

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El ismo surreal

Autor/es:
Puig, Xavier

Citar como:
Puig, X. (1990). El ismo surreal. Nosferatu. Revista de cine. (3):26-33.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40755>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



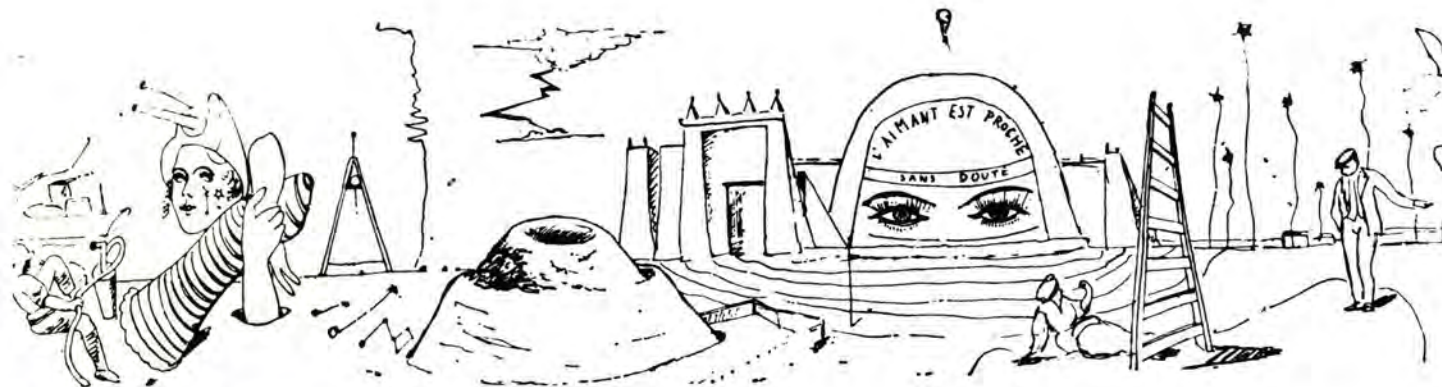
3

7

10

11

El ismo surreal
Xavier PUIG



"Escritura automática", dibujo de 1924. En la página anterior, "L'Eglise", o "La Serpent", fotocollage de André Breton, realizado en 1932.

"En esta época, es la realidad misma la que está en juego"
Octavilla surrealista

"El surrealismo está al alcance de todos los inconscientes"
André Breton

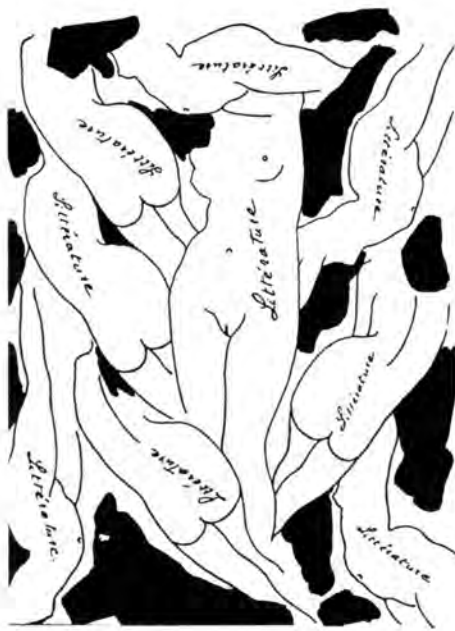
1.- Los Orígenes de Un "ismo"

La absurda carnicería de la Iª Guerra Mundial y el "retorno al orden" posterior, significaron una profunda fractura existencial para toda una generación de jóvenes europeos. Es en este contexto que el Dadaísmo enfrentará su respuesta destructiva y nihilista al salvajismo capitalista que había hecho posible tal estado de cosas. Su visceral rechazo -total y espontáneo- a cualquier convención moral o social, definición o norma estética, harán de la burla y la provocación su único principio de vida.



No obstante, y dentro del propio movimiento en su fracción francesa, la corriente encabezada por el carismático "papa" André Breton -según irónica terminología acuñada por futuros surrealistas expulsados-, opondrá al destructivismo dadaísta una voluntad constructiva, a través de una búsqueda experimental y científica, basada -principalmente- en la filosofía y en la psicología. Así, frente al puro anarquismo de Tristan Tzara, la corriente bretoniana opondrá una teoría del conocimiento que -esencialmente- se revelará como profundamente moral.

1922 marcará la definitiva ruptura de los futuros surrealistas (Aragon, Eluard, Artaud, Ernst, Picabia, Arp, Péret, Masson, Prévert, Naville, Miró...) respecto al común movimiento originario, apareciendo -dos años más tarde- el "Primer Manifiesto Surrealista", firmado por André Breton que, además de ser un corpus doctrinario, formalizará el nacimiento del nuevo movimiento.

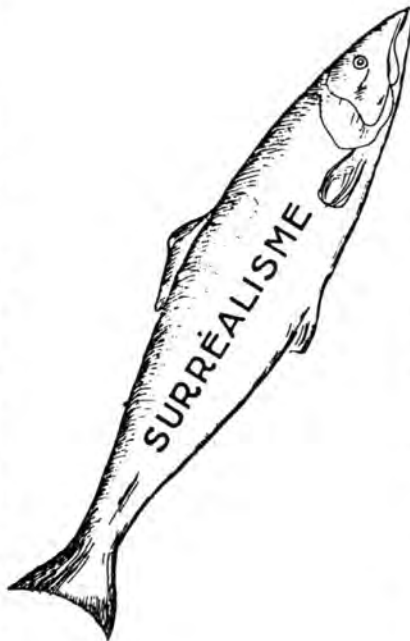


Dos portadas de la revista surrealista francesa "Littérature".

2.- El período "investigador"

Siguiendo los escritos del propio Breton, podríamos dividir al movimiento surrealista en tres etapas históricas diferenciadas pero que conservan -unitariamente- una coherencia común. Así, el primer período ("investigador" o "intuitivo", al decir de Breton) abarcaría desde la ruptura con *Dadá* hasta la crisis interna del movimiento en 1925.

Ya en 1919, Breton y Soupault -que, junto con Aragon, habían fundado la revista "Littérature"- redactan el primer texto de "escritura automática" ("Los campos magnéticos"), en el que utilizan el método de la asociación libre empleado por Freud en la terapia de sus pacientes, a fin de provocar una "experiencia" -científicamente- que, por medio de la escritura, dejara constancia de los aspectos inexplorados de la propia conciencia. Este texto -definitivamente matizado a raíz del "Primer Manifiesto"- implicará una de las tesis más fundamentales del credo surrealista: existe "otra realidad" -tan real y lógica como la exterior- que es la de los sueños, la de la fantasía y de los juegos espontáneos del inconsciente y que se desarrolla al margen de toda fruición filosófica, estética o moral.



El descubrimiento de esa "otra realidad" (Breton visitará a Freud en Viena, en 1921) alterará para siempre las relaciones que el hombre ha mantenido hasta entonces con la -supuestamente única- realidad primera o exterior. A partir de ahora, una de las premisas básicas que guiará las investigaciones surrealistas será el intento de alcanzar la síntesis dialéctica entre estas dos realidades que, al mismo tiempo, son constitutivas -y subjetivamente comunes- a todos los hombres.

Serán precisamente las distintas interpretaciones sobre cómo realizar esa *síntesis* las que marcarán las sucesivas crisis -y expulsiones- del movimiento surrealista.

Ese buceo exploratorio en lo inconsciente, esa búsqueda de la "otra realidad" -constituyente y constitutiva- a través del "automatismo puro", implicaba una de las características comunes en las vanguardias de los años veinte, la supresión del sacrosanto ego creador o "conciencia creadora" ("Yo trascendental") que se afirmaba a través de la *representación clásica*. Así lo expresará Breton en su "Primer Manifiesto" de 1924, al definir qué sea el surrealismo:

"Surrealismo: Automatismo psíquico puro por el cual alguien se propone expresar, verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral".

Este automatismo será aplicado plásticamente por Arp (manchas de tinta) o Masson (dibujos realizados en estado de trance).

Paralelamente a la publicación del "Primer Manifiesto", se funda "La Révolution Surrealiste" -revista dirigida por Péret y Naville- y se inaugura la "Oficina de Investigaciones Surrealistas", bajo la dirección de Antonin Artaud. Al mismo tiempo, los diversos "escándalos públicos" de los surrealistas comienzan a exponenciarse cualitativamente; todo ello confiere al nuevo movimiento carta de naturaleza frente a la opinión pública e, incluso, empieza a tener resonancia más allá de las fronteras estatales.

"La verdadera vida está ausente" (Rimbaud)

Si al comienzo de estas líneas aludíamos al carácter intrínsecamente moral del surrealismo, este carácter resulta indisolublemente imbricado en su propia epistemología. Efectivamente, si no aceptamos lo real tal y como se nos presenta (= realidad), sino a través de una experiencia más amplia de la propia vida, es decir -en palabras de Breton- con una *"voluntad de profundización de lo real, toma de conciencia cada vez más neta, y al mismo tiempo más apasionada del mundo sensible"*, que -como ya apuntábamos- integra lo interior (inconsciente, sueños, fantasía) y lo exterior (realidad, que es plural), no podremos *contactar*, descubrir lo maravilloso en la realidad.

Voluntad de aprehensión vital que, en su síntesis superadora, pretende abolir la contradicción entre materia y subconsciente, origen de la escisión -infelicidad- humana. Así, tratar de *"cambiar la propia vida"* (creación de un hombre nuevo), implicaba cambiar los mismos fundamentos lógico-cartesianos y, por tanto, ético-políticos del propio mundo...

"La belleza será convulsiva o no será" (André Breton)

En su época fundacional, el método del *"automatismo puro"* iba referido fundamentalmente al ámbito literario (poesía). No obstante, la plástica -y en una tendencia absolutamente mayoritaria que empleaba una representación más "figurativa"- se imponía, junto a la propia literatura, como el campo de aplicación más importante de los postulados surrealistas.

Si el arte era manifestación de una forma de vida, la belleza de la obra plástica surrealista, será -ante todo- destrucción de la lógica racionalista con que se (re)presenta la realidad. Destrucción de esa experiencia reductora de la realidad -pretendidamente única y racional- a través de la convulsión provocada por el *"encuentro fortuito"*, tal y como nos lo describe Lautréamont en *"Los cantos de Maldoror"*, y que Breton elevará a canon de belleza surrealista: *"Hermoso como el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de operaciones"*. O, como puntualizará Aragon, *"es*

cierto que lo maravilloso nace del rechazo de una realidad, pero no lo es menos que surge también del desarrollo de una nueva relación, de una nueva realidad que este rechazo ha liberado"; nueva realidad que -como ya anunciábamos- corresponde a una actitud intrínsecamente moral, pues -como concluirá Aragon-, *"lo maravilloso es siempre la materialización de un símbolo moral en oposición violenta con respecto a la moral del medio de donde surge"*.



"Hermoso como el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de operaciones" ("Homenaje a Lautréamont", de Man Ray).

También esa búsqueda de lo maravilloso, de lo insólito, fruto de aquella nueva voluntad sensible bretoniana, será recogida por la obra de diversos fotógrafos surrealistas, el París profundamente "nocturno" y marginal de Brassai, el misterio y la poesía del horror en Eli Lotar, lo urbano degradado o lo banal e insignificante en Man Ray, las célebres fotografías de J. A. Boiffard para *"Nadja"*, de Breton, y *"Pigmalión y la esfinge"*, de Desnos, etc.



"Violon d'Ingres", fotografía de Man Ray de 1924.

3. - El período "Razonador"

Este segundo período en la historia del movimiento surrealista -y siguiendo el aludido esquema trazado por Breton-, tendría su comienzo con la primera gran exposición surrealista (París, 1925) y abarcaría hasta la gran crisis del movimiento en 1929.

Aprovechando la impronta que el movimiento surrealista había ido adquiriendo, 1925 será un año de gran agitación propagandística: durísimas cartas abiertas contra diversas instituciones (cuarteles, universidades, prisiones, manicomios...), la polémica conferencia de Aragon en la Residencia de Estudiantes madrileña, pero, sobre todo, el escándalo provocado en el banquete de homenaje a Saint-Pol-Roux y cuyo trasfondo hay que entenderlo por la nueva masacre humana que estaba significando la aventura colonial francesa en Marruecos.

La guerra contra la sublevación anticolonial de Abd-el-Krim en el Rif marroquí supuso -como casi diez años antes con ocasión de la Gran Guerra- el desempolvamiento del más demagógico patriotismo y su aquiescencia por la casi totalidad de la sociedad francesa, salvo los propios surrealistas y el Partido Comunista Francés (PCF), que adoptan una actitud resueltamente beligerante contra ese nuevo horror.

Será este hecho -nada extraño a la actitud moral y revolucionaria del surrealismo- junto a la lectura de la biografía de Lenin escrita por Trotski, además de los textos políticos del propio Lenin, lo que -según sus propias palabras- "ilumina" a Breton. Aunque "la revolución será total o no será", es decir, que permita la "liberación integral" del hombre, en aquel contexto -y para Breton- sólo la revolución social parecía ofrecer la posibilidad de derribar definitivamente al viejo orden burgués. Por primera vez, el surrealismo se planteaba un compromiso militante con una acción política inmediata: así, Breton, Aragon, Eluard, Péret y Unik ingresarán en el PCF (1927), paralelamente a la expulsión de Artaud y Soupault del movimiento surrealista por "reaccionarios" (?).



Dos de las obras más importantes de Giorgio de Chirico, óleos de 1925: "El gran autómata" (izda.) y "Las Musas inquietantes" (dcha.).

No obstante, la ortodoxia stalinista del PCF, pronto desencantaría a los recién ingresados que, al mismo tiempo que acataban la disciplina de partido, procuraban mantener un claro distanciamiento de la "institución revolucionaria". Obviamente, esta situación creará muy diversas tensiones que culminarán con la definitiva expulsión de los surrealistas del PCF, en 1933. Y es que, a raíz de la célebre polémica entre Naville y Breton, éste último dirá -en "Legítima Defensa"- que "es necesario, a nuestro modo de ver, que prosigan las experiencias de la vida interior, y ello, naturalmente, sin ningún control exterior, ni siquiera el marxista".

Esa necesidad de seguir las investigaciones surrealistas hacia "las experiencias de la vida interior", quedará nuevamente reafirmada con la publicación -en 1928- de "El surrealismo y la pintura": "La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales en los que hoy coinciden todos los espíritus, se referirá pues a un modelo puramente interior o no será".

En dicho libro, Breton recogerá todos los conceptos ya desarrollados en los artículos teóricos que ha ido publicando en "La Révolution Surréaliste", en una suerte de balance de la obra del movimiento. Se fijará el concepto de "belleza convulsiva", tal y como ya hemos anteriormente desarrollado, profundizando Breton, hasta la demanda de que esa "convulsión" -por la propia cualidad de la obra- sea capaz de transmitir determinadas "sensaciones" que podrían -en sentido jungiano- calificarse de míticas o arquetípicas. Asimismo, en esa búsqueda de la convulsión de la belleza para recuperar "el ojo en estado salvaje" del espectador, se reivindicará a una serie de pintores "malditos" (Bosch, Archimboldo, Ucello, Goya...) que, por su peculiar temática "fantástica", entroncaban -históricamente- con el "estado de espíritu" surrealista. No obstante, sería unánimemente reconocido como padre de la pintura surrealista a Giorgio de Chirico quien -y no siendo estrictamente surrealista-, con su pintura arquitectural y metafísica, era capaz de convulsionar la visión de la realidad y -al mismo tiempo- hacer cómplice de esa "experiencia" al espectador.

Si la aparición de “*El surrealismo y la pintura*” representará el canon plástico de toda la estética del movimiento, parejamente ocurrirá con el concepto de amor y la visión de la mujer por los surrealistas, a raíz de la casi simultánea publicación de “*Nadja*”.

Fruto de un “*encuentro fortuito*” debido al tan caro “*azar objetivo*” surrealista (encuentro de una causalidad externa y de una finalidad interna), surgirá el amor-pasión sin límites. Revelación total y apasionada de un ser a otro, ese “*amor loco*” es exclusivo y único, siendo -fundamentalmente- una experiencia mágica donde se restablece la escisión con la(s) realidad(es) por consumación de opuestos simbólicos (masculino/femenino). Así, la mujer -convertida en *mediadora*- transmutará a la pareja en el andrógino de la tradición alquímica y cabalista, símbolo de la “*perfección superior*”.

Quizás sería esta asignación del papel de “*mediadora*” a la mujer lo que explicaría la ausencia de miembros femeninos creativos en el movimiento -exceptuando a Meret Oppenheim-, así como la hipócrita “tolerancia” del homosexualismo en el seno del movimiento.

También es durante este “*periodo razonador*” cuando tiene lugar la realización y publicación de las famosas encuestas surrealistas en torno al amor y al sexo, fundamentadas en esa voluntad -moral- de transparencia y exhibición pública surrealista.



Dibujo de Nadja para “*Nadja*”, de André Breton.

IV.- LA etapa final del surrealismo “ORGANIZADO”

El año 1929 significará -siguiendo el esquema bretoniano- el inicio de la tercera etapa histórica del movimiento, y marcará -una vez más- a éste por su gran crisis interna, tras una tempestuosa asamblea general que, planteada como un debate del propio movimiento, sólo sirvió para ventilar cuestiones personales y reafirmar nuevas expulsiones (Bataille, Desnos, Prévert, Queneau, etc.).

Ante la disparidad de criterios enfrentados en el seno del movimiento, Breton publicará -con evidente afán doctrinario- su “*Segundo Manifiesto*” que, además de su extremada radicalidad, aporta una interesante novedad: ahora, el surrealismo ya no es concebido simplemente como un método de conocimiento, sino que viene referido a aquel “*estado de espíritu*” en el que quedan abolidas todas las contradicciones de la realidad por la armoniosa confluencia sintética de amor y revolución, de poesía y subconsciente, de magia y arte.

Así -y empleando el característico lenguaje estalinista de la época-, son expulsados los “desviacionistas” que sólo aceptan aspectos parciales de esa gran síntesis vital. Estos contraatacan virulentamente a Breton y sus seguidores, a lo que éste responderá creando una nueva revista: “*Le Surréalisme au Service de la Révolution*”. Hemos de tener presente que en este mismo año y como consecuencia de esas disensiones internas, había finalizado la publicación de “*La Révolution Surréaliste*”.

También ese año será capital para el exhausto surrealismo parisino, con la incorporación al movimiento de Luis Buñuel y -sobre todo- Salvador Dalí, quien, con su "método crítico-paranoico", superará definitivamente al incompleto "automatismo" en su necesidad de *fixar el sueño* con su primacía "deseante".

Para Dalí, las "imágenes múltiples o paranoicas" -superposición a modo de "trompe l'œil"-, surgidas del delirio del propio deseo inconsciente y obsesivo, pero controladas, sistematizadas y utilizadas "críticamente", deben servir para imponer ese deseo a la realidad. Así -y en palabras del propio Dalí-, esa paranoia que "se sirve del mundo exterior para hacer valer una idea obsesiva, con la desconcertante particularidad de hacer válida la realidad de esta idea para los demás", ese "pintar realístamente según el pensamiento irracional, según la imaginación desconocida", es -en fin- "fuerza organizadora y productora de la causalidad objetiva".

También será destacada por Breton la contribución de Dalí en la creación de "objetos surrealistas". Cabría hallar el origen de estos objetos que tan certeramente simbolizan el "espíritu surrealista", en los ready-made de Duchamp, quien ya en los tempranos años diez había promovido "a la dignidad de objetos de arte por una elección del artista" (descontextualización, afuncionalidad...) diversos objetos manufacturados -urinario, rueda de bicicleta...-, con el consiguiente escándalo de la crítica especializada y de la buena sociedad que acudía a las exposiciones.



La visión daliniana del "Perverso polimorfo" freudiano (guache sobre fotografía, 1939).
Abajo, otra obra de Dalí: "Fuente necrófila que sale de un piano de cola" (óleo de 1932).



En esa misma línea provocativa -herencia del anti-arte dadaísta-, ahora tamizada por la búsqueda de lo insólito-maravilloso o lo fortuito-casual, cuando no o simultáneamente, lo onírico deseante, habría que situar los "objetos afectivos" (Ray, Bellmer, Oppenheim), los "objetos-es-culturas" (Giacometti), los "poema-objeto" o los "frottages" y "collages" de Max Ernst, los "objetos oníricos" del propio Dalí, etc. Asimismo, cabría citar a los "objetos encontrados" casualmente (piedras, raíces, deshechos cotidianos...) y en los que la sensibilidad del surrealista encontraba analogías entre naturaleza/arte y la objetivación de la propia interioridad.

Todo este otro tipo de producción simbólico-artística del surrealismo será teorizado en una "filosofía general del objeto", a raíz de la publicación -en 1935- del excelente ensayo de Breton "Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista".

"El arte no tiene más patria que los trabajadores" (André Breton)

El "IIº Congreso Internacional de Escritores Revolucionarios" (Jartov, 1930) será una nueva muestra de ese distanciamiento que siempre mantendrá Breton con respecto a la ortodoxia comunista: el surrealismo -como la revista del mismo título- se pone "al servicio de la revolución" ("Hay que transformar al mundo", Marx), pero el movimiento se reserva la tarea de interpretarlo. La publicación de "Miseria de la poesía" (1931) y -al año siguiente- "Los vasos comunicantes", será interpretado como un ataque frontal a la política literaria de la Internacional Comunista y -en consecuencia- Breton será expulsado del PCF (1933).



Dos muestras de "objetos surrealistas" extraídos de la cotidianidad: el "Botellero" de Marcel Duchamp (1914) y "La Mesa", de Alberto Giacometti (1933).

La ascensión de los fascismos en Europa y, sobre todo, la guerra en España -que Breton considera una batalla a vida o muerte contra el fascismo-, le llevan a apoyar sin reservas a la España republicana, frente a la absoluta pasividad del gobierno francés, integrado por una coalición de socialistas y comunistas. Asimismo, Breton denunciará con profunda amargura la sangrienta liquidación del POUM y el intento del de la CNT-FAI a manos de los comunistas españoles -dirigidos por los consejeros soviéticos- y con la complicidad del propio gobierno republicano español.

En este contexto, Breton viaja a México (1938), donde se entrevista con el exiliado Trotski. Fruto de este encuentro, nacerá el manifiesto "*Para un arte revolucionario independiente*" (independiente de Moscú...), firmado por el pintor Diego Rivera, Trotski y Breton, y que constituirá el embrión teórico de la FIARI (Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente).



Breton, Rivera y Trotski, firmantes del manifiesto "*Para un arte revolucionario independiente*" (México, 1938).

Pero los acontecimientos se precipitan. La invasión de Francia por las tropas hitlerianas supone el exilio para la inmensa mayoría de los integrantes del movimiento surrealista. A partir de 1940, el surrealismo como *movimiento* había llegado a su punto final. O, tal vez, ¿ya había muerto cuatro años antes al "institucionalizarse" internacionalmente con su ingreso en el prestigioso Museo de Arte Moderno de Nueva York?...

Ya Breton, en aquel "*Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o no*" (1946), había dejado bien patente con su denuncia el peligro de sacralización del movimiento y el de su inclusión en los manuales de Filosofía o Historia del Arte al uso, pues el surrealismo, *producto* de la tensión existencial en la constante e inestable búsqueda de síntesis entre "lo irracional" y "lo social", tan magistralmente objetivada mediante -por ejemplo- la representación plástica (organicidad propia de lo onírico, figurativismo irracional...) es, ante todo, una *forma de vida*, pues -como dijo Breton- "*en el fondo y no en la forma se es surrealista*".



"Le viol", dibujo a lápiz de René Magritte (1934).