está haciendo del libro de Trotski *Lenin*:

Rechazo absolutamente ser tomado por solidario de este o el otro de mis amigos en la medida que han creído poder atacar el comunismo [...]. Pienso en efecto que el comunismo, existiendo como sistema organizado, él solo ha permitido al más grande cataclismo social cumplirse *en las condiciones de duración que eran las suyas*. Bueno o mediocre, en sí defendible o no desde un punto de vista moral, ¿cómo olvidar que él ha sido el instrumento gracias al cual han podido ser abatidas las murallas del antiguo edificio, que él se ha revelado como el más maravilloso agente de sustitución de un mundo por otro que haya existido jamás?

[...]El espíritu general que reclamamos que no debe tender sino hacia la realidad revolucionaria, que debe llegarnos *por todos los medios y cueste lo que cueste*.

[...]¡Viva entonces Lenin! [...] respondemos a la llamada sin duda ni retraso: somos revolucionarios de la cabeza a los pies, lo hemos sido, lo seremos hasta el fin.³⁵

André Masson se mueve en la misma línea:

Somos unos pocos hombres que proclamamos que la vida tal como la civilización occidental la ha hecho no tiene ya razón de existir, que es tiempo de hundirse en la noche interior a fin de encontrar una nueva y profunda razón de ser; pero también que es necesario participar en la lucha de clases.

¿Podemos ahora seguir preguntándonos mucho más cómo concebirla?

Creo que para todo hombre que quiere la revolución viva toda forma antigua de insurrección, por ejemplo, la Revolución Francesa, no puede, en grado alguno, lograrla y que él está llamado necesariamente a considerar que la única convulsión social válida en este tiempo es la Dictadura del Proletariado tal y como la han concebido y hecho virtual Karl Marx y Lenin.

De una vez por todas, rompo con la “bohemia revolucionaria” fuera de mí y en mí mismo.³⁶

Así, el compromiso político del surrealismo comenzó con la oposición a la guerra colonial de Francia en Marruecos (1925), y llegó a su punto más álgido con la afiliación en bloque al Partido Comunista Francés en 1927. Pero la política real no fue nunca un espacio en el que el surrealismo (individualista extremo *per se*) se sintiera cómodo. Este primer fervor marxista se traduciría muy pronto en tensiones teóricas que, a la larga, se mostrarían irresolubles, a pesar de todos los esfuerzos realizados por Breton y otros surrealistas.

35. Breton, André, “Léon Trotsky: Lénine” recensión de libro aparecida en *La Révolution Surréaliste*, nº 5, octubre de 1925, p. 29.

36. Masson, André, carta aparecida en la sección “Correspondance”, *La Révolution Surréaliste*, nº 5, octubre de 1925, p. 30.

A nivel puramente antropológico, de concepto del hombre y de su relación con el trabajo y consigo mismo, el surrealismo ya parte con problemas al encuentro del marxismo, tanto del marxismo de Karl Marx como del marxismo soviético. Marx hace del trabajo el centro de su antropología, como queda claro en *Los manuscritos (o cuadernos) de París (1844)*,³⁷ sus textos más humanistas y “existenciales”. En ellos considera al trabajo (la *actividad vital consciente*, la *vida productiva misma*)³⁸ esencia del hombre, su *carácter genérico*³⁹ o de especie, la característica definitoria que lo diferencia del animal. El trabajo ha de ser para él el espacio de su verdadera realización. He ahí el genuino problema del trabajo *enajenado*, *alienado*, para Marx: que el hombre, para poder seguir vivo, ha de malvender su *ser*, su *esencia*, su *trabajo*.

El trabajo enajenado invierte la relación, de manera que el hombre, precisamente por ser un ser consciente, hace de su actividad vital, de su *esencia*, un simple medio para su *existencia*⁴⁰. (las cursivas son nuestras)

El trabajo [ya no] pertenece [al ser del hombre]. [...] En su trabajo, el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso el trabajador solo se siente en sí fuera del trabajo, y en el trabajo fuera de sí. Está en lo suyo cuando no trabaja y cuando trabaja no está en lo suyo. [...] [El trabajo enajenado] es la pérdida de sí mismo.⁴¹

El hombre deja de ser hombre y se rebaja a animal porque se le ha privado de la verdadera posesión del trabajo. Para Marx, la futura y verdadera realización espiritual y material del hombre pasaría, por tanto, por el trabajo reapropiado, que no deja de ser, al fin y al cabo, trabajo (trabajo industrial).

Para el comunismo oficial de los partidos dirigidos por Moscú y el estalinismo el trabajo también es el espacio de realización, pero en un sentido mucho menos humanista y “existencial”. El trabajo acabaría absorbiendo todas las facetas de la vida del trabajador (personal, familiar, comunitaria, identitaria) hasta desembocar en el modelo ideal del trabajador totalmente

37. Marx, Karl, *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1993.

38. *Ibid.*, p. 111.

39. *Ibid.*, p. 112.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, p. 109.

entregado a la producción, cuyo aumento acaba siendo el sentido único de su vida: Stajánov, místico de la tonelada de carbón.⁴²

El surrealismo se encuentra totalmente alejado de esta visión del trabajo. Breton (y con él todo el movimiento), como ya hemos visto, abomina del trabajo, no solo del trabajo tal y como se formula en la sociedad capitalista, *trabajo alienado* por la injusticia de las relaciones de producción (del que abjuraba también Marx), sino del trabajo *en sí* como concepto y como espacio de posible autorrealización del ser humano. Todo lo contrario:

Que no se me hable más, después de esto, del trabajo, quiero decir del valor moral del trabajo. Estoy obligado a aceptar la idea del trabajo como necesidad material y a este respecto no puedo ser más favorable a su mejor, a su más justo reparto. Que las siniestras obligaciones de la vida me lo impongan, sea, que se me pida creer en él, reverenciar el mío o el de otros, jamás. Prefiero, una vez más, caminar en la noche a creer que camino de día. De nada sirve estar vivo mientras se trabaja.⁴³

El surrealismo es espiritualmente más afín a *El derecho a la pereza* (1883) del yerno hispanofrancés de Marx, Paul Lafargue, como puede verse en el *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938):

TRABAJO “Se dice que nuestra época es el siglo del trabajo; y efectivamente, este es el siglo del dolor, de la miseria y de la corrupción” (*Paul Lafargue*)

PEREZA “¡Oh, Pereza, ten piedad de nuestra perpetua miseria! Oh, Pereza, madre de las artes y de las nobles virtudes, sé el bálsamo de las angustias humanas” (*Paul Lafargue*).⁴⁴

Breton y Aragon⁴⁵ están plenamente de acuerdo con Lafargue al afirmar que el estado de pereza es condición necesaria para toda creación intelectual y artística. Los “estados secundarios” que se busca producir mediante las técnicas surrealistas de prospección no son posibles si no se parte de “unas

42. Alekséi Stajánov (1906-1977), minero del carbón exaltado por la propaganda estalinista como modelo de trabajador socialista soviético. En 1935 extrajo en su turno (seis horas), 102 toneladas de carbón, catorce veces la media del resto de trabajadores, fundando con su acción el movimiento obrero llamado en su honor “estajanovismo”. En el estajanovismo los obreros, *motu proprio*, imbuidos de fervor socialista y soviético-nacionalista, se entregan al trabajo de forma absoluta para incrementar al máximo la producción. Véase el panfleto, publicado por la Asociación de Amigos de la Unión Soviética durante la Guerra Civil, GRENIER, Fernando, *El Movimiento stajanovista explicado por su iniciador*, Madrid, A.U.S., 1937.

43. *Nadja*, pp. 68-69 de la ed. francesa, pp. 145-146 de la ed. castellana. La traducción es nuestra.

44. Entradas “Trabajo” y “Pereza” de Breton, André, Éluard, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003. Ambas citas han sido extraídas del libro de Lafargue *El derecho a la pereza* (respectivamente, de las secciones tituladas “Bendiciones del trabajo” y “A una nueva melodía, una nueva canción”).

45. Véase la cita que aparece en la p. 105 de este volumen.

condiciones de relajamiento y distanciaci3n del mundo exterior” que solo la pereza puede proporcionar.⁴⁶

Para Marx, tambi3n para el comunismo, el trabajo es el espacio del ser del hombre. Para el surrealismo, inspirado en Rimbaud, en el *flâneur* Baudelaire, solo se puede *ser verdaderamente* hombre fuera del trabajo; en el sueño, en el juego, en el paseo, en el amor sexual.

¡Ser3 un trabajador: es la idea que se aferra a m3 cuando la c3lera enloquecida me empuja hacia la batalla de Par3s donde tantos trabajadores siguen muriendo mientras escribo! Trabajar ahora, nunca, jams: estoy en huelga. Ahora, me *engolfo todo lo que puedo. ¿Por qu3? Quiero ser poeta, y trabajo para volverme vidente...*” (Rimbaud, mayo de 1871).⁴⁷

El surrealismo tampoco se siente atra3do por el obrerismo y la idealizaci3n del obrero industrial que subyace a toda forma de marxismo; como vimos al tratar el elitismo inherente al surrealismo, este se muestra esc3ptico respecto a la admisi3n de obreros, marxistas o no, que, a pesar de su compromiso con la acci3n revolucionaria, para Breton seguir3an siendo sospechosos de estar centrados en una visi3n materialista de la vida. El objetivo 3ltimo de algunos revolucionarios puede no ser muy diferente al de muchos burgueses: “que est3n, ellos tambi3n, por el lujo contra la miseria”;⁴⁸ bien es verdad que tampoco “trabajador” alguno sinti3 la necesidad de concurrir a un acto surrealista.⁴⁹ Tambi3n la conversi3n revolucionaria le parec3a a Breton sospechosa, al pensar que ten3a aspectos en com3n con la religiosa⁵⁰ (lo que, por cierto, le une a Camus).⁵¹

Sin embargo, a pesar de las dificultades, los surrealistas no se resignan, y Breton recurre a Feuerbach, Marx, Hartmann y sobre todo, a Hegel y Freud para mostrar la necesidad de su participaci3n en la lucha comunista.⁵² De Hegel toma la distinci3n que establece en su *Filosof3a del derecho* entre “convicci3n formal” (solo moral) y “convicci3n verdadera” (realmente plasmada en la vida social) para mostrar la necesidad del surrealismo de pasar a la acci3n

46. Breton, Andr3, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 85.

47. V3ase la entrada “Trabajo” del *Diccionario abreviado del surrealismo* a la que ya hemos hecho referencia un par de notas m3s arriba. La cita ha sido extra3da de la primera de las dos *Cartas del vidente* (“Lettres du voyant”), escrita por Rimbaud el 13 de mayo de 1871 (durante la Comuna de Par3s) a su antiguo profesor y mentor en Charleville, Georges Izambard.

48. *Segundo manifiesto* (1930), nota en la p. 82 de la ed. francesa, p. 118 de la ed. castellana.

49. La ansiada aparici3n de un obrero en el *Bureau*, Ded3 Sunbeam, caus3 sensaci3n entre los surrealistas; finalmente se descubri3 que tras el alias se ocultaba un simple diletante burgu3s, que dur3 poco en el grupo. Bancquart, Marie-Claire, “1924-1929: une ann3e mentale”, introducci3n a la edici3n facs3mil de *La R3volution Surr3aliste*, p. II.

50. *Segundo manifiesto* (1930), p. 93 de la ed. francesa, p. 127 de la ed. castellana.

51. “Podr3an contarse con los dedos de la mano a aquellos comunistas que se hicieron revolucionarios por el estudio del marxismo. Primero es la conversi3n, y luego la lectura de las Escrituras y los Padres”, Camus, Albert, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 2015, p. 138, nota 1.

52. *Segundo manifiesto* (1930), p. 87 de la ed. francesa, p. 123 de la ed. castellana.

política; de Freud la insistencia del superyó en el cumplimiento de la ley moral puramente interna, la exigencia psicológica de la plasmación real, exterior, del impulso moral interior. Breton piensa que el objetivo del movimiento no puede quedar reducido a la simple “resolución de un problema psicológico”,⁵³ por interesante que este pueda parecer; sus integrantes no pueden evitar plantearse “con toda su crudeza” la cuestión “del régimen social”.⁵⁴ Por ello Breton y los suyos seguirán haciendo verdaderos y sinceros esfuerzos por compatibilizar sus planteamientos con el marxismo.

La negación de la incompatibilidad de la revolución social-política con los aspectos más espinosos de la atención surrealista a aspectos individuales como el amor, el sueño, la locura, el arte o la religión está ya presente en el *Segundo manifiesto* (1930),⁵⁵ pero es en *Los Vasos comunicantes*⁵⁶ (1932) donde Breton se plantea como objetivo precisamente compatibilizar la noción política de revolución con las actividades surrealistas.

Breton se concentrará en el análisis de los conceptos más centrales y fáciles de reconducir desde una óptica marxista, el sueño y el amor, dejando de lado otros aspectos más conflictivos para el partido comunista, como la locura, el arte o los aspectos esotérico-ocultistas.⁵⁷ Intentará mostrar que “no es preciso oponer radicalmente la vida subjetiva y la existencia cotidiana en su exterioridad material”.⁵⁸ El texto gira en torno a dos ejes: Marx y Freud, e intenta realizar una síntesis de ambos a través del concepto central de “deseo”. De Freud esperaba una revolución interior, psíquica, del hombre; de Marx una revolución social. Ambas surgen de los deseos del hombre. El psicoanálisis (en una interesante anticipación del freudomarxismo) se convierte en el puente (o “nudo”, como dice en *Los vasos comunicantes*⁵⁹) que intentará utilizar Breton para unir lo individual y lo colectivo

La transformación social no será verdaderamente efectiva y completa hasta el día en el que hayamos acabado con los gérmenes corruptores [internos al hombre]. Solo acabaremos con ellos si aceptamos, para poder integrarlo al estudio del ser colectivo, la rehabilitación del estudio del yo.⁶⁰

53. *Ibid.*, p. 88 de la ed. francesa, p. 123 de la ed. castellana.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*, p. 89 de la ed. francesa, p. 124 de la ed. castellana. Sobre el tema de los intentos de aproximación de Marx y Freud por parte de Breton, véase Durozoi, Gérard, “Les Vasses communicants: Marx-Freud”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 31-48.

56. Lindenberg, Daniel, “«Hypermatérialisme» et gnose”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 19-30, p. 30.

57. Durozoi, Gérard, “Les Vasses communicants: Marx-Freud”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 31-48, p. 31.

58. *Ibid.*

59. *Les vases communicants*, p. 149 de la ed. francesa, p. 119 de la ed. cast.

60. *Ibid.*, p. 153 de la ed. francesa, pp. 121-122 de la ed. cast.

Sin embargo, las nociones de “revolución” del surrealismo y el marxismo son incompatibles y la ruptura con el marxismo acaba siendo inevitable. Breton lo deja claro con la publicación de *Posición política del surrealismo*, que recoge diferentes textos de 1935.

En ese libro, en especial en el texto “Del tiempo en que los surrealistas tenían razón” Breton denuncia la falta de libertad intelectual en la Unión Soviética, la deriva moral conservadora del estalinismo y la aberración del arte del realismo socialista, tres motivos suficientes para hacer que el acercamiento sea absolutamente imposible. Breton deja claro que el pensamiento libre, indisociable de la revolución que plantea, encuentra dificultades en el seno del comunismo:

Todo hombre que piensa revolucionariamente tiene hoy día ante sí un pensamiento que no es el suyo.⁶¹

Para Breton se impone por encima de todo la libertad de pensamiento:

Sostenemos que la afirmación libre de todos los puntos de vista, que la confrontación permanente de todas las tendencias, constituyen el fermento más indispensable de la lucha revolucionaria.⁶²

La obra de arte contiene una efectividad revolucionaria *per se*, sin necesidad de someterse a las directrices estéticas de partido alguno, en la medida en que contribuye a la transformación interior del ser humano que Breton preconiza en muchos de sus textos, la *crisis de la conciencia* que encontramos al comienzo del *Segundo manifiesto* (1930).⁶³

Esta rebelión contra el arte comunista y toda noción de un arte sometido al partido, contra el realismo socialista impuesto desde Moscú, es el tema también de un texto que Breton escribió en colaboración con León Trotski durante un viaje a Méjico en 1938 (“Por un arte revolucionario independiente”),⁶⁴ y que finaliza con estas palabras:

La independencia del arte — para la revolución;

La revolución — para la liberación definitiva del arte.

Este texto cerró el último capítulo de la relación entre el surrealismo y la política marxista real.

61. Breton, André, “Du temps que les surréalistes avaient raison”, *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, 2011, pp. 69-83, p. 74.

62. *Ibid.*, p. 76.

63. “A pesar de las trayectorias particulares de cada uno de aquellos que se han reclamado o se reclaman, hemos de reconocer que el surrealismo no tenía sino a provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia de la especie más general y grave y que únicamente la obtención o la no obtención de ese resultado puede decidir su éxito o su fracaso histórico”, *Segundo manifiesto* (1930), p. 72 de la ed. francesa, p. 111 de la ed. castellana.

64. *OC III*, pp. 684-691.

Sin embargo, el auge del fascismo obligó, como ya hemos mencionado, a muchos de los surrealistas a buscar vías ideológicas y políticas más efectivas que el surrealismo. No pocos de ellos acabaron pasando definitivamente al comunismo, como Aragon (recordemos, autor de *Une vague de rêves*, primer texto teórico del surrealismo). Finalmente la Segunda Guerra Mundial causará la conversión al estalinismo de gran parte de los surrealistas. Breton los expulsará, en línea con su negativa a toda forma de “arte comprometido”, incluido el vinculado a la Resistencia antinazi⁶⁵ y, finalmente, emigrará huyendo de la ocupación alemana y de las dificultades con la censura de Vichy, régimen que llegará a encarcelarlo brevemente antes de su paso a EE.UU.

Al volver a Francia de su obligado exilio norteamericano, Breton se encontró con que la mayor parte de los mejores entre los surrealistas y sus afines habían tomado una clara posición patriótica en el contexto de la lucha de la Resistencia contra la ocupación nazi. Otros, y tal vez sin traicionar en lo profundo al surrealismo y su gusto por la violencia, prefirieron el colaboracionismo, Vichy y el fascismo. Breton, por su parte, exacerbó su repulsa de todo nacionalismo y se desvinculó de cualquier forma de política hasta el punto de manifestar serle indiferente la victoria o no sobre el nacionalsocialismo en la guerra y que no veía en Alemania diferencias sustanciales con respecto al resto de naciones beligerantes.⁶⁶ El surrealismo, desvinculado de toda posición política, quedó como una posición marginal en el contexto de la cultura francesa. Mientras tanto, el existencialismo (más estructurado teóricamente, en buena relación con el comunismo y más coherente durante la ocupación) se situó durante decenios como la corriente cultural, filosófica y literaria dominante en el contexto francófono y Jean-Paul Sartre se convirtió en la figura principal en el ámbito intelectual francés (el puesto que el ego de Breton ansiaba y reclamaba para sí).

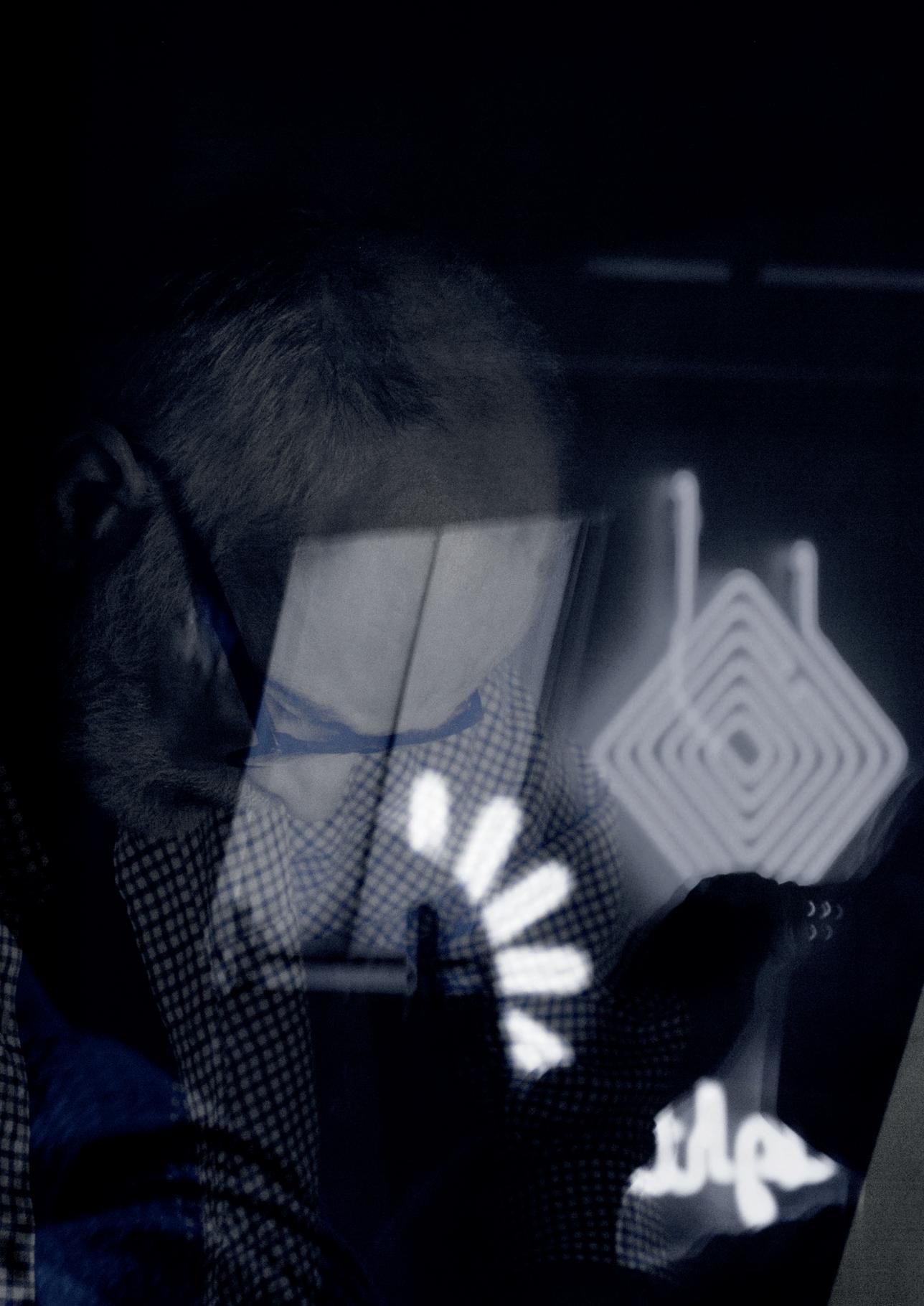
Nadie como Camus comprendió la sencilla distancia que separa de forma radical al surrealismo bretoniano de toda revolución política:

André Breton quería, al mismo tiempo, la revolución y el amor, que son incompatibles. La revolución consiste en amar a un hombre que no existe aún. Pero aquel que ama a un ser vivo, si verdaderamente lo ama, no puede aceptar morir si no es por él. En realidad, la revolución no era para André Breton más que un caso particular de rebeldía.⁶⁷

65. Benjamin Péret, muy cercano a Breton, publicó el panfleto *Le Déshonneur des poètes* para criticar la antología (Éditions du Minuit, 1943) *L'Honneur des poètes* que recogía textos de poetas vinculados a la Resistencia (entre ellos exsurrealistas ilustres como Aragon, Éluard o Desnos, este último muerto en un campo de concentración al final de la guerra). Sobre el tema de la negación de la poesía comprometida, véase el texto de Breton *Misère de la poésie*, Éditions Surréalistes, París, 1932.

66. Delorieux, Franck, “Préface”, en VAILLAND, Roger, *Le surréalisme contre la révolution*, Paris, Éditions Delga, 2007, pp. 5-41, p. 8.

67. Camus, Albert, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 2015, p. 140.



▶ LA FOTOGRAFÍA COMO MODELO TEÓRICO DEL SURREALISMO

¿La fotografía? No veo ningún inconveniente

André Breton
*Primer Manifiesto*¹

Es habitual pensar que la fotografía constituye ella misma, por su propia naturaleza, un “acontecimiento surrealista”² anterior a la aparición del surrealismo mismo, que la fotografía es la actividad “mejor equipada para ejercitar la manera de observar surrealista”³ y que “el surrealismo está en la médula misma de la empresa fotográfica”;⁴ esta opinión se basaría en la existencia de una afinidad esencial entre la fotografía y el movimiento surrealista que se mostraría en el hecho de que esta, incluso antes de que pudiera hablarse de la existencia de una fotografía surrealista, le sirviera a los surrealistas para explicarse a ellos mismos, para explicitar las bases de su nueva forma de pensar. Por ello es más llamativa si cabe la inexistencia de obras centradas en la teorización de la fotografía en el núcleo del movimiento (Breton, Aragon, etc.). Máxime cuando la imagen sí que se constituyó en tema central, más bien *el tema* por antonomasia, en intelectuales de gran influencia que se movían fuera del grupo pero integraban en su discurso sus tesis básicas, como Walter Benjamin⁵ o Pierre Mac Orlan,⁶ también de otros intelectuales europeos, como Siegfried Kracauer⁷ o Ramón Gómez de la Serna.⁸

1. *Primer manifiesto* (1924), p. 59 de la ed. francesa, p. 51 de la ed. castellana.

2. Jaguer, Édouard, “Zoom sur la photographie surréaliste en Europe”, *Mélusine 14: L'Europe surréaliste*, Lausana, l'Âge d'homme, 1994, pp. 295-306, p. 295.

3. Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 85.

4. *Ibid.*, p. 62.

5. Véase Pulla, Jorge, “Walter Benjamin: el surrealismo y su fotografía en el origen de las nuevas funciones sociales del arte”, Actas del XVII Congrès Valencià de Filosofia, Valencia, Universidad de Valencia / Societat de Filosofia del País Valencià, 2009, pp. 309-317.

6. Véase Pulla, Jorge, “Pierre Mac Orlan: lo «fantástico social», la fotografía documental y la publicidad”, x *Foro Complutense sobre Publicidad*, Universidad Complutense, Madrid, 2008.

7. Kracauer, Siegfried, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa, 1*, Barcelona, Gedisa, 2008.

8. Gómez de la Serna, Ramón, *El desahucio a la vista. Escritos sobre fotografía (1908-1954)*, Madrid, Casimiro, 2020.

En palabras de Quentin Bajac:

En el universo surrealista, la fotografía se parece a un círculo cuya circunferencia está en todas partes y su centro en ningún lugar. Tan presente está y tan familiar les resulta que ya no la ven, y tampoco se plantean teorizar sobre ella.⁹

El surrealismo usó profusa y frecuentemente la fotografía.¹⁰ La publicó, la hizo, la recortó, se la apropió,¹¹ se pensó a sí mismo desde ella. Pero tal vez por eso mismo, porque la tenía siempre delante, no se detuvo a pensarla, tampoco a reflexionar la intensa relación que estableció con ella.¹²

En tanto que *imagen física* las diferentes publicaciones surrealistas hicieron un generoso uso de la ilustración y, en especial, de la ilustración mediante fotografías. Breton mismo mostró la importancia de la necesaria preeminencia de la fotografía sobre el dibujo o la pintura en el seno de las publicaciones del surrealismo al afirmar

¿Cuándo todos los libros aceptables dejarán de estar ilustrados con dibujos para aparecer solo con fotografías?¹³

y la utilizará en obras importantes como *Nadja* (1928), *Les vases communicants* (1932) y *L'Amour fou* (1937); las revistas surrealistas, de las que mantiene férreamente las riendas, seguirán el camino marcado por él.

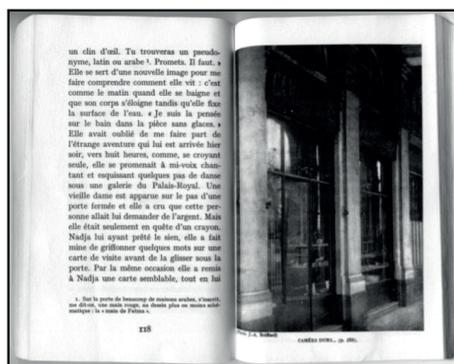


Figura 24. Páginas 118 y 119 de una edición francesa moderna de *Nadja* (París, Gallimard, colección Folio, 1975). Incluye una fotografía de Jacques-André Boiffard.

9. Bajac, Quentin (et al.), "Cambiar la vista", *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 17-19, p. 17.

10. Véase Bate, David, "Photography in surrealism", Lusty, Natalya (ed.), *Surrealism*, Cambridge/ Nueva York, Cambridge University Press, 2021.

11. Steer, Linda, *Appropriated photographs in French surrealist periodicals, 1924-1939*, Abingdon/Nueva York, Routledge Taylor & Francis Group, 2017.

12. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 204.

13. *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard, 2002, p. 52. Publicado inicialmente en *La Révolution Surréaliste*, del nº 4 (15 de julio de 1925) al nº 9-10 (1 de octubre de 1927).

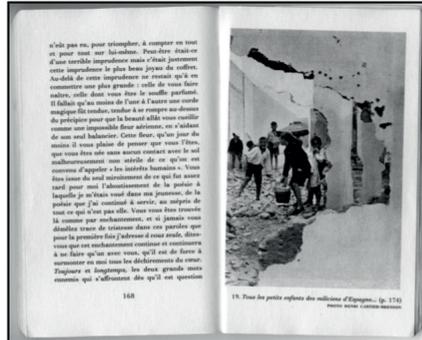


Figura 25. Páginas 168 y 169 de una edición francesa moderna de *L'Amour fou* (París, Gallimard, colección Folio, 1976). Incluye un fragmento de una fotografía tomada en Sevilla por Henri Cartier-Bresson (1933), situándola erróneamente en la Guerra Civil.

El uso de fotografías en una obra de ficción no era nuevo.¹⁴ Lo había hecho ya en 1892 Georges Rodenbach en su novela *Bruges la morte*.¹⁵ Pero el caso de *Nadja* (1928), la obra de Breton pionera en el uso de imágenes, es diferente, ya que en ella las imágenes traspasaron el rol de meras ilustraciones para formar parte del texto mismo y ser inseparables de él.

Las imágenes que usó Breton en sus libros eran fotografías de París, retratos, reproducciones de objetos, cuadros y dibujos, fotografías de cartas de Nadja, de documentos, de páginas de libros, etc., y todas ellas comparten el ser presentadas como documentos, es decir, buscando una objetividad total desprovista de toda intención estética:¹⁶ encuadres sencillos y frontales, tirajes planos sin grandes contrastes. Esta era la tónica también en las primeras revistas surrealistas.

En textos posteriores, como por ejemplo los publicados en la revista *Minotaure* y el compendio formado con los artículos que en ella publicó Breton, *L'Amour fou*, las fotografías bascularon hacia el terreno del arte, forzando un cambio en la relación que establecían con el texto. Como señala Murat,¹⁷ lo maravilloso afloraba en ellas mediante la imagen *per se*, por ella misma y sus cualidades “artísticas” (encuadre, iluminación, contraste), no por el fragmento de mundo que la imagen captaba. El inicial espíritu documental con el que la fotografía entraba en relación con el texto en *Nadja* pervivió sin embargo fuera del círculo más cercano a Breton, en la revista *Documents*, fundada por Bataille.

14. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 164.

15. Rodenbach, Georges, *Bruges la morte*, París, Flammarion, 1892.

16. Murat, Michel, *op. cit.*, p. 164.

17. *Ibid.*, p. 166.

Pero esta distinción entre fotografía-documento y fotografía-arte no siempre es fácil de establecer ante una fotografía publicada en un texto surrealista. Como señala Alain Mousseigne,¹⁸ en general el papel de la fotografía en las publicaciones surrealistas se verá afectado por un marcado carácter ambiguo en lo que se refiere a su uso y lectura: no siempre queda claro cuándo una imagen es presentada únicamente por su valor como *documento* (y sería, por tanto, una reproducción) o por su valor como *obra autónoma* de naturaleza artística. En general, la ambigüedad en todos los ámbitos parece ser la única característica común a todo el conjunto de la fotografía surrealista; si la contemplamos en perspectiva, parece que solo hay una cosa que pueda definir el papel de la fotografía en el surrealismo: su indefinición, su variedad, su gran capacidad para cambiar de forma. Sin duda esta indefinición contribuyó de forma decisiva a la ausencia ya señalada de un discurso teórico en torno a la fotografía en el seno del movimiento surrealista. La tarea de reunir bajo un solo paraguas conceptual semejante pluralidad, multiplicidad y segmentación en los planteamientos, en los usos y en las formas se antoja de antemano imposible.

Sin embargo, el hecho de que los surrealistas no elaboraran expresamente una teoría en torno a la fotografía no significa que esta no tuviera un papel central en sus desarrollos teóricos, al contrario. Ya desde el momento mismo de la ruptura de Breton con Tzara, con dadá, el surrealismo se reconoce en la fotografía, encuentra en ella la metáfora adecuada para configurar teóricamente su planteamiento. Ubicua en sus textos y su discurso, deviene modelo explicativo de su proyecto y también de su praxis fundamental, la creación automática:

La invención de la fotografía ha asestado un golpe mortal a los antiguos modos de expresión, tanto en pintura como en poesía, donde la escritura automática aparecida a finales del siglo XIX es una *auténtica fotografía del pensamiento*.¹⁹

En este texto fundacional, anterior por muy poco al “nuevo espíritu”²⁰ que presagia la llegada del surrealismo en *Littérature*, Breton emplea la fotografía para definir la técnica básica de exploración y trabajo del movimiento, la escritura automática, lo que equivale a definir al surrealismo futuro en función de la fotografía.

18. Mousseigne, Alain, «Surréalisme et photographie: rôle et place de la photographie dans les revues du mouvement surréaliste» *L'Art face à la crise: 1929-1939*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1980, pp. 153-181.

19. André Breton en el prefacio que redactó para el catálogo de la primera exposición parisiense de Max Ernst, más tarde recogido en *Los pasos perdidos*.

20. Breton, André, “L'esprit nouveau” *Littérature*, nouvelle série, n°1, incluido posteriormente en *Los pasos perdidos*.



Figura 26. André Breton, *La escritura automática*, 1938.

En el *Primer manifiesto* Breton insistirá en el modelo teórico de la fotografía al definir la actividad del surrealismo desde el modelo mismo de la cámara como “*automatismo* psíquico”²¹ y conceder al autor un papel de “modesto aparato de registro”,²² de mero instrumento pasivo de consignación de realidades preexistentes. El nuevo poeta surrealista sólo podrá tener éxito en su tarea si logra ser como Breton cree ingenuamente que es la cámara, un instrumento óptico automático y, por tanto, objetivo que evita toda filtración estética o moral,²³ ajeno a cualquier modificación de los materiales e imágenes que se le presentan. El prototipo máximo de este proceder automático que reclama Breton bien podría ser el fotomatón, al que los surrealistas eran tan aficionados (Fig. 27). Breton también establecerá una total analogía entre la escritura automática y la indagación científica mediante aparatos ópticos en su célebre collage *La escritura automática* (Fig. 26), en el que Breton se presenta a sí mismo, siguiendo irónicamente “los principios de la iconografía republicana de los grandes hombres, a la manera de Pasteur, por un momento distraído de su ocupación de observación [científica]”.²⁴ Incluido en el

21. Véase la definición reproducida en la p. 27, extraída del *Primer manifiesto* (1924), pp. 36-37 de la ed. francesa, p. 34 de la ed. castellana.

22. *Primer manifiesto* (1924), p. 39 de la ed. francesa, p. 35 de la ed. castellana.

23. Véase de nuevo la definición reproducida en la p. 27.

24. Poivert, Michel, “Politique de l'éclair”, *L'image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherburgo, Le point du jour éditeur, 2006, pp. 67-84, p. 73.

Dictionnaire abrégé du surréalisme (1938), en él Rosalind Krauss cree ver una *mise en abyme* de la cámara fotográfica bajo la figura del microscopio.²⁵



Figura 27. André Breton, *Autorretrato*, fotomatón, 1929.

Herbert Molderings²⁶ ha señalado el carácter problemático de esta profunda relación que el surrealismo estableció a nivel teórico con la fotografía, ya que el papel central que el movimiento le otorga surge de una sorprendentemente anacrónica e ingenua visión de la propia naturaleza ontológica y epistemológica de la fotografía y de la cámara, visión que Molderings²⁷ llama *concepción positivista* y Dubois²⁸ *discurso de la mimesis*. La fotografía es elegida por Breton como *el* modelo porque le confiere, en línea con la ya anacrónica visión sostenida casi un siglo antes por William Henry Fox Talbot

25. Krauss, Rosalind, "Fotografía y surrealismo", *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 105-129, p. 116.

26. Molderings, Herbert, «La tache aveugle. André Breton et la photographie» *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009, pp. 115-133.

27. *Ibid.*, p. 118.

28. Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 2015, p. 20.

en *The pencil of nature*,²⁹ una autenticidad total derivada de su carácter automático: como señala Philippe Dubois, Breton (y bastantes de sus coetáneos) comprenden la fotografía como una descripción neutral, surgida *en ausencia del sujeto*, un medio que *no interpreta*, que *no selecciona*, que *no jerarquiza*,³⁰ un lenguaje natural *sin código ni sintaxis*.³¹ Esta autenticidad y automatismo la distanciaría de otros medios productores de imágenes, como la pintura; en la fotografía es la naturaleza la que se registra a sí misma, dejando de lado toda posibilidad de intervención subjetiva. El positivismo científico del siglo XIX también fundamentaba la verdad de los resultados obtenidos de la observación y registro mediante aparatos en la objetividad y ausencia de toda huella del individuo derivadas del automatismo de estos instrumentos técnicos. Breton hará lo mismo, fundamentando la *verdad* de los resultados obtenidos mediante la escritura automática en la pasividad y *replegamiento del yo* en su práctica,³² en el *automatismo* de su proceso de *génesis*.³³

En el cuento de hadas de la fotografía la caja mágica asegura veracidad y elimina el error.³⁴

La fuente de esta simplista visión positivista de la fotografía en Breton es doble: por un lado Baudelaire (del que los surrealistas son también tributarios en muchas otras cosas), por otro la visión y usos de la imagen en los ambientes científicos y paracientíficos de finales del XIX y comienzos del XX, ambientes que incorporaron rápidamente la fotografía como un medio de exploración e investigación.³⁵

Baudelaire no hizo sino recoger en sus planteamientos la visión primigenia e ingenua de la relación entre el medio y la realidad, ya presente en los textos inaugurales de la reflexión sobre la fotografía en la primera mitad del XIX.

29. *The pencil of nature*, Reading, 1844-1846; algunos fragmentos de esta obra se encuentran recogidos en castellano en el volumen Fontcuberta, Joan (ed.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pp. 49-53. El británico William Henry Fox Talbot (1800-1877) fue un político, intelectual y pionero de la fotografía al que debemos las copias al papel salado (1834) y el calotipo (1835). A diferencia del daguerrotipo (1836-1839), que daba lugar a copias únicas sobre metal, el calotipo es el primer sistema fotográfico que se basa en el principio de un negativo sobre soporte transparente o translúcido (en este caso papel) que puede ser positivado indefinidamente dando lugar a innumerables copias. Su obra *The pencil of nature (El lápiz de la naturaleza)*, dedicado a la explicación de sus descubrimientos, es el primer libro ilustrado con fotografías del que se tiene noticia.

30. Dubois, Philippe, *op. cit.*, p. 27.

31. Bourdieu, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 136.

32. Molderings, Herbert, «La tache aveugle. André Breton et la photographie» *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009, pp. 115-133, p. 125.

33. Dubois, Philippe, *op. cit.*, p. 20.

34. Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 63.

35. Véase Gunther, André, «La rétine du savant», *Études photographiques*, nº 7, mayo de 2000.

El gusto exclusivo de lo Verdadero (tan noble cuando está limitado a sus legítimas aplicaciones) oprime y sofoca el gusto de lo Bello.

Es necesario, por tanto, que [la fotografía] cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura. Que [...] exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material [...]. Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces, ¡ay de nosotros!³⁶

Baudelaire, en su intento de preservar el *Arte*, espacio de la subjetividad, de los avances del positivismo y de la ciencia, reconoce a la fotografía la virtud de la objetividad que los científicos alaban, pero para recluirla lejos de la actividad imaginativa y creadora del artista, para limitarla al ámbito del registro, del documento y de lo Verdadero, precisamente el espacio objetivo y antiartístico al que Breton querrá después circunscribir la escritura automática.

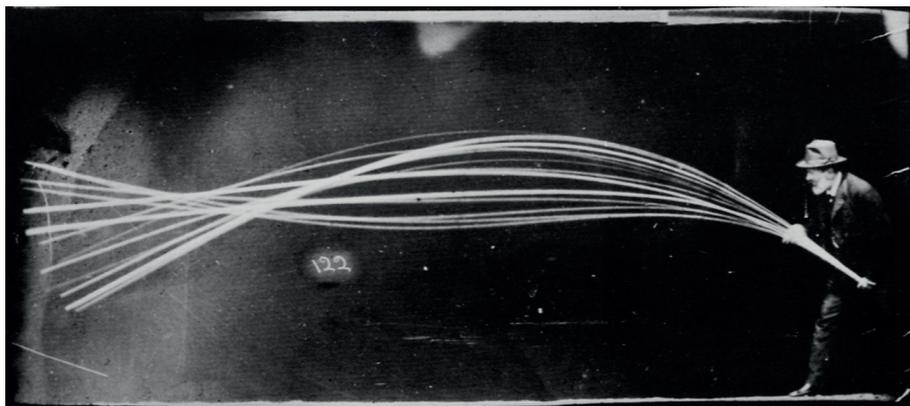


Figura 28. MAREY, Étienne-Jules, *Movimiento de una varilla flexible*, 1886.

36. Baudelaire, Charles, "El público moderno y la fotografía", *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, pp. 229-233, p. 231-233.



Figura 29. Sir Arthur Conan Doyle with psychic extra, circa 1922, Barlow Collection, Biblioteca Británica, Londres.

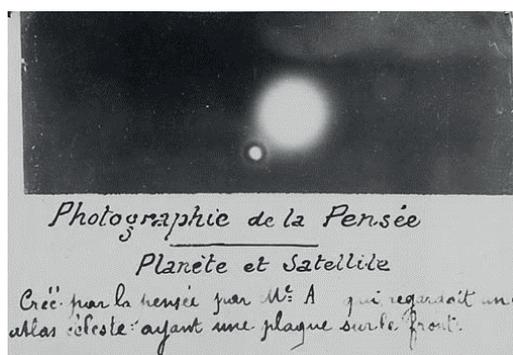


Figura 30. DARGET, Louis, *Photographie de la pensée*, 1896.

En lo que atañe a los usos científicos de la fotografía, sin duda influyó en Breton (joven estudiante de medicina) el uso que los fisiólogos positivistas venían haciendo de la cámara, por ejemplo, para estudiar el movimiento y el interior de los seres vivos y de los objetos mediante la cronofotografía y la radiografía. Es el caso del trabajo desarrollado en la Universidad de Pennsylvania por Eadweard Muybridge en la década de los 1880s,³⁷ también el del médico y profesor del *Collège de France* Étienne-Jules Marey, fundador en 1882 en las afueras de París de la *Station physiologique*, dedicada al

37. Véase Adam, Hans-Christian (ed.), *Eadweard Muybridge: the human and animal locomotion photographs*, Colonia, Taschen, 2014.

estudio del movimiento de los objetos y de la locomoción animal y humana mediante la cronofotografía.³⁸

Además, dentro de esta tradición positivista en la que se inscribe paradójicamente la concepción de la fotografía de Breton, la expresión “fotografía del pensamiento”, usada por él para definir al movimiento, no sonaba en absoluto extraña; durante el primer cuarto del siglo xx era una práctica extendida el uso de la fotografía para, literalmente hablando, captar y registrar el pensamiento.³⁹ La obra *La photographie transcendante* (1911)⁴⁰ que Breton leyó y poseyó,⁴¹ dedicaba un capítulo entero a las “fotografías del pensamiento” elaboradas por Louis Darget.⁴² Ya fuera como experiencia científica o como pasatiempo jocoso, la fotografía del espíritu, aura, alma, “fluidos mentales”, pensamiento y todo tipo de fenómenos mentales, psíquicos y espiritistas estaba muy presente en medios culturales, científicos y paracientíficos de Europa y Estados Unidos. El fenómeno de este tipo de fotografía se extendió sobre todo desde la generalización a partir de 1880 del negativo de gelatinobromuro sobre cristal⁴³ (que ya permitía la fotografía instantánea y en condiciones de poca luz, las dobles exposiciones y todo tipo de retoques y trucajes). También los descubrimientos mediante la placa fotográfica de la existencia de los rayos X en 1895 y de la radiactividad natural en 1896 popularizaron los poderes de la fotografía para registrar y desvelar las emisiones invisibles al ojo desnudo

38. Véase Marey, Étienne-Jules, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Boston, Adamant Media Corporation, 2002, facsímil de la obra original publicada en 1873 por Germer Bailliére (París) y Font-Réaulx, Dominique, et al. (eds.), *Etienne-Jules Marey: Actes du colloque du centenaire*, DVD, París, Arcadia, 2007.

39. Véase Poivert, Michel, «Le rayogramme au service de la révolution. Photographie surréaliste et occultisme», *Études photographiques*, nº 16, 2005, pp. 74-87. Sobre el tema de la fotografía de las fuerzas y fenómenos del espíritu en general, véase Jolly, Martyn, *Faces of the Living Dead: The Belief in Spirit Photography*, Londres, British Library Publishing Divis, 2006; sobre esta fotografía en la Francia de la Tercera República en particular, véase *Le troisième oeil: la photographie et l'occulte*, París, Gallimard, 2004, en especial el artículo “Le procès de la photographie spirite. L'image spectrale entre récréation et conviction” redactado por Clément Chéroux, también Warne Monroe, John, “Cartes de visite from the Other World: Spiritism and the Discourse of Laïcisme in the Early Third Republic”, *French Historical Studies*, Vol. 26, nº1 (winter 2003), pp. 119-153 y Frizot, Michel, “L'œil absolu. Les formes de l'invisible”, en Frizot, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, pp. 273-291, en especial el epígrafe «Voir au-delà» pp. 280-283.

40. Anónimo, *La photographie transcendante. Les êtres et les radiations de l'espace*, París, Librairie Nationale, 1911.

41. Molderings, Herbert, «La tache aveugle. André Breton et la photographie» *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009, pp. 115-133, p. 122.

42. Sobre Louis Darget y sus experiencias de fotografía de estados mentales, véase Fischer, Andreas, “«La lune au front» Remarques sur l'histoire de la photographie de la pensée” en Chéroux, Clément (et al.), *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, París, Gallimard, 2004, pp. 140 y ss.

43. Véase Frizot, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 233-234 y Cartier-Bresson, Anne (ed.), *Le Vocabulaire Technique de la Photographie*, París, Marval, 2007, p. 70.

e hizo factible, incluso para algunos científicos, la posibilidad de que la fotografía nos abriera las puertas de otras realidades que, como la radiactividad, habían permanecido hasta la fecha fuera de nuestra capacidad de captación. Muchos intelectuales, entre ellos el filósofo norteamericano William James y el francés Henri Bergson⁴⁴ o los escritores August Strindberg, Victor Hugo y Conan Doyle⁴⁵ o la misma Marie Curie, que llegó a pensar que la radiactividad daría explicación a los fenómenos espiritistas, creyeron firmemente en la fotografía espiritista y de las “fuerzas vitales”.

El objetivo del surrealismo al recurrir a la escritura automática era producir una suerte de representaciones palpables, de imágenes físicas, del pensamiento utilizando procesos automáticos; ya de por sí muy atraídos por todo lo relacionado con el ocultismo,⁴⁶ hallaron la relación entre fotografía, automatismo y fijación y objetivación de lo mental sobre la que construyen su discurso ya previamente establecida en su medio cultural y filosófico. Encontraron ya hecha en la fotografía la metáfora perfecta con la que identificar su proyecto.

Breton, Baudelaire y los positivistas, cada uno desde su posición, coinciden por tanto en una misma comprensión icónica, mimética, de la fotografía. Apasionados (Breton, positivistas) y enemigos del medio (Baudelaire) basan su anhelada o repudiada ausencia de subjetividad de la fotografía en el hecho de que la imagen es producida por un aparato automático, bajo el pensamiento común de que: *el grado de perfección de una máquina es proporcional a su grado de automatismo*.⁴⁷

Esta visión ingenua del medio en la que se inscribe Breton cala tan hondo en el pensamiento durante todo el siglo XIX que incluso subyace al ideario del grupo pictorialista,⁴⁸ el primer intento serio de reclamar un espacio para la fotografía entre las bellas artes: en este movimiento se trataba de demostrar

44. James fue fundador en 1884 de la *American Society for Psychical Research* y Bergson miembro de la *Society for Psychical Research* en fecha tan tardía como 1913. Ambas sociedades tenían por objeto el estudio de los fenómenos “psíquicos” que hoy llamaríamos “parapsicológicos”. Duplessis, Yvonne, *Surréalisme et paranormal. L'aspect expérimental du surréalisme*, Agnières, JMG éditions, 2002, p. 28.

45. Tanto en Hugo como en Conan Doyle la pérdida traumática de un hijo pudo exacerbar un marcado interés previo por la comunicación con los muertos a través de videntes y “mesas parlantes”, lo que Hugo llamaba “la tercera religión”, de la que se sentía profeta. Sobre Hugo, véase *Ibid.*, p. 36 y ss.

46. Véase p. 87 y ss de este volumen.

47. Bourdieu, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 140.

48. El *pictorialismo* era una corriente fotográfica muy relacionada con el simbolismo y el impresionismo y que defendía la pertenencia del medio a las bellas artes intentando generar una fotografía artística (alejada de las prácticas convencionales de los profesionales y aficionados) mediante la aproximación a la pintura en la elección de los temas, en el aspecto de sus obras y en el uso de procedimientos de copiado que precisaran del control y la intervención manual del fotógrafo para que la imagen final pudiera ser así considerada una expresión de su individualidad como creador (véase Sougez, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 239-255).

que la fotografía también podía ser arte si se hacía subjetiva, ficticia, imprecisa, irreal, si permitía la manipulación, la creación, la intervención, si dejaba de ser *automática y exacta*:

Creando reaccionar contra el culto dominante de la foto como simple técnica de registro objetivo y fiel de la realidad, los pictorialistas no pudieron proponer otra cosa que una simple inversión [...]. El pictorialismo no hace otra cosa, finalmente, que demostrar, negativamente, la omnipotencia de la verosimilitud en las concepciones de la fotografía del siglo XIX.⁴⁹

Esta posición positivista a la que nos venimos refiriendo es difícilmente sostenible, pero Breton no parece darse cuenta de lo problemático de su posicionamiento teórico con respecto al medio:

El ojo existe en estado salvaje.

Las maravillas de la tierra a treinta metros de altura, las maravillas del mar a treinta metros de profundidad, no tienen más testigo que el ojo turbado.⁵⁰

La contradicción entre estas dos frases iniciales de *El surrealismo y la pintura* no podría ser mayor. Se pasa en ellas de la ingenua afirmación de la total inocencia y naturalidad espontánea del ojo que mira la imagen a la involuntaria y contradictoria constatación del carácter ya tecnológico del ojo moderno y de su auxiliar la cámara, de los que Breton no parece comprender su carácter saturado de presupuestos culturales, filosóficos y científicos. Telescopios y microscopios, fotografía aérea y submarina, cámaras y materiales capaces de detener y analizar el más rápido de los movimientos y, a la vez, de delatar el más lento de los desplazamientos, de hacer visible lo invisible e invisible lo visible... prolongaciones tecnológicas del ojo que habían multiplicado desde principios del siglo XIX, antes de la invención misma de la fotografía, las capacidades del observador y habían modificado radicalmente la estructura misma de la visión,⁵¹ haciendo imposible toda comprensión cándida de la fotografía.

Por ello no ha de extrañarnos, como señala Dubois, que la imagen positivista de la fotografía se viera superada rápidamente durante el siglo XX, siendo sustituida por otras dos posiciones alternativas. Tendríamos así tres posibles posiciones onto-epistemológicas en torno a la fotografía.

La primera, en la que ya situamos a Breton, más o menos ingenua y primitiva y que podemos llamar *de la verosimilitud*,⁵² o también *discurso de la evidencia* sería la que ve en la fotografía una reproducción mimética de

49. Dubois, Philippe, *op. cit.*, p. 29.

50. Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard, 2002. Publicado inicialmente en *La Révolution Surréaliste*, del nº 4 (15 de julio de 1925) al nº 9-10 (1 de octubre de 1927).

51. Véase Crary, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.

52. Dubois, Philippe, *op. cit.*, p. 51.

la realidad, un espejo del mundo con un valor probatorio y epistemológico totales (un *icono* en la terminología de Charles S. Peirce).

La segunda ve en la fotografía un medio de *transformación* de la realidad. Es más moderna, constituye una reacción con respecto a la primera y puede ser calificada como el *discurso del código y la deconstrucción*.⁵³ Niega a la fotografía toda capacidad para reproducir de forma exacta la realidad; las fotografías son para ella transformaciones, metamorfosis, interpretaciones culturalmente codificadas sin poder representativo alguno de lo real-empírico. Esta segunda posición ha tenido y tiene un gran predicamento en nuestros días⁵⁴ y en ella se defiende que la fotografía, lejos de ser un espejo de lo existente, es una creación arbitraria,⁵⁵ una transformación culturalmente codificada de la realidad, un símbolo si seguimos la distinción de Peirce:⁵⁶

[Un símbolo es] un signo constituido como signo meramente, o básicamente, por el hecho de que se le usa y se le entiende como tal. [...]

Algunos de los teóricos de esta posición eran ya coetáneos de los surrealistas; Rudolf Arnheim por ejemplo quien, en un texto sobre el cine,⁵⁷ ya dejaba patentes en 1933 las múltiples transformaciones a las que el acto fotográfico sometía al objeto.

La tercera postura en torno al valor onto-epistemológico de la imagen técnica, a nuestro juicio la más adecuada de las tres, intenta reconstruir el nexo referencial existente entre fotografía y realidad desde el concepto de *índex*, restituyéndole a la instantánea un valor epistemológico parcial, relativo a la *existencia* del referente, pero negándole todo significado *per se*. Desde esa perspectiva, el tipo de índice más adecuado desde el que comprender la fotografía sería el *rastros* o la *huella*. Este fue el planteamiento de otros autores cercanos en el tiempo a Breton, como Walter Benjamin⁵⁸ o el mismo Charles S. Peirce, cuya única obra publicada en vida fue, precisamente, un

53. *Ibid.*, p. 32.

54. Esta sería la posición de, por ejemplo, el fundamental teórico de la fotografía Vilém Flusser (*Por una filosofía de la fotografía*, 1983) o del español Premio Nacional de Fotografía (1998) y de Ensayo (2011) Joan Fontcuberta (*El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997)

55. *Ibid.*, p. 51.

56. Peirce, Charles S., "Ícono, índice y símbolo" *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 142-161.

57. Arnheim, Rudolf, "El cine y la realidad", *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 19-34.

58. "La técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que no podría tener para nosotros ninguna imagen pintada. [...] El espectador, sin quererlo, se ve forzado a buscar en esta imagen una pequeña chispa de azar, de aquí y ahora, gracias a la cual lo real, por así decirlo, ha quemado el carácter de imagen". Aunque no hemos seguido la traducción, puede encontrarse el fragmento en Benjamin, W., "Pequeña historia de la fotografía" en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, p. 26.

libro sobre astrofotografía,⁵⁹ y que reconoció explícitamente el carácter inicial de la fotografía.⁶⁰

Pero Breton no habría podido nunca asumir estos *lúcidos* análisis de la fotografía como *índex*, de la cámara como instrumento en parte creador y/o transformador de realidades. Cegado por el mito del realismo, por el *discurso de la evidencia*, no supo ver que la metáfora positivista de la fotografía que usó tiene, desde el punto de vista epistemológico, una deficiencia fundamental: el dato, la imagen, la existencia que la fotografía señala ha de ser objeto de interpretación, de comprensión, de *hipótesis*.⁶¹ La fotografía no tiene ningún significado más allá del *algo ha sido* hasta que los códigos culturales hacen su aparición.

El papel central que la metáfora de la fotografía como espejo tenía en la base misma de su movimiento impidió al surrealismo realizar una teoría adecuada sobre la fotografía; al darle un rol tan fundamental, el movimiento condenó a la fotografía a estar ausente de su discurso, a pesar de ser esencial tanto en sus prácticas como en la definición teórica de su proyecto. La realización de una teoría apropiada sobre la fotografía que recogiera el carácter transformador y activo de la cámara habría socavado las bases mismas del procedimiento fundador del surrealismo, la escritura automática. Negar el carácter mimético y objetivo que la tradición positivista y racionalista confería a la placa y al objetivo fotográficos hubiera supuesto una reformulación total de su proyecto tal y como se perfilaba en los *manifiestos*.

Paradójicamente, fue la misma visión positivista, racionalista y objetivista que convirtió a la fotografía en un tabú⁶² en la teorización de los medios de creación artística por parte del movimiento surrealista la que estimuló su uso en su seno. Así, a partir del momento fundacional del grupo (1921-1922), en el que la fotografía le sirve a Breton para definir su propio proyecto teórico, la relación entre esta y el surrealismo no dejó de aumentar y hacerse más estrecha a medida que el movimiento fue aumentando la práctica de la fotografía y la inclusión y uso de imágenes fotográficas en sus revistas, panfletos y producciones literarias de todo tipo. Pero analizar este intenso uso de la fotografía por parte del grupo de Breton en sus obras es ya otro tema que trasciende ampliamente el objetivo que se marca el presente volumen.

59. Peirce, Charles S., *Photometric researches*, Leipzig, Engelmann, 1878.

60. "Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente igual a los objetos que representan. [...] En este aspecto, pues, pertenecen a la segunda clase de signos, a los que lo son por conexión física [índex] Peirce, Charles S., *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 146-147.

61. Molderings, Herbert, « La tache aveugle. André Breton et la photographie » *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009, pp. 115-133, p. 126.

62. *Ibid.*, p. 127.

► BIBLIOGRAFÍA

- Adam, Hans-Christian (ed.) (2014). *Eadweard Muybridge: the human and animal locomotion photographs*, Colonia, Taschen.
- Alexandrian (1981). *Breton*, París, Seuil.
- Alquié, Ferdinand (dir.) (1966). *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton.
- Alquié, Ferdinand (1966). "Discussion" en Carrouges, Michel, "Le hasard objectif", *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton. pp. 271-292, p. 277.
- Alquié, Ferdinand (1977). *Philosophie du Surréalisme*, París, Flammarion, (trad. castellana: *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974).
- Anthologie des philosophes français contemporains*, 5ª ed., París, Editions du Sagittaire, 1931.
- Antle, Martine (2001). *Cultures du surréalisme: Les représentations de l'autre*, París, Acoria.
- Aragon, Louis, "Communisme et Révolution", *La Révolution Surréaliste*, nº 2, p. 32.
- Aragon, Louis, "Fragmentos de una Conferencia" pronunciada en la Residencia de Estudiantes (Madrid) el 18 de abril de 1925, *La Révolution Surréaliste*, nº 4, 15 de julio de 1925, pp. 23-25.
- Aragon, Louis, "Introduction à 1930", *LRS*, nº 12, p. 62.
- Aragon, Louis (1925). «Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel», *La Révolution Surréaliste*, nº 3, 15 de abril, p. 30.
- Aragon, Louis, Breton, André (1928). "Cinquantenaire de l'hystérie", *LRS*, nº 11, marzo.
- Aragon, Louis (1998). *Du sujet (1919)*, recogido en Aragon, Louis, *Chroniques 1918-1932*, edición de Bernard Leuilliot, París, Stock, p. 43.
- Aragon, Louis (1969). *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Ginebra, Skira.
- Aragon, Louis (1979). *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003 (edición castellana: *El campesino de París*, traducción de Noëlle Boér y María Victoria Cirlot, Barcelona, Bruguera).
- Aragon, Louis (1983). *Traité du style*, París, Gallimard.
- Aragon, Louis (2004). *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Arendt, Hannah (2007). *Walter Benjamin, 1892-1940*, París, Allia.
- Arnheim, Rudolf (1986). "El cine y la realidad", *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, pp. 19-34.

- Arp, Hans (1965). "Dadaland", en *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, Thames and Hudson.
- Bajac, Quentin *et al.* (2010). "Cambiar la vista", *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfr/TF Editores, pp. 17-19.
- Bancquart, Marie-Claire (1975). "1924-1929: Une année mentale", Introducción a la edición facsímil de *La Révolution Surréaliste* (París, Editions Jean Michel Place), p. vi.
- Barrès, Maurice (1996). *Los desarraigados*, Madrid, Cátedra.
- Bassan, Fiorella (2009). "La colección Prinzhorn. Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura", *Escritura e imagen*, Vol. 5, 135-144.
- Bate, David (2004). *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Londres/Nueva York, I.B. Tauris, p. 235.
- Baudelaire, Charles (1999). "El público moderno y la fotografía", *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, pp. 229-233.
- Baudelaire, Charles (2014). *Las flores del mal* [edición bilingüe], Madrid, Vaso Roto.
- Bazin, André (1990). "Ontología de la imagen fotográfica" en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, pp. 23-30.
- Becker, Annette (2000). "The Avant-Garde, Madness and the Great War", *Journal of Contemporary History*, Vol. 35, nº 1, Special Issue: Shell-Shock, enero, pp. 71-84.
- Bellmer, Hans (2006). *L'Anatomie de l'image*, París, Allia.
- Benjamin, Walter (2005). "Diario Parisino (4 de febrero)" en Benjamin, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos.
- Benjamin, Walter (1971). "El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea", *Iluminaciones, 1*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (2005). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos.
- Benjamin, Walter (2005). "Pequeña historia de la fotografía" en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, pp. 21-53.
- Benjamin, Walter (2013). *El surrealismo*, Madrid, Casimiro.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Méjico, Itaca.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Benjamin, Walter (2000). *Paris, capitale du XIXe siècle* (1935) en *Œuvres*, 3 vol., París, Gallimard, Vol. III, pp. 44-66.
- Benjamin, Walter (2005). *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos.
- Bergson, Henri (1949). "Le Rêve", en *L'Énergie spirituelle*, París, PUF.

- Blanchot, Maurice (1949). "Réflexions sur le surréalisme", en *La part du feu*, París, Gallimard.
- Blom, Philipp (2010). *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama.
- Bonnet, Marguerite (1992). "Introduction", a Breton, André, *Œuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard.
- Borges, Jorge Luis (1977). *El libro de arena* (1975), Madrid, Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre (ed.) (2003). *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Éditions de Minuit, 1965 (trad. española: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili).
- Breton, André (2011). "Discours au Congrès des Ecrivains", *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, pp. 58-68.
- Breton, André (2011). "Du temps que les surréalistes avaient raison", *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, pp. 69-83.
- Bretón, André (2003). "Entrada de los médiums", *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, pp. 106-113, p. 110.
- Bretón, André (2003). "Entrevista con el profesor Freud", *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, pp. 86-87.
- Breton, André (2003). "L'esprit nouveau" *Littérature*, nouvelle série, n°1. Recogido posteriormente en Bretón, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, pp. 88-89.
- Breton, André, "Le bouquet sans fleurs", *La Révolution Surréaliste*, n° 2, p. 25.
- Breton, André (1925). "Léon Trotsky: Lénine" recensión de libro aparecida en *La Révolution Surréaliste*, n° 5, octubre, p. 29.
- Breton, André, "Manifeste du surréalisme" en *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, pp 8-60 (traducción castellana "Manifiesto del surrealismo (1924)", *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002 pp. 15-52).
- Breton, André (1925). "Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste*", *LRS*, número 4 (15 de julio).
- Breton, André, "Second manifeste du surréalisme" en *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, pp. 61-137 (traducción castellana: Breton, André, "Segundo manifiesto del surrealismo (1930)", *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 103-161).
- Breton, André, "Situation surréaliste de l'objet", *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, 2011, pp. 87-120 (ed. cast. "Situación surrealista del objeto", *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 181- 205).

- Breton, André (1975). "Sobre la astrología", *Magia cotidiana*, Madrid, Fundamentos, pp. 42-45.
- Breton, André (2002). «Carta a las videntes (1929)», *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, pp. 167-172.
- Breton, André (1999). «L'art des fous, la clé des champs», incluido en *La Clé des champs* (Œuvres complètes, vol. 3, París, Gallimard, 884-887).
- Breton, André (1988). «Les possessions», Œuvres complètes, vol. 1, París, Gallimard, p. 849.
- Breton, André (2014). «Préface à la reimpression du manifeste (1929)», *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, p. 10.
- Breton, André (2014). «Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1942)», *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard.
- Breton, André (1950). *Anthologie de l'Humour Noir*, París, Sagitaire.
- Breton, André, Aragon, Louis (1973). *Surrealismo frente a realismo socialista*, Barcelona, Tusquets.
- Breton, André (1937). *De l'Humour Noir*, París, G.L.M.
- Breton, André (1973). *Documentos políticos del surrealismo*, Madrid, Fundamentos.
- Breton, André (1977). *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral.
- Breton, André, Éluard, Paul (2003). *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, París, Galerie Beaux-arts, 1938 (traducción española: *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela).
- Breton, André (1973). *Entretiens*, París, Gallimard.
- Breton, André (2000). *L'amour fou*, París, Gallimard, 1976 (edición castellana: *El amor loco*, Madrid, Alianza).
- Breton, André (1927). *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard, 2002. Publicado inicialmente en *La Révolution Surréaliste*, del nº 4 (15 de julio de 1925) al nº 9-10 (1 de octubre).
- Breton, André (2005). *Les Vases Communicants*, París, Gallimard, 2006 (ed. castellana *Los vasos comunicantes*, Madrid, Siruela).
- Bretón, André (2003). *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza.
- Breton, André (1975). *Magia cotidiana*, Madrid, Fundamentos.
- Breton, André (2002). *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014 (*Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros).
- Breton, André (1997). *Nadja, Édition entièrement revue par l'auteur*, París, Gallimard, 1975 (traducción castellana: *Nadja*, Madrid, Cátedra).
- Breton, André (1999). Œuvres complètes, 3 vols. París, Gallimard, 1988, 1992.
- Breton, André (1970). *Point du jour* (1934), París, Gallimard.

- Breton, André (2011). *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert.
- Breton, André (1992). *Qu'est-ce que le surréalisme?*, en *Œuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard.
- Breton, André (1945). *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, París, Éd. de la revue Fontaine.
- Brouard, Isabel (1993). "estudio introductorio" a Sade, Marqués de, *Justina*, Madrid, Cátedra.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Caballero, Juncal (2002). *La mujer en el imaginario surrealista. Figuras femeninas en el ideario de André Breton*, Castellón, UJI.
- Camus, Albert (2015). *L'homme révolté*, París, Gallimard, 1951 (trad. española: *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza).
- Carassou, Michel (1986). *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, París, J.M. Place.
- Carrouges, Michel (1966). "Le hasard objectif", *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, p. 271-292.
- Carrouges, Michel (1950). *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard.
- Cartier-Bresson, Anne (ed.) (2007). *Le Vocabulaire Technique de la Photographie*, París, Marval.
- Caute, David (1968). *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona, Oikos-Tau.
- Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou (2010). *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre/TF Editores.
- Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou (1992). *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou.
- Chadwick, Whitney (1985). *Women Artist and the Surrealist Movement*, Londres, Thames and Hudson.
- Chéroux, Clément et al. (2004). *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, París, Gallimard.
- Chéroux, Clément (2004). "Le procès de la photographie spirite. L'image spectrale entre récréation et conviction" en *Le troisième oeil: la photographie et l'occulte*, París, Gallimard.
- Clair, Jean (2003). *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, París, Mille et Une Nuits.
- Clark, Ronald (1985). *Russell*, Barcelona, Salvat Editores.
- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac.

- De Riquer, Martín, Valverde, José María (2009). *Historia de la literatura universal*, Barcelona, RBA.
- Delorieux, Franck (2007). "Préface", en Vailland, Roger, *Le surréalisme contre la révolution*, París, Éditions Delga, pp. 5-41.
- Descartes, René (1979). *Discurso del método*, Madrid, Alianza.
- Desnos, Robert, "Description d'une révolte prochaine", *La Révolution Surréaliste*, nº 5, pp. 25-27.
- Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, nº 1 (abril de 1929) - 2º año, nº 8 (1930), 3ª serie, nº 1 (28 de febrero de 1933) - 4ª serie, nº 1 (15 de marzo de 1934), París, Documents, 1929-1934.
- Dubois, Philippe (2015). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós.
- Duplessis, Yvonne (2002). *Surréalisme et paranormal. L'aspect expérimental du surréalisme*, Agnières, JMG éditions.
- Durozoi, Gérard (1992). "Les Vasses communicants: Marx-Freud", *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, pp. 31-48.
- Durozoi, Gérard (1997). *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan.
- Durozoi, Gérard (2002). *Le surréalisme*, París, Hazan.
- Durozoi, Gérard (1971). *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse.
- Ehrenburg, Ilya (1966). *Memoirs: 1921-1941*, Nueva York, Grosset and Dunlap.
- Éluard, Paul (1943). *L'Honneur des poètes*, París, Éditions du Minuit.
- Éluard, Paul (1973). *Lettres a Jöe Bousquet*, París, Éditions Français Réunis.
- Éluard, Paul (1933). Péret, Benjamin, "Revue de presse", *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nº 5, 15 de mayo.
- Fischer, Andreas (2004). "«La lune au front» Remarques sur l'histoire de la photographie de la pensée" en Chéroux, Clément et al., *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, París, Gallimard, pp. 140 y ss.
- Flusser, Vilém (2001). *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis.
- Fontcuberta, Joan (ed.) (2003). *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Fontcuberta, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Font-Réaulx, Dominique, et al. (eds.) (2007). *Etienne-Jules Marey: Actes du colloque du centenaire*, DVD, París, Arcadia.
- France, Anatole (2010). *Los dioses tienen sed*, Barcelona, Barril Barral.
- Freud, Sigmund (1922). *La psicopatología de la vida cotidiana*, París, Payot.

- Freud, Sigmund (1925). *La Science des rêves*, París, Alcan.
- Frizot, Michel (dir.) (2001). *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF.
- Frizot, Michel, "L'œil absolu. Les formes de l'invisible", en Frizot, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, pp. 273-291, en especial el epígrafe «Voir au-delà» pp. 280-283.
- Gómez de la Serna, Ramón (2020). *El desahucio a la vista. Escritos sobre fotografía (1908-1954)*, Madrid, Casimiro.
- Gracq, Julien (1989). "Le surréalisme et la littérature contemporaine", *Œuvres complètes*, vol. 1, París, La Pléiade, p. 1018.
- Grenier, Fernando (1937). *El Movimiento stajanovista explicado por su iniciador*, Madrid, A.U.S.
- Guigon, Emmanuel (1997). "El objeto surrealista" en *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM.
- Gunthert, André (2000). «La rétine du savant», *Études photographiques*, nº 7, mayo.
- Haas, Patrick de (1992). «L'arc électrique et la barre de fraction. Les tribulations de l'image chez Reverdy, Breton, Duchamp», *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, pp. 63-71.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2005). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza Editorial.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2015). *Fenomenología del espíritu*, Valencia, Pre-Textos.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1969). *Filosofía del espíritu*, Buenos Aires, Ed. Claridad.
- Hemingway, Ernest (1985). *París era una fiesta*, Barcelona, Seix Barral.
- Hérout, Raphaëlle (2021). *Surréalisme. Résister, réinventer la langue*, La Fresnaie-Fayel, Otrante.
- Hobsbawm, Eric (1971). *La era de la revolución*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Hobsbawm, Eric (1977). *La era del capitalismo*, Madrid, Guadarrama.
- Hobsbawm, Eric (1989). *La era del Imperio*, Barcelona, Labor.
- Hopkins, David James (2021). *Dark toys. Surrealism and the culture of childhood*, New Haven, Yale University press.
- Hopkins, David (2004). *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press.
- Ibarlucía, Ricardo (2004). "Estudio preliminar", en Aragon, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, pp. 9-48.
- Ibarlucía, Ricardo (1998). *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial.
- IVAM Centre Julio González (1997). *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM.

- Jaguer, Édouard (1994). "Zoom sur la photographie surréaliste en Europe", *Mélusine 14: L'Europe surréaliste*, Lausana, l'Âge d'homme, pp. 295-306.
- Janet, Pierre (1889). *L'Automatisme psychologique*, París, Alcan.
- Jaspers, Karl (2001). *Genio y locura: Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin*, Madrid, Aguilar, 1955 (reeditado parcialmente: *Genio artístico y locura: Strindberg y van Gogh*, Barcelona, El Acantilado).
- Joas, Hans, "Ideologías de la guerra. La Primera Guerra Mundial en el espejo de las ciencias sociales contemporáneas", *Guerra y modernidad. Estudios sobre la violencia en el siglo xx*, Barcelona, Paidós, p. 83-117.
- Jolly, Martyn (2006). *Faces of the Living Dead: The Belief in Spirit Photography*, Londres, British Library Publishing Divis.
- Jünger, Ernst (1997). *La guerre comme expérience intérieure* (1923), París, Christian Bourgois.
- Kant, Immanuel (2013). *¿Qué es la Ilustración? y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Kracauer, Siegfried (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa, 1*, Barcelona, Gedisa.
- Krauss, Rosalind (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- La photographie transcendantale. Les êtres et les radiations de l'espace*, París, Librairie Nationale, 1911.
- La Révolution surréaliste*, n° 1 (1924, 1 de dic.) - n° 12 (1929, 15 de dic.), París, depositario general Librairie Gallimard, 1924-1929.
- Lafargue, Paul (1977). *El derecho a la pereza*, Madrid, Fundamentos.
- Lala, Marie-Claude (1992). "Bataille et Breton: le malentendu considérable", *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, pp. 49-61.
- Lautréamont (2012). *Les chants de Maldoror; suivi de Poésies I et II; Lettres*, París, Librairie générale française, 2001 (*Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra).
- Lederer, Emil, "Zur Soziologie des Weltkrieges", *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, n° 39, 1915, pp. 357-384.
- Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1 (julio 1930]-n° 6 (mayo 1933), París, depositario general Librairie J. Corti, 1930-1933.
- Legrand, Gérard (1992). "Breton et l'inauguration philosophique du surréalisme", *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, pp. 13-19.
- Leiris, Michel (1930). "Le caput mortuum ou la femme de l'alchimiste", *Documents*, n° 8, .

- Lewis, Helena (1990). *Dada turns red. The Politics of Surrealism*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Lewis, Matthew Gregory (1931). *Le moine / M. G. Lewis; raconté par Antonin Artaud*, Paris, Éd. Denoël & Steele.
- Ligot, Marie-Thérèse (1996). *L'amour fou d'André Breton*, Paris, Gallimard, pp. 13.
- Lindenberg, Daniel (1992). «Hypermatérialisme» et gnose», *Surréalisme et philosophie*, Paris, Editions du Centre Pompidou, pp. 19-30.
- Löwy, Michael (2020). *La comète incandescente. Romantisme, surréalisme, subversion*, Orange, Éditions le Retrait.
- Lugon, Olivier (2000). «Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes», *Études Photographiques*, n° 8, novembre, pp. 68-91.
- Lusty, Natalya (ed.) (2021). *Surrealism*, Cambridge/ Nueva York, Cambridge University Press.
- Lusty, Natalya (2016). *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge.
- Man Ray (1965). *Autoportrait*, Paris, Laffont, pp. 330-331.
- Marey, Étienne-Jules (2002). *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Boston, Adamant Media Corporation.
- Marx, Karl (2012). *Manifiesto comunista* (traducción de Jacobo Muñoz), Madrid, Nórdica Libros.
- Marx, Karl (1993). *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza.
- Masson, André (1925). Carta en la sección «Correspondance», *La Révolution Surréaliste*, n° 5, octubre, p. 30.
- Mayer, Arno J. (1994). *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra*, Madrid, Alianza.
- Meyer, Michel (2001). *Le Paysan de Paris d'Aragon*, Paris, Gallimard.
- Meyer, Michel (2002). *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, Paris, Gallimard. *Minotaure: revue artistique et littéraire*, n° 1 (1 de junio de 1933) - n° 12/13 (mayo de 1939), Paris, Editions Albert Skira, 1933-1939.
- Molderings, Herbert (2009). *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, Paris, Textuel.
- Monk, Ray (2002). *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*, Barcelona, Anagrama.
- Mourier, Maurice (1992). «Breton/Berkeley: de l'idealisme absolu comme tentation et comme terreur», *Surréalisme et philosophie*, Paris, Editions du Centre Pompidou, pp. 91-112.
- Mourier-Casile, Pascaline (1994). *Nadja d'André Breton*, Paris, Gallimard.

- Mousseigne, Alain (1980). «Surréalisme et photographie: rôle et place de la photographie dans les revues du mouvement surréaliste» *L'Art face à la crise: 1929-1939*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, pp. 153-181.
- Mueller, F.L. (1970). *L'irrationalisme contemporain*, París, Payot.
- Murat, Michel (2013). *Le Surréalisme*, París, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche.
- Nadeau, Maurice (1972). *Histoire du surréalisme*, París, Éd. du Seuil, 1945 (trad. castellana: *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel).
- Nájera, Elena (2006). "El nihilismo y los buenos europeos", estudio introductorio a NIETZSCHE, *Fragmentos Póstumos (Otoño, 1887)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 9-47.
- Naville, Pierre (1975). *La révolution et les intellectuels*, París, Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich (1996). *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza.
- Nietzsche, Friedrich (2001). *La ciencia jovial*, Madrid, Biblioteca Nueva. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*, París, Lecrosnier et Babè, 1888-1918 (I-XXVIII).
- Ortega y Gasset, José "Proemio" en Spengler, Oswald (2005). *La decadencia de Occidente*, Barcelona, RBA.
- Peirce, Charles S. (1988). *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica.
- Peirce, Charles S. (1878). *Photometric researches*, Leipzig, Engelmann.
- Peret, Benjamin (1937). «La nature dévore le progrès et le dépasse», *Minotaure*, nº 10, pp. 20-21.
- Pérez Herranz, Fernando Miguel (1998). *Árthea hê péphyken: Las articulaciones naturales de la filosofía*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Pierre, José (ed.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969) (2 vols.)*, París, Éric Losfeld éditeur / Terrain Vague, 1980-1982.
- Pierre, José (2011). *Investigating Sex. Surrealist Research 1928-1932*, Londres/Nueva York, Verso.
- Pierre, José (1971). *Pintura Surrealista. 1940-1970*, Barcelona, Gustavo Gili, s/n.
- Poivert, Michel (2006). "Politique de l'éclair", *L'image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherburgo, Le point du jour éditeur, pp. 67-84, p. 73.
- Poivert, Michel (2010). "Las imágenes del afuera", *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre/TF Editores, pp. 65-70.
- Poivert, Michel (2005). «Le rayogramme au service de la révolution. Photographie surréaliste et occultisme», *Études photographiques*, nº 16, pp. 74-87.

- Porras Medrano, Adelaida (1996). "Introducción" a BARRÈS, Maurice, *Los desarraigados*, Madrid, Cátedra, pp. 7-82.
- Prinzhorn, Hans (1930). "Genius and Madness", *Parnassus*, Vol. 2, No. 1 (enero), pp. 19-20 y 44.
- Prinzhorn, Hans (1922). *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlín, J. Springer.
- Pulla, Jorge (2008). "Pierre Mac Orlan: lo «fantástico social», la fotografía documental y la publicidad", *X Foro Complutense sobre Publicidad*, Universidad Complutense, Madrid.
- Pulla, Jorge (2009). "Walter Benjamin: el surrealismo y su fotografía en el origen de las nuevas funciones sociales del arte", *Actas del XVII Congrès Valencià de Filosofia*, Valencia, Universidad de Valencia / Societat de Filosofia del País Valencià, pp. 309-317.
- Rauzy, Alain (1970). À propos de "l'immaculée conception" d'André Breton et Paul Éluard. *Contribution a l'étude des rapports du surréalisme et de la psychiatrie*, París, (tesis).
- Ricoeur, Paul (1965). *De l'interprétation: Essai sur Freud*, París, Editions du Seuil.
- Rimbaud, Arthur (1985). *Iluminaciones; seguidas de Cartas del vidente*, Madrid, Hiperión.
- Rimbaud, Arthur (1995). *Poesías y otros textos*, Madrid, Hiperión.
- Rimbaud, Arthur (1991). *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, Madrid, Mondadori.
- Rodenbach, Georges (1892). *Bruges la morte*, París, Flammarion.
- Romito, Lorenzo (2020). *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, Arles, Actes Sud.
- Roudinesco, Elisabeth (2012). *La batalla de los cien años. Historia del psicoanálisis en Francia, vol. II (1925-1985)*, Madrid, Fundamentos.
- Rousseau, Jean-Jacques (2003). *Del contrato social; Discurso sobre las ciencias y las artes; Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* Madrid, Alianza Editorial.
- Rubio, Emmanuel (2009). *Les philosophies d'André Breton*, Lausana, L'Age d'Homme.
- Sade, Donatien Alphonse François (Marqués) de (1993). *Justina*, Madrid, Cátedra.
- Sade, Donatien Alphonse François (Marqués) de (1962). *Œuvres Complètes (16 vols.)*, París, Cercle du Livre Précieux, Tchou.
- Safranski, Rüdiger (2003). *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets.

- Sánchez Durá (2009). Nicolás y Hasan G. López Sanz, *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti (1931-1933) y el fantasma de África*, Valencia, Universitat de València.
- Sebbag, Georges (2012). *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie*, París, Hermann Éditeurs.
- Short, Robert S., "The politics of Surrealism, 1920-36", *Journal of Contemporary History*, Vol. 1, nº 2, pp. 3-25.
- Sontag, Susan (1996). *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.
- Sougez, Marie-Loup (coord.) (2007). *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra.
- Soupault, Philippe (1981). *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*, París, Lachenal et Ritte.
- Spector, Jack J. (2003). *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, Madrid, Síntesis.
- Spengler, Oswald (2005). *La decadencia de Occidente*, Barcelona, RBA.
- Starobinski, Jean (1970). "Freud, Breton, Myers", *L'oeil vivant II: La relation critique*, París, Gallimard.
- Steer, Linda (2017). *Appropriated photographs in French surrealist periodicals, 1924-1939*, Abingdon/Nueva York, Routledge Taylor & Francis Group.
- Stromberg, Roland N. (1995). *Historia intelectual europea desde 1789*, Madrid, Debate.
- Swift, Jonathan (1984). *Los viajes de Gulliver*, Madrid, Anaya.
- Tablate Miquis, Jesús (ed.) (2011). *Caos & Clasicismo: arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936*, Bilbao, Guggenheim Bilbao.
- Therond, Roger (2001). *Surréalisme*, Ed. Du Chêne, París.
- Thévenin, Paule (ed.) (1988) *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence*, París, Gallimard.
- Traverso, Enzo (2009). *A sangre y fuego. De la guerra civil europea*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Vaché, Jacques (1974). *Cartas de Guerra*, Barcelona, Anagrama.
- Vailland, Roger (2007). *Le surréalisme contre la révolution*, Paris, Éditions Delga.
- Warne Monroe, John (2003). "Cartes de visite from the Other World: Spiritism and the Discourse of Laïcisme in the Early Third Republic", *French Historical Studies*, Vol. 26, nº1 (winter 2003), pp. 119-153.
- Weber, Max (1979). *El político y el científico*, Madrid, Alianza.
- Weber, Max (1994). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península.
- Wohl, Robert (1979). *The generation of 1914*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

