

Preludio del giro performativo en el primer surrealismo francés

Prelude to the performative turn in early French surrealism

JÉSICA DOMÍNGUEZ MUÑOZ¹  0000-0002-3367-8403

IGNACIO AMILIVIA PARDO²  0009-0006-3343-8254

jesicadm@ugr.es · amiliviapardoignacio66@gmail.com

¹Universidad de Granada

²Investigador independiente

Recibido: 24 de febrero de 2024 · Aceptado: 14 de mayo de 2024

Resumen

Las particularidades expresivas del teatro y la *performance* se han venido filtrando en las artes plásticas desde las vanguardias. Ello se ha traducido en la pérdida de la pretendida autonomía ontológica de la obra, haciéndose manifiesta su dependencia respecto del espectador. En el preludio de este cambio de paradigma, movimientos como el surrealismo comienzan a crear no solo objetos sino también experiencias estéticas o acontecimientos. El presente artículo revisa la relación del surrealismo con lo teatral y lo performativo para dar cuenta de su presencia transversal tanto en el imaginario como en la producción artística surrealistas.

Palabras clave: Teatro; surrealismo; filosofía del teatro; *performance*; deambular; Gradiva; vanguardia; André Breton; París; siglo XX.

Abstract

The expressive particularities of theatre and performance have been filtering into the visual arts since the avant-garde. This has resulted in the loss of the supposed ontological autonomy of art, making its dependence the spectator manifest. In the prelude to this paradigm shift, movements such as surrealism began to create not only objects but also aesthetic experiences or events. This article reviews the relationship of surrealism with the theatrical and the performative in order to account for its transversal presence in both the surrealist imaginary and in surrealist artistic production.

Keywords: Theatre; surrealism; philosophy of theater; performance; wandering; Gradiva; avant-garde.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Domínguez Muñoz, J., y Amilivia Pardo, I. (2024). Preludio del giro performativo en el primer surrealismo francés. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 9-22.

Introducción

Desde principios del siglo XX las particularidades expresivas del teatro y la *performance* se han venido filtrando en buena parte de la producción del arte contemporáneo, creando múltiples porosidades entre los muros de los nichos en que el pensamiento moderno había encerrado a las disciplinas artísticas. Ello se ha traducido en la pérdida de la pretendida autonomía ontológica de la obra de arte, que ahora únicamente es en presencia del espectador. En el preludio de este cambio de paradigma, los movimientos de vanguardia, entre ellos el surrealismo, comienzan a crear no solo objetos sino también experiencias estéticas o acontecimientos.

El presente artículo se enmarca en el período de preparación, gestación y primer desarrollo del surrealismo francés, que abarca los años 20 y buena parte de la década de los 30 hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Mayormente, nuestro trabajo viene motivado por las siguientes preguntas: ¿qué papel desempeñaron el teatro y la *performance* dentro del surrealismo francés? ¿Llegó a erigirse un teatro que en rigor pudiera adjetivarse como surrealista? Respecto a esta segunda cuestión, ciertamente parece que no podemos hablar de un teatro propiamente surrealista pero, al mismo tiempo, percibimos una fuerte presencia de lo teatral diseminado en las distintas formas de afrontar la creación artística, en buena medida, por el afán de asimilar el arte a la vida y explorar vías creativas alternativas.

Consideramos que este trabajo abre nuevas posibilidades de discusión dentro de la historiografía del arte, si se tiene en cuenta que rompe con la asunción generalizada de que el surrealismo y lo teatral o performativo pertenecen a mundos bien diferenciados e incomunicados entre sí. Con objeto de demostrar sus interacciones, a lo largo del texto se analizan con especial atención el concepto de teatro de André Breton y las iniciativas artísticas del deambular surrealista, junto a la inauguración de la Galería Gradiva.

Primeros pasos del arte de acción en las vanguardias

El cuestionamiento de la naturaleza del arte, del valor del objeto y de su relación con el espectador dará como resultado expresiones híbridas, fronterizas o liminales. Los artistas vanguardistas, seducidos por los románticos ecos de la *gesamtkunstwerk* wagneriana, se interesan por la capacidad integradora del teatro, hasta que en la segunda mitad del siglo

el modelo de obra de arte total fue sustituido por la idea de obra abierta y las artes visuales practicaron la teatralidad entendida como una recuperación del cuerpo, de sus experiencias y de sus huellas, tanto por parte de los artistas como por parte de los espectadores (Sánchez, 2010: 12).

Este giro performativo en las artes, consolidado en los sesenta, ha supuesto una modificación en el estatus material y sígnico de las acciones y objetos artísticos, toda vez

que se ha pasado de la producción de objetos a acontecimientos (Fisher-Lichte, 2011). La performatividad acentúa la experiencia fenomenológica y desestabiliza las fronteras entre el espectador y la obra y entre dualismos tales como realidad/ficción o sujeto/objeto. José Antonio Sánchez (2014: 92) sintetiza así esta transformación acaecida en el arte:

En esta historia se cruzan dos núcleos semánticos del concepto «performatividad». El primero, «actuación», deriva de la crisis de la representación en el ámbito de las artes escénicas (Artaud) y de la crisis del objeto artístico en el ámbito de las artes visuales (Duchamp): actores que actúan sin interpretar papeles y artistas visuales que actúan en vez de producir obras. El segundo, «realización», deriva del abandono de la «galaxia Gutenberg» (McLuhan) y la creciente importancia de modos de comunicación no basados en el texto impreso, que pusieron nuevamente de relieve funciones de lenguaje durante siglos no suficientemente atendidas, entre ellas la presente en los enunciados realizativos (el célebre «cómo hacer cosas con palabras», de John L. Austin).

Dada la emergencia del paradigma performativo¹, desde la teoría estética se hizo necesario articular un entramado conceptual capaz de dar cuenta del mismo; a ello se han dedicado tanto la filosofía del teatro (Jorge Dubatti) como los estudios teatrales (Erika Fischer-Lichte). Para Dubatti, el teatro deriva de la noción más amplia de teatralidad, que vendría a designar una forma de organizar la mirada del otro, entendiendo aquí por «mirada» la percepción multidimensional del sujeto (física, emocional e intelectual):

Esa red o redes de miradas (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) generan y organizan la acción social en todos los planos de la vida comunitaria y sostienen el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. No hay forma de relación social sin políticas de la mirada, tanto de quien es mirado como de quien mira (Dubatti, 2020: 53).

Se infiere, pues, que la teatralidad, en tanto cualidad inherente a toda relación social, precede al teatro, que, como decimos, dimana de ella. Dubatti emplea el concepto «teatro-matriz» a fin de abarcar la totalidad heterogénea de creaciones escénicas y, dentro de este, el de «teatro liminal»² para hacer referencia a las manifestaciones ambiguas por su carácter fronterizo en relación a otras disciplinas, como puede ser la *performance* o el *happening*³.

El movimiento futurista, liderado por el poeta y dramaturgo Filippo Marinetti, fue uno de los primeros en hacer uso de la *performance* en las *seratas* realizadas en espacios

1 Seguimos aquí el estatus de paradigma que conceden autoras como Erika Fischer-Lichte o Beatriz Rizk.

2 Nos dice Dubatti que lo liminal es fruto de la tensión del campo ontológico y se erige como fenómeno fronterizo entre arte/vida; teatralidad social/teatralidad poética; teatro/otras artes, representación/no representación; etc. En esta categoría de Teatro liminal se incluye: *performing arts*, teatro performático, *happening*, *serate*, varieté, music hall, circo, intervenciones urbanas, acciones políticas como los escraches, las instalaciones con presencias corporales vivientes, teatro posdramático (Lehmann), teatro invisible (Augusto Boal), teatro ambiental, teatro rásico (Schechner), teatro en los transportes públicos, biodrama, teatro ritual (como el Misterio de Elche o el *nguillatún*, rogativa de los mapuches), etcétera (Dubatti, 2020).

3 A lo largo del texto empleamos las categorías teatrales que se exponen en este primer apartado y que pertenecen a la Filosofía del Teatro de Jorge Dubatti. Véase Dubatti (2020).

escénicos donde, inclusive, se llegaron a presentar obras plásticas huyendo de, o directamente despreciando, las galerías. Sostiene Ileana Diéguez (2005), siguiendo a Guillermo Gómez Peña, que la *performance* nace como un exilio, «el de los artistas plásticos que abandonaron los bellos museos, fue la salida de los recintos apolíneos donde se congelaba la obra de arte, representando la opción por el diálogo y la contaminación» (148).

Si bien es cierto que en sus orígenes, como en el caso de los futuristas, prevalecían los actos directos y hasta groseros a fin de trastornar al público, el arte de la *performance* fue progresivamente sofisticándose en forma y contenido —sin, por otra parte, perder su poder de consternación— con la incorporación del cuerpo y su plasticidad, y, en general, con la introducción de recursos más sutiles que ayudaban a generar cierta complicidad con el espectador. Se enmarcan aquí incursiones performativas como *Relâche*, una «performance multimodal», en términos de Cruz-Sánchez (2021), estrenada en 1924 e ideada por Francis Picabia⁴. La obra, que escandalizó a crítica y público, buscaba la involucración de éste y combinaba varias disciplinas: música, danza, cine, teatro, etc. En esta nueva situación, en la que aquello que tiene lugar ya no es una obra artística —según las convenciones burguesas de representación—, se da la condición de posibilidad para que el público también deje de ser público, en el sentido nuevamente burgués, esto es, un conjunto de individuos que observan lo que fuere en silencio y quietud. Pero, ¿cómo reaccionar a la incertidumbre?; es decir, ¿qué rol encarnar ante una situación nueva en la que, por consiguiente, no existen pautas sociales de comportamiento en las que apoyarse? En *Relâche* los espectadores optaron por invadir el escenario⁵.

El problema del surrealismo con el *théâtre éternel*

Al igual que ocurre con otros movimientos de vanguardia, el surrealismo y el teatro-matriz intersecan sus trayectorias en la mutua aspiración por conjugar arte y vida, lo que «implica producir un arte que tenga significación en la existencia (un arte vital), así como vivir una vida atravesada por los saberes y las estrategias del arte (una Vida artística “artistizada”, constituida, afectada por el arte)» (Dubatti, 2020: 19). En este punto, cabe recordar que ya el dadá —«hermano mayor» del surrealismo— hizo uso de la *performance* con objeto de «zambullirse en la vida misma» (Cruz Sánchez, 2021: 40), como medio a través del cual abrir nuevas vías de expresión y comunicación con el público.

Ahora bien, en lo que al teatro se refiere, es evidente que André Breton fue incapaz de atisbar sus posibilidades fuera del canon y, por ende, lo juzga incompatible con el surrealismo. Tal y como apunta Sánchez (2002: 80), «cuando Aron, Vitrac y Artaud decidieron fundar el Teatro Alfred Jarry vio en ello una vuelta a la convención, a la li-

4 Picabia realizó el guion, la escenografía y el vestuario, y contó con la colaboración de Erik Satie para la música, Jean Börlin se hizo cargo de la coreografía y René Chair del rodaje de *Entr'acte*, un filme proyectado durante el entreacto del espectáculo en el que participaron, entre otros, Man Ray y Marcel Duchamp.

5 Tal fue la reacción de los espectadores el día del estreno, después de expresar su indignación con abucheos. A pesar de que el público no era consciente de que, de manera premeditada, formaba parte de la obra, de hecho lo hizo. Véase Cruz Sánchez (2021) y Antoine Pickels (2012).

teratura dramática y a la tradición escénica, y los expulsó del grupo». Para el *pope* del surrealismo el teatro es una disciplina plena, acabada, que ha realizado su esencia, lo cual le permite descartar por vana toda investigación o experimentación en ese campo. Y, más aún, para Breton el teatro consistiría en un hecho moralmente reprobable, como bien supo ver Gérard de Cortanze (2005), a resultas de la interposición del personaje — esto es, de una ficción— entre el «yo» del autor y el «yo» del espectador que, a su vez, se identifica con aquél:

Oh, teatro eterno, exiges que no solo para representar el papel de otro, sino incluso para dictar ese papel, asumamos su disfraz; que el espejo ante el que posamos refleje una imagen extraña de nosotros mismos. La imaginación puede hacer cualquier cosa, excepto identificarnos, a pesar de nuestra apariencia, con un personaje distinto de nosotros mismos⁶ (Breton, 1999: 4).

En palabras de Henri Béhar (1988: 60), «[...] Breton niega al creador el derecho a llevar una máscara, a dividirse, so pena de que al final la máscara se pegue al rostro y así la personalidad del ser quede distorsionada, desorientada». Ciertamente, la postura de Breton, que vincula el teatro con el engaño, recuerda en algún punto aquella que Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998) sostuvieron sobre el arte cinematográfico: «La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro. En la medida en que éste, [...] adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad» (171).

En síntesis, Breton no acertó a imaginar otro teatro o, lo que es lo mismo, una serie de innovaciones que demostrarían la flexibilidad del arte escénico: 1) actuar sin interpretar a un personaje; 2) suprimir el protagonismo del texto dramático; 3) convertir al público en participante y elemento central de la obra; 4) sortear la identificación emocional del espectador con los personajes y la historia; 5) presentar más que representar. Las tres primeras innovaciones fueron teorizadas, tras ser expulsado del surrealismo oficial, por el mencionado Antonin Artaud (2001), quien entendió el teatro de forma diametralmente opuesta a Breton:

[...] desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos (36).

Como es bien sabido, la cuarta innovación fue desarrollada por Bertold Brecht valiéndose de la *verfremdung*⁷. En lo que concierne concretamente al tipo de interpretación que debían seguir los actores para adquirirla, merece la pena incluir la siguiente recomendación de Brecht, toda vez que parece tener en cuenta las palabras exactas

⁶ La presente y restantes traducciones han sido realizadas por los autores.

⁷ *Verfremdung* da nombre a la técnica teatral de efecto distanciador teorizada y puesta en práctica por Bertold Brecht con el objetivo de procurar al espectador una actitud crítica durante la representación. Véase Brecht (2023).

vertidas por Breton sobre el teatro: «El actor imitará a otra persona, pero no hasta el punto de sugerir que es esa persona, no con la intención de hacerse olvidar él mismo» (Brecht, 2023: 280). En cuanto a la quinta y última innovación, solo cabe decir aquí que dio lugar a la problematización del carácter ficcional del teatro.

En definitiva, consideramos falaz la incompatibilidad entre el teatro y el surrealismo expuesta por autores como Philip Auslander, habida cuenta de que tiene más que ver con una concepción fija, inmutable y, por ende, errónea del teatro, que con limitaciones formales intrínsecas, como sostiene Eric Sellin (1969) cuando defiende la imposibilidad de adaptar el mundo de los sueños al lenguaje dramático.

Surrealistas *performances*

En lo atinente al teatro liminal y, específicamente, a la *performance*, Pedro A. Cruz Sánchez (2021) se pregunta: «¿Hubo entre André Breton y sus correligionarios una auténtica vocación performativa que permita delimitar un «carácter» singularizado en este ámbito concreto de las artes?» (81). Como respuesta, solo podemos decir que entre los historiadores del arte no hay consenso⁸.

Es en los años previos a la publicación del Manifiesto Surrealista, cuando sus futuros integrantes flirtean con el dadaísmo y llevan a cabo una serie de *performances*. Desde que Tristan Tzara viajara a la capital francesa un 17 de enero de 1920 instalándose en el sofá de Francis Picabia, los jóvenes Breton, Phillipe Soupault y Louis Aragon, que habían fundado el año anterior la revista *Littérature*, no dejaron de implicarse en las sucesivas *saisons, matinées, manifestations*, etc., celebradas entre 1920 y 1923. Sin embargo, los desencuentros en los distintos modos de concebir políticamente tales acciones no tardaron en llegar, lo que sumado a la solidez que había alcanzado el grupo *Littérature* y al choque de dos fuertes personalidades como las de Tzara y Breton, condujo a una definitiva ruptura⁹.

A tenor de las declaraciones posteriores del propio Tzara (2014: 30) se colige que la experiencia dadaísta fue un primer paso natural en la construcción del surrealismo: «Es verdad que la tabla rasa, de la que hicimos el principio director de nuestra actividad, no tenía valor sino en la medida en que otra cosa debía sucederle».

Una de las actividades incluidas en la denominada *Saison Dada* de 1921 nos permite abordar un tipo de acción recurrente en formatos surrealistas posteriores. Nos referimos a la visita a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre¹⁰, con el propósito de «encauzar el nihilismo dadaísta hacia una fase constructiva, promoviendo acciones colectivas ca-

8 Sobre este asunto Pedro A. Cruz Sánchez ofrece un estado de la cuestión al comienzo del capítulo «Dadá París y la preparación del surrealismo», en *Arte y performance: una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*.

9 El alejamiento de Picabia tras el «Procès Barrès» (1921) mermó la capacidad de acción de Tzara frente a Breton, quien confiaba en superar el espíritu nihilista inherente al dadaísmo (Ibarlucía, 2020). Picabia publicó en la revista *Comoedia* el motivo del abandono del grupo: «Saben, Dadá no era serio, y fue por eso que conquistó el mundo como un reguero de pólvora; si ahora algunos se lo toman en serio, es porque ha muerto» (Cruz Sánchez, 2021: 100).

10 La visita tuvo lugar el 14 de abril de 1921 a las tres de la tarde.

paces de crear formas de participación totalmente inéditas» (Ibarlucía, 2020: 57). Esta suerte de «*happening* primitivo», que buscaba poner remedio a la incompetencia de los guías turísticos, fue anunciado en el número 19 de *Littérature* y en octavillas y panfletos repartidos entre los parisinos como el primer *tour guide* de otros tantos que vendrán¹¹. Desafortunadamente, la lluvia hizo acto de presencia y el número de asistentes, unos cincuenta, decreció paulatinamente. En el evento se entregó a los asistentes sobres con contenido diverso —escritos, retratos, billetes manipulados, dibujos obscenos¹²—; por su parte, Breton y Tzara se dedicaron a leer una serie de textos, mientras que Georges Ribemont-Dessaignes hizo las veces de guía relacionando esculturas e imágenes de la iglesia con entradas del diccionario Larousse.

Para Francesco Careri (2009), la acción a que nos referimos constituye un *ready-made* urbano que representa la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio, a un lugar banal de la ciudad, en vez de a un objeto. Y es que, ciertamente, resulta del todo transgresor, por un lado, deconstruir el juicio sobre lo que es o no es arte —al que va aparejado la relativización del gusto artístico—, y, por otro, alterar las modalidades tradicionales de intervención artística en el espacio urbano en tanto que esta se da en ausencia de un objeto concreto. Hemos de indicar que el inusual *contra-tour* —precedente del deambular surrealista, de la psicogeografía y de la posterior *dérivee* situacionista de fines de los años 60— fue iniciativa de Breton y su finalidad tenía que ver con el cuestionamiento de la memoria colectiva construida sobre las ciudades, sus espacios destacados y las rutas de circulación urbana.

No queremos pasar por alto que entre los asistentes a la iglesia se encontraba Roger Vitrac, quien aprovechó el acontecimiento para presentarse e integrarse en el grupo. Poeta y dramaturgo, Vitrac fue quien mejor logró trasladar al lenguaje teatral las ideas presurrealistas¹³ (Auslander, 1980). Un ejemplo de su audacia como autor lo tenemos en *Mademoiselle Piège*¹⁴, una pieza experimental en la que sitúa a los espectadores en el vestíbulo de un edificio de apartamentos desde el que pueden ver desfilar a diferentes personajes que suben y bajan en ascensor en un flujo continuo; de esta forma, el público solo es capaz de escuchar conversaciones fragmentadas y descontextualizadas a partir de las cuales trata de construir el hilo argumental de la obra. A través de esa fragmentariedad parece factible pensar que lo que Vitrac buscaba no era otra cosa que escenificar la materia de los sueños. Por su parte, en *Poison*¹⁵ —dedicada a Breton— Vitrac se adelanta al «teatro de imágenes» de Ricard Foreman y Robert Wilson, proponiendo un drama mudo que viene a demostrar «la riqueza de las imágenes derivadas de los sueños frente a los medios teatrales convencionales» (Auslander, 1980: 362); además, pone en marcha fórmulas marcadamente performativas y recobra para el espectador la agencia

11 Finalmente, el resto de las visitas planeadas (al Museo del Louvre, al parque Buttes-Chaumont y a la estación Saint-Lazare, entre otras) no se llevaron a cabo.

12 Véase Michel Sanouillet (2005).

13 Nos referimos a las obras *Mademoiselle Piège*, *Entrée Libre* y *Poison*, escritas en el año 1922.

14 Publicada en el n.º 5 de *Littérature*, en octubre de 1922.

15 Publicado en el n.º 8 de *Littérature*, en enero de 1923, aunque concluida el 4 de diciembre de 1922.

perdida con el teatro burgués. Fuera del círculo surrealista de Breton, Vitrac prosiguió con su voluntad de renovar las artes escénicas dentro del proyecto Theatre Alfred Jarry (fundado en 1926), en el que, junto a Artaud y Aron, representó obras propias de carácter rupturista utilizando recursos «del collage y del monólogo delirante, [...] el juego constante de provocación y sorpresa y el tratamiento de la relación palabra-imagen» (Sánchez, 2002: 89).

Después del cisma dadá acaecido en 1923 y poco antes de la publicación del *Manifiesto Surrealista* (1924), algunos de los integrantes del movimiento vuelven a explorar aquello que diferencia al teatro de las demás artes, a saber, el uso del cuerpo humano en el espacio (Fischer Lichte, 2014), e inician la primera de una serie de intervenciones en el espacio público. En mayo de 1924, Breton, Aragon, Vitrac y Max Morise parten desde Blois, una zona rural alejada de París y elegida azarosamente, para deambular sin un sentido determinado. En adelante, las caminatas tendrán lugar en la capital francesa, especialmente en zonas marginales, lugares aún no condicionados por los valores burgueses y su ordenación de la vida y del urbanismo (Careri, 2009: 88), espacios excluidos de la Historia. Este tipo de acciones siguen el modelo del *tour* a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre en tanto en cuanto retoma la concesión del estatus de arte a un ámbito ordinario de la realidad. Por otra parte, de manera similar a la escritura automática y al cadáver exquisito, el deambular es también una forma de automatismo en la medida que está desprovisto de direccionalidad o sentido consciente. Asimismo, según Careri (2009: 88), el deambular puede concebirse como «una especie de investigación psicológica de nuestra relación con la realidad urbana», aspecto que más adelante explorarán los situacionistas. Aquel que deambula adopta la actitud del *flâneur*, una manera anti-capitalista —entendiendo el capitalismo en un sentido amplio— de desplazarse por la ciudad que implica nuevas formas de (des)articular la mirada y de «estar» en el mundo. En su descripción del *flâneur*, Carmen Sousa (en prensa) hace hincapié en la experiencia psíquica del sujeto.

El caminar se convierte así en una práctica de introspección, frente a la imagen del laberinto metropolitano [el *flâneur*] consigue ensimismarse, y hacerlo de manera aún más profunda, perderse en ese otro laberinto interior que supone para el caminante su propia psique, su conciencia e inconsciencia.

Partiendo del cuerpo y su movimiento en el espacio, se despierta la imaginación del artista y logramos escapar del letargo existencial para toparnos con lo maravilloso, lo inesperado, al tiempo que se impugnan el disciplinamiento de las acciones humanas basado en la eficiencia taylorista (Fer, 1999) y, de forma más general, la lógica del tiempo lineal, cuantitativo y capitalizado.

El deambular atraviesa gran parte de la producción surrealista, estructura, por citar solo algunas obras literarias, la *Nadja* de André Breton, *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon y *Les dernières nuits de Paris* de Soupault. Violeta Percia (2020), estableciendo una analogía con la literatura nos dice que,

En estas experimentaciones, por un lado, el espacio del texto será desplazado por el de la ciudad, [...]. Por otro, el lugar que había ocupado la obra en tanto objeto o libro será desbordado por la noción de acontecimiento, en la deriva y la creación de situaciones (237).

El surrealismo oficial se anima a realizar este tipo de acciones —que hoy clasificamos bajo el rótulo de *performance*— y, simultáneamente, se opone al teatro, porque considera que ambas disciplinas son esencialmente distintas, a diferencia de figuras como Artaud y Vitrac, para quienes la *performance* (incluido lo que hoy significa ese rótulo) no sería otra cosa que una evolución de las artes escénicas. De esta manera, el surrealismo ha podido cumplir un papel importante en la implantación de un discurso, el de la separación entre el teatro y la *performance*, que predomina dentro de la historia del arte.

La inauguración de la Galería Gradiva

De los álbumes ilustrados para niños a los álbumes ilustrados para poetas:

GRADIVA.

En el puente que conecta el sueño con la realidad,
«recogiéndose ligeramente el vestido con la mano izquierda»:

GRADIVA.

En los confines de la utopía y de la verdad, es decir, en plena vida:

GRADIVA¹⁶.

Con estas palabras concluye el folleto realizado por Breton con motivo de la inauguración de la Galería Gradiva en mayo de 1937, la cual ofrece un buen ejemplo de la performatividad de las creaciones artísticas surrealistas.

Gradiva, cuyo nombre significa «la que avanza», es un personaje femenino extraído de la obra literaria homónima del alemán Wilhem Jensen¹⁷ a la que, pocos años más tarde, Sigmund Freud¹⁸ dedicaría una interpretación psicoanalítica que harían suya los surrealistas. Estos tomaron a Gradiva como motivo formal y literario en sus obras; se apropiaron de esta figura «para hacer de ella la musa que guía al poeta, la mujer donde se funden lo soñado y lo corpóreo, la realidad y la fantasía, la sensatez y la locura, la vida y la muerte» (Guerra, 2009: 89). En Gradiva cristaliza la fantasía masculina de la mujer capaz de sanar al hombre, despertar su deseo y promover el tránsito del sueño a la realidad y de la muerte a la vida (Mabin, 2012). Tales ideas se reflejan, además de

16 (Breton, 1937: 4).

17 El protagonista del relato es el joven arqueólogo Norbert Hanhold, quien queda fascinado por la belleza de una joven, Gradiva, representada en un relieve antiguo. Su fascinación le determina a viajar a Pompeya en busca del relieve original. Allí, entre las ruinas, se le aparece Zoe Bertgang, una joven de la que estuvo enamorado en su infancia y a quien confunde con Gradiva. El amor que sienten el uno por el otro le permite salir progresivamente de su delirio hasta sanarse por completo (Platthaus, 2007).

18 Freud plantea una analogía entre la arqueología y el funcionamiento de la mente. El sepultamiento de Pompeya es equivalente a la represión del amor que en la infancia sintió Norbert hacia Zoe. La represión, transformada en fantasía fetichista, es curada por la joven como si se tratase de un tratamiento psicoanalítico, esto es, a través de conversaciones que conducen a la comprensión del delirio (Fer, 1999).

en el nombre de la galería, en la *mise en scène* diseñada para el día de la inauguración por Marcel Duchamp, que contó con importantes aportaciones de otros surrealistas como Salvador Dalí. En este punto, resulta pertinente hacer alusión a las misivas intercambiadas entre Dalí y Breton, en las que el artista español le sugiere el uso de fuertes contrastes en la apariencia exterior de la galería con objeto de originar gran confusión y objetividad paranoica en los viandantes y asistentes (Franklin, 2018). En primer lugar, la fachada debía tener la apariencia de una carnicería; en segundo lugar, a uno y otro lado de la misma se situarían unos escaparates que exhibirían objetos y productos de lujo; y, en tercer lugar, en la parte central, como vía de acceso a la galería, se perforaría un orificio irregular al modo de René Magritte¹⁹. Duchamp, en tanto que artífice de la puerta principal, desechó finalmente la idea del perfil irregular del orificio y optó por diseñar la silueta de una pareja entrelazada —muy similar a la pintada por Dalí en 1932²⁰— que representaba a los amantes de la novela de Jensen, con vistas a añadir contenido semántico del conjunto de la exposición también en el umbral que habría de atravesar el visitante. Por medio de esta silueta-umbral²¹, los surrealistas lograron materializar la paradoja de una galería que permanecía abierta aun estando cerrada²² (Kachur, 2001).

Duchamp introdujo otras aportaciones que, en opinión de Paul Franklin (2018), han pasado desapercibidas para la historiografía, pero que nos aportan conocimiento sobre el carácter teatral que la galería exhibió en su inauguración —la cual contó, además, con una «acción» (Figura 1) llevada a cabo en la entrada y registrada por Dora Maar (Amao *et al*, 2020)—. Siguiendo a Franklin (2018), tras atravesar la silueta-umbral, Duchamp dispuso un objeto encontrado, en concreto un fuelle de tren seguido de un dispositivo fotográfico que activaba el flash de la cámara y cegaba temporalmente a los visitantes induciendo en ellos una desorientación temporal; experiencia esta todavía más desconcertante si tenemos en cuenta que la primera pieza con la que se topaban era *Le spectre du Gardénia* (1936) de Marcel Jean, para continuar después con otras de Hans Bellmer, Giorgio de Chirico, Maar, Magritte, Dalí o Picasso.

19 Dalí se refiere a obras como *La Réponse imprévue* con la que Magritte inicia en 1932 una serie de variaciones cuyo leitmotiv es una puerta cerrada con una abertura irregular.

20 *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)*, 1932. Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

21 La obra, que puede considerarse un precedente del *site-specific*, sobrevivió al cierre de la galería y estuvo durante un tiempo en el almacén de un allegado de Duchamp (Graevenitz, 1989) hasta que este le solicitó que la destruyera. Posteriormente, en 1968, Duchamp hizo una copia en plexiglas para la exposición *Doors*.

22 En las fotografías de la galería podemos observar unas rejas de ballesta en los extremos que, si bien impiden el acceso al interior, en nada protegen de las inclemencias del tiempo u otras circunstancias externas. Ello ofrece la impresión de un cierre o apertura parciales.

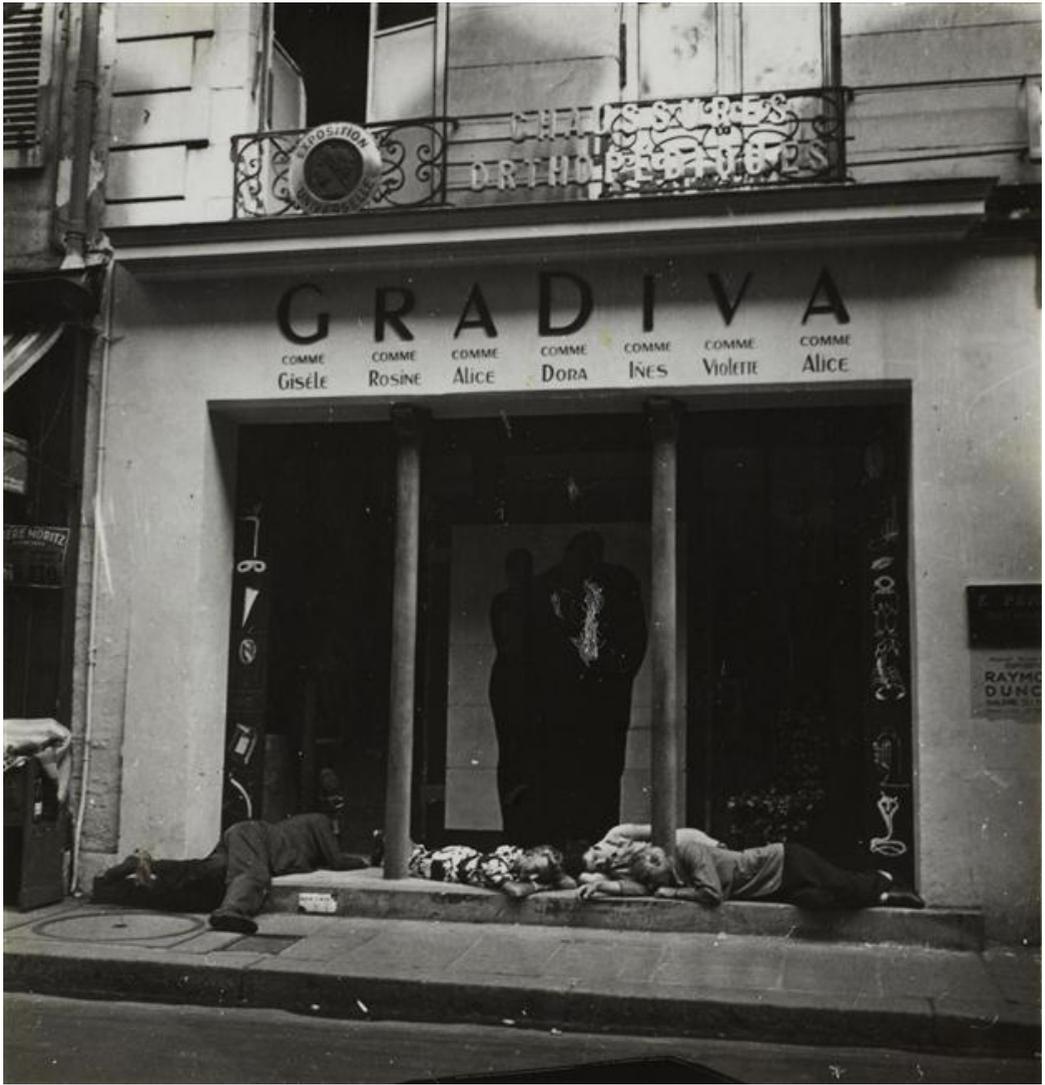


Figura 1. Dora Maar. *Action à la Galerie Gradiva. Groupe allongé sur le seuil de la galerie dont (Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Benjamin Péret?)* (1937). Fuente: ©Adagp, Paris. Créditos fotográficos: ©Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. GrandPalaisRmn.

Este conjunto de experiencias iniciales predispone psíquicamente al visitante para percibir y participar de una realidad *otra*. Los surrealistas tratan de que el visitante escape de su letargo; a través de la «iluminación profana»²³ se disipa la falaz impresión de vulgaridad existencial en la que el hombre moderno se cree ver inmerso y queda desvelado lo extraordinario subyacente. El tránsito de una determinada experiencia de

²³ Hacemos uso de la expresión empleada por Walter Benjamin en *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*. Véase Benjamin (1971: 303).

lo real a otra desemejante a la que se accede a través de la silueta-umbral de los amantes —con los que el visitante se identificaría hasta el punto de experimentar una transformación psíquica— recuerda a los ritos de paso descritos por Arnold van Gennep. La investigadora Antje von Graevenitz (1989) considera que Duchamp se habría inspirado en el trabajo de este antropólogo, en el que se ordenan las secuencias ceremoniales de los ritos de iniciación en tres fases: separación, transición e incorporación. Siguiendo a von Graevenitz, la separación se produciría en el momento en que el sujeto atraviesa la silueta-umbral y se aísla de la vida cotidiana, tanto en los hechos como en su imaginación; la transición haría referencia a los cambios psicológicos que afectan al sujeto y que son generados, primero, por la identificación con los personajes del relato de Jensen, y, segundo, por la contemplación del conjunto de la exposición; finalmente, la incorporación designa al sujeto transformado tras la experiencia vivida que traspasa la silueta-umbral de vuelta al «mundo real». Podemos advertir cómo los surrealistas ven en las exposiciones más que en el teatro —debido a la errónea conceptualización bretoniana— el lugar privilegiado para la inmersión del espectador.

Para terminar, podemos imaginarnos a cualquier viandante que se dirige al o vuelve del trabajo imbuido en sus pensamientos siendo asaltado por la visión de esa puerta misteriosa. Así, contrariando el *hastío vital*²⁴ del urbanita que surca la espesura plomiza de la calle, la silueta recortada de la pareja apela a las expectativas y a la curiosidad inherentes al ser humano brindándole la promesa de hallar lo extraordinario al otro lado.

Conclusión

A excepción de casos como el de Vitrac y Artaud, puede decirse que, en general, lo teatral o performativo en el surrealismo francés constituye más un medio que un fin. El movimiento arrastró la opinión negativa que Breton tenía del teatro, para el que fue, es y será sinónimo de distanciamiento entre el público y la acción, e intermediación del personaje, esto es, del engaño, entre el autor y el público; quizá es por esa razón que no asoció los elementos performativos surrealistas con lo teatral, toda vez que en algunos casos estos implican la transgresión de las convenciones teatrales.

Por otro lado, si bien el surrealismo no adopta el modelo performativo del dadaísmo, parece clara la existencia de una continuidad entre acciones como la visita a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre, ideada por Breton, y las deambulaciones ulteriores.

Finalmente, el surrealismo también supo valerse de las aportaciones introducidas por la performatividad en el ámbito de la exhibición artística. La inauguración de la galería Gradiva supone una ruptura con el modelo «neutral» de las salas expositivas, en virtud de su acusada intención de incidir en el visitante situando su experiencia en el centro, a fin de trascender la lógica cotidiana y fomentar el libre juego de la fantasía.

²⁴ Nos referimos a la actitud *blasée* de la que habla Georg Simmel (1958) en «La metrópolis y la vida mental».

Bibliografía

- Amao, D. et al. (2020). *Dora Maar*. Londres: Getty Publications.
- Auslander, F. (1980). «Surrealism in the Theatre: the plays of Roger Vitrac». *Theatre Journal*, 32(3), 357-369.
- Benjamin, W. (1971). «El surrealismo. Última instantánea de la inteligencia europea». En Benjamin, W. (Autor). *Iluminaciones I*. (pp. 301-316). Madrid: Taurus.
- Béhar, H. (1988). *Littéruptures*. Lausanne: Editions L'Age d'Homme.
- Brecht, B. (2023). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Breton, A. (1937). *Gradiva* [folleto]. Disponible en <https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600100543860> [Consultado el 27-12-2023].
- Breton, A. (1999). *Break of day*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Careri, F. (2009). *Walkscapes: el andar como práctica estética / Walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cruz Sánchez, P. A. (2021). *Arte y performance: una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid: Akal.
- Diéguez, I. (2005). «Entre la teatralidad y la performatividad. Circulaciones liminales en la escena latinoamericana actual». En Diéguez, I. y Alcázar J. (eds.). *Citru.doc: Cuadernos de investigación teatral: performance y teatralidad* (pp.144-161). México D.F.: CITRU.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad: perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Fer, B. (1999). «Surrealismo, mito y psicoanálisis». En Fer, B. et al. (eds.). *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. (pp. 175-253). Madrid:Akal.
- Franklin, P. B. (2018). «Décor in Dialogue: Marcel Duchamp's and Salvador Dalí's Projects for the Galerie Gradiva». *Avant-garde studies Issue 3*, spring/summer. Disponible en https://thedali.org/wp-content/uploads/2018/05/Franklin_Final.pdf [Consultado el 22-12-2023].
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Theatre and Performance Studies*. London and New York: Taylor and Francis.
- Graevenitz, A von. (1989). «Duchamps Tür "Gradiva". Eine Literarische Figur und Ihr Surrealistenkreis». En Beekman, K., y Graevenitz, A. von, (Eds.) *Marcel Duchamp. Avant-Garde Critical Studies, Volume 2* (pp. 63-90). Leiden, The Netherlands: Brill.
- Guerra, L. (2022). *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Madrid: Dykinson.
- Horkheimer, M. y Adorno, T.W. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Valladolid: Trotta.

- Ibarlucía, R. (2020). *Belleza sin aura: surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores. eLibro, <https://elibro.net/es/lc/ugr/titulos/171565>
- Kachur, L. (2001). *Displaying the marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*. Cambridge: Mit Press.
- Mabin, R. (Diciembre de 2012). «La galerie Gradiva», *Astu de Mélusine*. http://melusine-surrealisme.fr/site/astu/Mabin_Gradiva.pdf [Consultado el 29-12-2023].
- Percia, V. (2020). «Textualidades nómadas. De la deambulación de Dada y el surrealismo a la deriva situacionista». En Romero, W. y Vogelfang, L. (eds.). *Violencia y parodia: estudios de literatura francesa y francófona* (pp.237-244). Buenos Aires:Leviatán.
- Pickels, A. (2012). «Performance: de l'évasion du marché à la conformation au marché». *Ligeia*, 117-120, 140-145. <https://doi.org/10.3917/lige.117.0140> [Consultado el 11-10-2023].
- Platthaus, I. (2007). «Virtualmente inmortales»: el inconsciente más allá de las excavaciones». En Alemán, J (ed.). *Lo real de Freud*. Madrid: Círculo Bellas Artes.
- Sánchez, J.A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Sánchez, J.A. (2005). «Teatralidad y performatividad en la escena contemporánea española». En Diéguez, I. y Alcázar J. (eds.). *Citru.doc: Cuadernos de investigación teatral: performance y teatralidad* (pp. 34-47). México D.F.: CITRU.
- Sánchez, J.A. y Pietro, Z. (2010). *Teatro. Itinerarios de la colección*. Madrid: MNCARS.
- Sánchez, J.A. (2011). «Dramaturgia en el campo expandido». En Bellisco, M. et al. (Eds.). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC (pp. 7-27).
- Sánchez, J.A. (2014). «Actuar, realizar, manifestar / Act, realize, manifest». En Pontbriand C. (ed.). *Per/Form. Cómo hacer cosas con[sin] palabras* (pp. 88-119). Madrid-Brtlín: CA2M-Sternberg Press.
- Sanouillet, M. (2005). *Dada à Paris*. París: CNRS Éditions.
- Sellin, E. (1969). «Aspects of Surrealism Surrealist Aesthetics and the Theatrical Event». *Books Abroad*, 43(2), 167–172. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/40123297> [Consultado el 14-12-2023].
- Simmel, G. (1958). «La metrópolis y la vida mental», en Mario Bassols et al. (comp.) *Antología de sociología urbana*. México D. F.: UNAM.
- Sousa Pardo, C. (en prensa). «Vagar, deambular, pasear: las formas temporales de la memoria surrealista en el arte finisecular». En Olea, M., Domínguez, J. y Valle, I. (Eds.) *Tempos. Temporalidades críticas en las artes visuales, performativas y literarias*. Berlín: Peter Lang.
- Tzara, T. (2014). *El Surrealismo de hoy*. Buenos Aires: Ediciones Godot.