

André Breton y la pregunta por la Obra. Deseo, Idea e Historia en la negación surrealista del estilo II

André Breton and the question of the «work of art». Unconscious desire, idea and history in the surrealist negation of style 2

Cabello Padial, Gabriel *

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 1999.

Fecha de aceptación por la revista: septiembre de 2001.

C.D.U.: 7.01

BIBLID [0210-962-X(2002); 33; 211-219]

RESUMEN

Continuando lo expuesto en la primera parte, nos adentramos en cómo la posición de Breton obliga a trascender el ámbito del análisis de las obras y a emprender una reescritura mítica diferente de la realidad objetual que hasta el propio Breton intenta describir. Tal reescritura supone una ruptura con respecto al principio de originalismo que se había situado como punto de partida del arte moderno y se toca en ello con algunos aspectos con el análisis que, contemporáneamente, Benjamin estaba realizando acerca de la *prehistoria* de la actualidad.

Palabras clave: Vanguardias artísticas; Estética; Teoría del arte; Surrealismo; Crítica del arte.

Identificadores: Breton, André.

Período: Siglo 20.

ABSTRACT

The present paper is a continuation of the first part of this study, published in an earlier issue. Here we will explore the way in which Breton's position led him to go beyond the analysis of works of art and to attempt to produce a mythical reevaluation of the reality of the object which Breton himself tries to describe. This reinterpretation in turn involves a break with the principle of originalism which had been established as a starting point for modern art, and comes into contact with some aspects of the analysis of *prehistory* which Benjamin was carrying out at the same time.

Keywords: Artistic avant-garde movements; Aesthetics; Art theory; Surrealism; Art criticism.

Identifiers: Breton, André.

Period: 20th century.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

3. MÁS ALLÁ DE LAS OBRAS

Por más que se asuma que la transformación de los objetos es prioritaria con respecto a la elaboración de discursos sobre ellos, no hay más remedio que reconocer que Breton —aunque permaneciera aún obsesionado por ese objeto llamado «obra de arte»— había afirmado en Barcelona que la llaga maravillosa sobre la que Rimbaud «puso el dedo» no había sido otra cosa que la *conciencia*, la conciencia de esa «espantosa dualidad». Para Breton, que a diferencia de Rimbaud nunca abandonaría su puesto de creador y, menos aún, el de crítico, esa conciencia se transformó en la *angustia* de la pregunta por la Obra: la angustia provocada por ese desajuste entre las obras y la Idea que Breton intentó persistentemente subsanar. Se nos ocurre que podríamos forzar una analogía entre esa conciencia como angustia y el rol que juega el concepto de angustia en Lacan, vinculado como está a la emergencia de algo real. Para Lacan, la incontrolable aparición de la angustia tiene lugar en el preciso punto en que el sujeto se halla entre un momento en el que ya no sabe dónde está y un futuro en el que ya no podrá volver a encontrarse:

«...verán que la angustia, en esa relación tan extraordinariamente evanescente en la que se nos manifiesta, surge en cada ocasión cuando el sujeto se encuentra, aunque sea de forma insensible, despegado de su existencia, cuando se ve a sí mismo a punto de quedar capturado de nuevo en algo que, según los casos, llamaremos imagen del otro, tentación, etc. Esto es, la angustia. ¿No ven cómo se introduce aquí, cuando aparece en Juanito, bajo la forma de una pulsión en el sentido más elemental del término, algo que se menea, el pene real, y el niño empieza a ver como una trampa lo que durante tanto tiempo para él había sido el paraíso, la felicidad?»¹.

Así se introduce en el caso de Juanito la angustia, cuyo objeto es lo real mismo. Lo que subyace a esa aparición es la ridiculez del pene real del niño, que se ve a sí mismo como incapaz de satisfacer la necesidad imaginaria que él mismo se había creado (completar la falta materna). De modo que la angustia nace así en relación con la insuficiencia de lo que uno tiene que ofrecer en realidad, y por tanto junto a la *conciencia* de que la situación en que uno se encuentra es la de ser puramente imaginado, sin que se espere nada real de uno, que se siente así relegado a un estado de «pura pasividad»².

Olvidémonos de este pene en lo que tiene de vinculación inmediata con la vida sexual, y retengamos solamente su carácter de real. No se trata de robar al psicoanálisis la pertinencia de la insistencia en la vida sexual, sino simplemente de reconocer algo que el mismo Lacan advierte, a saber, la pobreza que supone proyectar, presuponiendo la homología entre campos diferentes, el dominio del psicoanálisis: «Sería del todo incorrecto caer en un sistema del mundo, como se hace con frecuencia al proyectar nuestro dominio, de forma bien pobre e insuficiente, sobre una serie de órdenes y campos escalonados de la realidad, pretextando que puedan tener alguna analogía de conjunto con lo que hacemos, porque lo pequeño siempre reproduce lo grande. Esta proyección no puede de ninguna manera agotar la realidad, ni el conjunto de los problemas humanos»³. Y, asumiendo esto, se trata asimismo de recoger la prudente afirmación de Lacan cuando se refiere al uso del análisis del mito para ayudarse a explicar el caso Juanito: «Por otra parte, sería aberrante aislar por

completo nuestro campo y negarnos a ver, no lo que en él es análogo, sino que está directamente conectado, en contacto, embragado, con una realidad a la cual podemos acceder a través de otras disciplinas, otras ciencias humanas. Establecer estas conexiones me parece indispensable para situar adecuadamente nuestro dominio, incluso tan sólo para orientarnos»⁴.

Tal como lo analizó Lévi-Strauss⁵, la función del mito es la de reconciliar en apariencia una contradicción que se da en el plano de la realidad⁶. Para Lacan, el problema que Juanito resolverá mediante el mito es el del «paso de una aprehensión fálica de la relación con la madre a una aprehensión castrada de las relaciones con el conjunto de la pareja parental»⁷. Lo que a nosotros nos resulta atractivo del uso del análisis del mito por parte de Lacan es su insistencia en la importancia —para el hecho de que Juanito se vea obligado a recurrir a la elaboración mítica— de la aparición de elementos *nuevos* que entren en contradicción con la vieja formulación y exijan un salto que por sí —es decir, desde aquella formulación— es imposible. El elemento nuevo se encuentra aquí en la aparición del pene real (a la que sigue la conciencia de su insuficiencia), que debe encontrar un modo de alojarse que permita a Juanito proseguir su vida sin angustia⁸, necesidad que le obliga a transformar la explicación de su relación con el mundo, o la sociedad en cuestión, en otra (en suma: el paso, no realizado por Juanito, de lo imaginario a lo simbólico).

Breton, en tanto que agente en el interior del campo artístico, parece encontrarse en una situación de indefinición parecida. No nos interesa, desde luego, descubrir los restos del Edipo en la psicobiografía de Breton (aunque en casos como el de Chirico la *compulsive beauty* de Foster pueda ser asociada a una obsesión que parece arrancar de una matriz psicobiográfica efectiva); al fin y al cabo, como ya dijimos, lo importante en relación con la conferencia de Breton, que estaba pensando en el gesto antiliterario de Rimbaud, no es lo que Edipo quisiera, sino el hecho de que Edipo *dio el paso* al saber. Más allá del «caso Juanito», debemos tomar la entrada en lo simbólico en el sentido de la entrada en el universo de la Ley, esa «Ley del Orden que se confundía en su esencia *formal* con el orden del lenguaje»⁹ y en virtud de la cual se define el deseo, que no es otra cosa que el permanente intento de transgredirla —y así, de sostenerse como deseo. Desde aquí, tomaremos el problema de Breton como la necesidad de dotarse de una ley nueva, y la aparición de lo real no como otra cosa que como la irrupción en superficie de precondiciones históricas anteriormente larvadas.

Nos referimos a una estructura mítica que opera en el interior de un subsistema social específico, el subsistema social arte. Una estructura que podemos entender en primera instancia como un intento de reconciliación entre naturaleza y cultura, pero que se revelará después no como una estructura estática, sino como organizada de tal modo que cada nueva transitoriedad o incursión de lo real pueda ser reabsorbida, encontrar un lugar en ella. Se trata por tanto de una estructura mítica *temporalizada*, que tiene a la aparición de lo nuevo como centro, y que es en efecto la estructura que encontramos desde Baudelaire hasta el radicalismo de entreguerras —teniendo en cuenta que, desde Baudelaire, las irrupciones de lo transitorio son ya un producto de la artificialidad urbana. Y así, teniendo tal estructura al tiempo como centro, llega un momento en el período de entreguerras en que tal capacidad de reintegración no se puede sostener más, produciéndose una discontinuidad que, más

allá de la historia interna de este mito, habría que entender en términos históricos, como un salto debido —al igual que la bofetada del cocinero de Benjamin— menos a cuestiones relacionadas con las poéticas mismas que *a toda la fuerza acumulada durante tantos años*. Habría que entenderla como una *coupure*, en el sentido histórico de un proceso que afecta a las diferentes historias autónomas en su determinación recíproca, y de un proceso caracterizado doblemente «por su *irreversibilidad* y por su *inacabamiento*»¹⁰.

El problema (del que el mismo Breton no queda del todo a salvo) emerge cuando uno intenta hacerse cargo de la angustia *desde* las obras. Podríamos seguir estirando nuestra analogía, recordando que, como la angustia es el peligro más radical que amenaza al sujeto, todo el aparato psíquico intentará evitarla a toda costa. Uno de los recursos contra ella es precisamente la repetición compulsiva de la escena fantasmaticada, una repetición cuyo papel es doble: por una parte, constituye un intento de detener el tiempo (como la imagen congelada en la pantalla) para evitar la llegada de algo traumático que supuestamente se avecina; por otra, es un mensaje cifrado dirigido a otro que no escucha. Y entonces uno podría incluso pensar: de una parte, lo *merveilleux*, el *trouvaillé*, el *Zapato-cuchara*; de otra, la provocación como forma de comunicación. En las orillas de esta corriente central, el material de erosión que se acumula: los objetos que se resisten a la sintaxis, el mecanismo fotográfico, la artificialidad del deseo del autómatas, todos ellos signos de una realidad experiencial que se está volviendo artificial —es decir, humana. Y, un poco más allá, los verdaderos residuos, aquello que permanecerá (¿era esto lo traumático, era esto eso nuevo a reintegrar?) cuando el resto desaparezca: «los museos se llenarán rápidamente de objetos, cuyo tamaño, inutilidad y embarazo, obligarán a construir, en los desiertos, torres especiales para contenerlos»¹¹. Sólo que en esta geografía la periferia —en un primer momento la transformación objetiva del tipo de experiencia de la realidad que se dio en las grandes capitales de la Europa de entreguerras— es la región más próspera. En esta geografía invisible, de lo que se trata es de ocultar la base del plano para permanecer sin angustia en superficie. Sin embargo, el problema es que a estas alturas la superficie no se despega apenas de la angustia: «*C'est que là encore il ne s'agit pas de dessiner, il ne s'agit que de calquer*»; lo que se confirma por la afirmación surrealista de que la mejor manera de entender una metáfora era en sentido *literal*. Sólo dos cosas quedan pendientes en esa atracción fatal del objeto artificial: en primer lugar, esa «cierta idea» de que hablaba Breton; en segundo, el hecho de que, en el límite del calco, Breton puso una máscara. Y como la máscara implica a los otros, su sola presencia ya nos invita a una reescritura diferente.

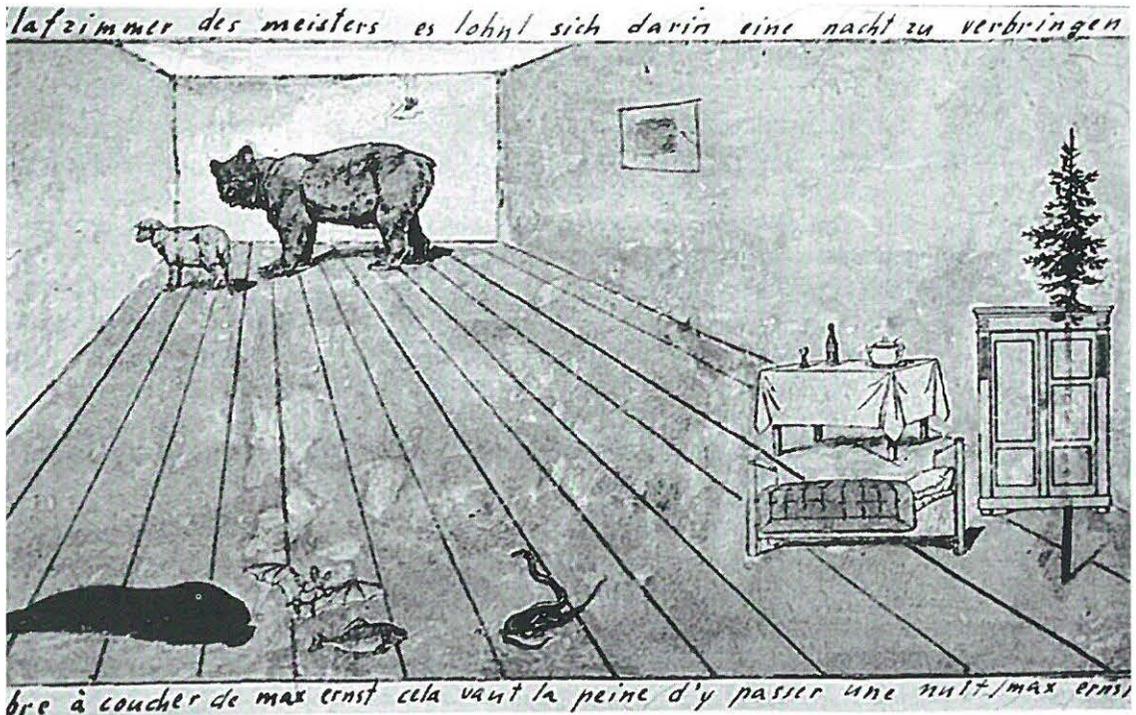
4. LA IMPOSIBLE CUESTIÓN DE LOS ORÍGENES

La explicación específicamente histórica está ligada a la indagación de los orígenes del fenómeno que se intenta explicar. En efecto, no sólo en el sentido de la explicación como indagación en torno a las causas de un fenómeno, sino también en el de explicar la secuencia de sucesos principales a través de los cuales un sistema original se transforma en otro —donde se hace inevitable determinar cuál es ese sistema originario que ha de ser el

objeto de cada investigación histórica parcial—, la cuestión de los orígenes está presente. Y el hecho es que el surrealismo pone en dificultad ambos sentidos de la explicación, porque resulta infructuoso determinar su causa sólo en relación con el sistema llamado arte. En 1929, Walter Benjamin ironizaba acerca de esos «sabelotodo» que «todavía hoy no han ido más allá de los “auténticos orígenes” del surrealismo»¹². La cosa podría haber quedado en el ataque a cierta crítica estrechamente positivista, esa que tiene a nombres y fechas como materia prima (aunque nombres y fechas sean elementos que, lógicamente, empezaban ya a no disgustar tanto a las vanguardias de entreguerras), si no fuera no sólo porque el propio Benjamin se apresure a aclarar que el error está en ver al surrealismo como un movimiento «artístico» o «poético» y no como un intento de superar la iluminación religiosa en «una *iluminación profana* de inspiración materialista y antropológica»¹³, sino porque la cuestión del *originalismo*, de las fuentes primordiales del arte, se había convertido asimismo en un problema irresoluble cuando los surrealistas, en justicia con lo que fuese obligación de todo «movimiento» moderno, pretendieron reescribir, incluso mediante la plástica misma, el origen del arte como tal.

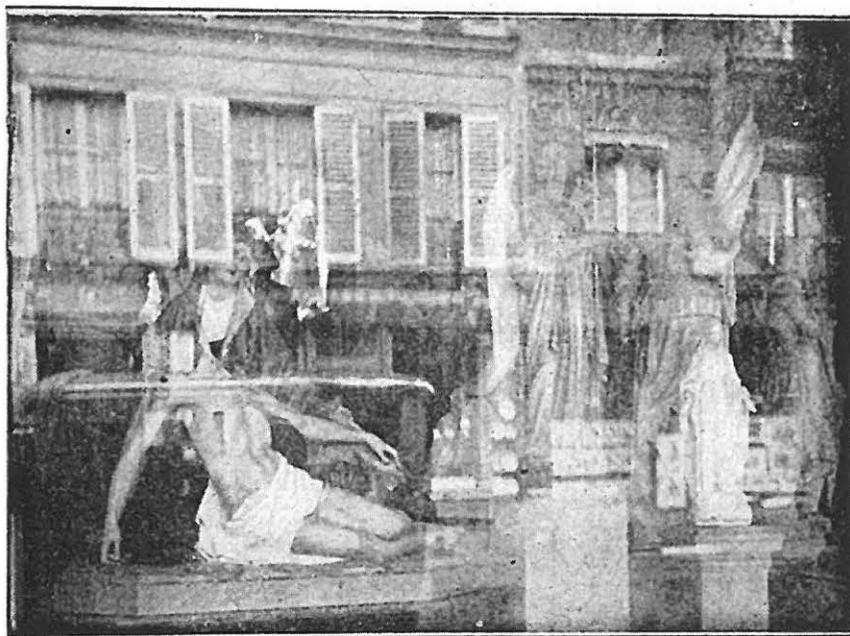
Giorgio de Chirico quiso fundar ese origen en el *misterio*. Pero lo que resulta de ese intento es el tanteo de un espacio en el que *no había lugar* para los orígenes, ya que todo él estaba ocupado por lo *Unheimlich* —que es repetición y no nuevo comienzo—. En «*Misterio y Creación*», Chirico recuerda «un resplandeciente día de invierno en Versalles» donde, en medio del silencio, todo parecía poseer un alma impenetrable y *mirarlo* a él («todo me miraba con misteriosos, interrogantes ojos»), en una escena que ocurría «bajo los helados rayos de invierno que llegaban hasta nosotros sin amor». Entonces declara haber entendido por qué los hombres llegaban a crear «ciertas formas extrañas», y compara la situación con la que debió haber vivido el hombre prehistórico, el cual: «debió haber vagado por un mundo lleno de misteriosas señales. Debió temblar a cada paso»¹⁴. Pero en esta escena ya no hay rastro del buen salvaje, ni siquiera de una más sofisticada recuperación formal de la naturaleza. Más bien, los orígenes del arte se confunden aquí con los de las fantasías (la escenificación de la angustia de castración) del propio Giorgio de Chirico, en un gesto de individualismo radical que ya no se parece en nada al subjetivismo «originalista» de Cézanne pero que debe estar cerca de ese «subjetivismo casi total» del que Breton hablaba con referencia a Ernst.

Y, en efecto, también en *La Alcoba del Maestro*, 1920 (fig. 8) de Ernst puede percibirse esa ausencia de espacio para los orígenes. Sobre una lámina de catálogo poblada de animales y muebles yuxtapuestos, Ernst sobrepinta con guache una habitación en perspectiva. Pero, más que un nuevo horizonte espacial, esta nueva trama parece sólo una piel, de manera que varios elementos de la lámina-soporte se dejan ver a través de ella exhibiendo sus incongruencias semánticas, diferencias de escala y yuxtaposición sin profundidad. El resultado es que esa trama superpuesta no configura un espacio a ocupar, un horizonte por colmar (que es en última instancia lo que se da gracias a la homología que la perspectiva establece entre el punto de mira y el de fuga) sino un lugar que estaba *ocupado de antemano* por una serie de objetos bien diferenciados de esa piel añadida: un espacio *ready-made*. Rosalind Krauss ha visto en ello «un modelo visual que es el reverso mismo de la perspectiva tradicional al tiempo que la negación absoluta de su alternativa modernista».

8. Max ERNST: *La Alcoba del Maestro* (1920).

Para Krauss «la relación del automatismo con lo visual no se plasma en una rara mezcla de objetos —y, por ende, en la creación de nuevas imágenes— sino en una forma de la estructura de la visión en su incesante regreso a algo previamente conocido»¹⁵. Y, para ella, la presencia de este espacio prefabricado «era el elemento decisivo en la originaria experiencia surrealista de la imagen como revelación»¹⁶. No hay ya una realidad ingenuamente experimentable, un mundo por colmar, sino un mundo plagado de objetos artificiales a los que ya no buscamos dado que, como sugirió Benjamin, se nos vienen ellos mismos encima. En el número tres de *La Révolution Surréaliste*, es decir, el número en el que se publicaba el famoso «*Beaux Arts*» de Pierre Naville, un artículo en el que se afirmaba que no había pintura surrealista pero sí *espectáculos*, aparecía en portada un fotomontaje (fig. 9) al que acompañaba un peculiar pie de foto: «1925: FIN DE L'ÈRE CHRÉTIENNE». En él, el fondo ocupado por un edificio parece invadir el espacio de una serie de esculturas religiosas debilísimamente superpuestas, como si la propia ciudad obliterase a la tradición de la cultura que en principio debía obliterarla a ella.

Así las cosas, no puede caber el establecimiento de vínculos entre la plástica surrealista y el originalismo de ascendencia romántica a la manera en que lo hizo Marcel Raymond cuando afirmaba que: «en su sentido más amplio el surrealismo representa la tentativa más reciente del romanticismo por romper con las cosas que son y sustituirlas por otras, en



1925 : FIN DE L'ÈRE CHRÉTIENNE

9. Portada del número 3 de *La Révolution Surréaliste* (abril de 1925).

plena actividad, en plena génesis, cuyos móviles contornos se inscriben en filigrana en el fondo del ser»¹⁷. Y, naturalmente, no es necesario a estas alturas que argumentemos por qué no se puede afirmar sin más que el surrealismo capta las cosas «en plena actividad, *en plena génesis*». Asimismo, tampoco cabrá la posibilidad de establecer una continuidad antropológica entre el surrealismo y las formas anteriores de expresión tal y como Gadamer ha tratado de establecer la continuidad entre el arte premoderno y el arte moderno a partir de los nexos formados por los conceptos de juego, fiesta y símbolo. Pues si bien el juego y la fiesta siguen siendo componentes básicos del surrealismo, la experiencia de lo simbólico según la define Gadamer, es decir, «la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre»¹⁸, no parece tener mucho que ver con la imagen delirante y fragmentada que aquél propone.

De lo que dijo Breton en Barcelona se sigue un rol bien diferente de la imaginación: «Para Ducasse, la imaginación no es ya esa hermanita abstracta que salta a la cuerda en un jardín; *la habéis sentado en vuestras rodillas y habéis leído en sus ojos vuestra perdición*. Escuchadla y creeréis primero que no sabe lo que se dice; no sabe nada y después, con esa manecita que habéis besado, *acariciará en la sombra alucinaciones y trastornos sensoriales*. No sabemos lo que quiere, pero nos da conciencia de otros muchos mundos a la vez, hasta el punto de que pronto ya no sabremos cómo comportarnos en éste. Entonces se

iniciará el proceso, siempre reiterado, de todo. La verdad, a partir de Ducasse, ya no tiene un haz y un envés: el bien hace resaltar el mal de un modo tan agradable»¹⁹. La imaginación ha dejado de ser un instrumento de organización para convertirse en un mecanismo prácticamente autónomo de producción de imágenes que, también él, parece habérsenos venido encima: de saltar a la comba en el jardín ha pasado, como el Versalles de Chirico, a *mirarnos*. En la cita con que abrimos este texto Breton menciona una ventana, el objeto más recurrente en las metáforas sobre la pintura. Pero aquí la ventana ya no parece indicar una apertura al exterior, ni tampoco se refiere al mismo vidrio como transparencia pura. Lo que tenemos es, sencillamente, «*un homme coupé en deux par la fenêtre*».

La cuestión abierta es la de cómo organizar una interpretación del surrealismo que se desentienda de la cuestión de los orígenes sin por ello caer en el mero delirio imaginario. Aquí puede reclamarse el concurso de un uso contemporáneo de la imagen que guarda similitudes con esa excesiva proximidad de la imaginación y esa ausencia de fondo de la mirada surrealista: la noción de la imagen dialéctica del proyecto del *Passagenarbeit* de Benjamin, cuya reconstrucción debemos a Susan Buck-Morss. Ya en una nota de 1918, Benjamin se refería al hurtarse del fondo en la reflexión filosófica, afirmando la primacía de la imagen: lejos de tomar los «símbolos ideales» platónicos como el «palacio de la filosofía», la tarea del filósofo era en cambio la de «cubrir las paredes del palacio hasta el punto en que las imágenes tomen el lugar de las paredes»²⁰. De lo que se trataba para Benjamin era de tender un puente entre la experiencia académica cotidiana y las preocupaciones académicas tradicionales; y hacerlo no sólo fuera del antihistoricismo y del esencialismo que conllevaba el intento heideggeriano de una hermenéutica del mundo profano, sino también «más allá de una ostensible proximidad al movimiento surrealista que podría ser fatal para mí»²¹. Haciéndose cargo de la imposibilidad de indagar en los «orígenes», Benjamin se desentendió de las distinciones entre naturaleza e historia, a las que vio en cambio reunidas en cada facticidad histórica concreta. Así, la idea del paisaje tecnológico como «segunda naturaleza», donde se podía distinguir el reino de la mercancía anterior a 1850 como la prehistoria, el *ur*-fenómeno de un presente ya distinto, permitió que Benjamin, al igual que hicieran los surrealistas, tomara como punto de partida tales objetos mercantiles entendidos como deshechos, como desperdicios de la moda. Se trataba de *fósiles* provenientes de una historia pasada que precisamente a través de ellos pervivía de manera efectiva dentro de la presente, y que habían de ser leídos como alegorías, emblemas de la transitoriedad donde se anudan el fetiche y la calavera: «la alegoría es, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas son en el dominio de las cosas»²². Frente al presente instantáneo del símbolo, en la alegoría la historia se muestra como desarrollo ruinoso que invita a una contemplación en clave *retrospectiva*.

En esta valoración del objeto artificial mismo y en su remisión a la muerte, Breton y Benjamin se tocan. Sólo que Benjamin invita a tomar en cuenta no sólo al maniquí en tanto «símbolo», sino también al maniquí en el escaparate, del cual el propio surrealismo es un *documento*. En efecto, Benjamin tratará los objetos históricos del siglo XIX no como una síntesis simbólica, sino como una «síntesis» cuya esencia conceptual es ya la de ser *procesos*, de modo que así se abría la posibilidad de que a partir de ellos pudiera crecer como en abanico una hermenéutica que los reinscribiera dentro de la historia más amplia

del capitalismo. La cuestión restante es si esta «cercanía» de Benjamin a los objetos permitía dar cuenta de la otra cara del problema, de esa «idea que está actualmente a cierta altura» y a la que el propio Breton no parecía haber hecho justicia.

NOTAS

1. LACAN, Jacques. *El seminario 4. La relación de objeto*. Paidós: Buenos Aires, 1996, p. 228.
2. *Ibidem*, p. 245. Lacan deja claro el papel de la toma de conciencia de la situación por parte del sujeto: «En ese momento, empieza a producirse lo que se llama la angustia, debido a esto, a que se puede medir la diferencia existente entre aquello por lo que es amado y lo que él puede dar». *Ibid.*, p. 244.
3. *Ibid.*, p. 252.
4. *Ibid.*, p. 252. Más adelante, y aunque consciente de que su análisis se refiere solamente a una limitada construcción individual, Lacan vuelve a referirse a la pertinencia del mito: «En resumen, este paso de lo imaginario a lo simbólico constituye una organización de lo imaginario como mito, o al menos va en la dirección de una construcción mítica verdadera, es decir, colectiva, que es lo que nos recuerda constantemente, incluso nos recuerda a los sistemas de parentesco. No llega a serlo con propiedad, porque es una construcción individual, pero su progreso se efectúa por esa vía» (*Ibid.*, p. 267).
5. LÉVI-STRAUSS, Claude. «La estructura de los mitos». En: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1995, pp. 229-252.
6. En el caso del propio mito de Edipo, para Lévi-Strauss se trataría de ofrecer «una suerte de instrumento lógico que permite tender un puente entre el problema inicial —¿se nace de uno, o bien de dos?— y el problema derivado que se puede formular aproximadamente así: ¿lo mismo nace de lo mismo, o de lo otro?». *Ibidem*, p. 239.
7. LACAN, Jacques. *El Seminario 4...*, p. 284.
8. *Ibidem*, p. 278.
9. ALTHUSSER, Louis. «Freud y Lacan». En AA. VV.: *Estructuralismo y psicoanálisis*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971, p. 71.
10. «*par son irréversibilité et par son inachèvement*». BALIBAR, Étienne. «Le concept de “coupure épistémologique” de Gaston Bachelard à Louis Althusser». En: BALIBAR, Étienne. *Écrits pour Althusser*. Paris: Éditions la Découverte, 1991, p. 33.
11. Salvador Dalí, citado en CIRLOT, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986, p. 29.
12. BENJAMIN, Walter. «El surrealismo. Última instantánea de la inteligencia europea». En: BENJAMIN, Walter: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1991, p. 43.
13. *Ibidem*, p. 46.
14. DE CHIRICO, Giorgio. «Misterio y Creación» (1913). En: CHIPP, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995, p. 430.
15. KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997, p. 64.
16. *Ibidem*, p. 67.
17. RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 249.
18. GADAMER, Hans Georg. *La Actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 85.
19. BRETON, André. *Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene*. Madrid: Alianza, 1995, p. 147.
20. BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor, 1995, p. 94.
21. *Ibidem*, p. 20.
22. *Ibid.*, p. 187.

