

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

André Breton and the question of the “work of art”. Unconscious desire, idea and history in the surrealist negation of style I

Cabello Padial, Gabriel \*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 1999.

Fecha de aceptación por la revista: enero de 2000.

C.D.U.: 7.01

BIBLID [0210-962-X(2000); 31; 213-232]

## RESUMEN

Por su fecha, después de la ruptura de Breton con dadá pero aún antes del Manifiesto Surrealista de 1924, la conferencia de Breton en el Ateneo de Barcelona expone la matriz de problemas de la que surgirá el surrealismo como intento de solución, y con ello la matriz de problemas en que las vanguardias sufrieron su radical transformación durante el periodo de entreguerras. En esta primera parte, procuramos seguir la argumentación explícita de Breton para, rodeando las contradicciones y limitaciones de su discurso, vislumbrar lo que fue uno de los grandes descubrimientos (implícitos) de los surrealistas: la immanencia e intersubjetividad del deseo.

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

**Identificadores:** Breton, André; Manifiesto surrealista.

**Período:** Siglo 20.

## ABSTRACT

André Breton's lecture in the Barcelona Athenaeum took place after his break with Dadaism but before the Surrealist Manifesto of 1924. In it he presented an outline of the situation which gave rise to surrealist concepts and thus the problems which avant-garde art was to encounter in the radical change it underwent during the period between the two World Wars. In the first part of this paper we follow Breton's argument, accepting its contradictions and limitations, so as to bring out one of the great discoveries of the Surrealists, expressed implicitly: the immanence and inter-subjectivity of desire.

**Key words:** Avant-garde art; Aesthetics; Theory of Art; Surrealism; Art criticism.

**Identifiers:** Breton, André; Surrealist Manifesto.

**Period:** 20th century.

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

“...qui cognait à la vitre...(...) En vérité cette phrase m'étonnait; je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était une chose comme: 'Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre' mais elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle<sup>2</sup> d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps.

<sup>2</sup> Peintre, cette représentation visuelle eût sans doute pour moi primé l'autre. (...) C'est que là encore il ne s'agit pas de dessiner, *il ne s'agit que de calquer*”.

André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924)

*“Quisiera contar, por segunda vez, el cuento de la Bella Durmiente.*

*Ella dormía en su seto de zarzas. Y luego, al cabo de equis años, se despierta.*

*Pero no la despierta un príncipe feliz.*

*La ha despertado el cocinero, al darle al pinche la sonora bofetada que retumbó por todo el palacio con toda la fuerza acumulada durante tantos años”.*

Walter BENJAMIN, *Carta a Scholem del 5 de abril de 1926*

El 17 de noviembre de 1922, consumada ya la ruptura con Tzara<sup>1</sup> pero aún no definido el surrealismo como movimiento, André Breton conferenciaba en el Ateneo de Barcelona en torno al título «Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene»<sup>2</sup>. Breton confiaba en encontrar entre el público no ya a un gran artista, sino a “un hombre de los que a mí me gustan,<sup>3</sup> el cual distinguirá a través del ruido de mis palabras, una corriente de ideas y de sensaciones no muy diferentes de la suya”<sup>4</sup>; es decir, uno de esos “individuos para quienes el arte, por ejemplo, ha dejado de ser un fin”<sup>5</sup>. El más ajustado ejemplo de este tipo de hombres se halla en Rimbaud, y precisamente porque su *Obra* no se detiene allí donde lo hacen sus obras (literarias): “Todos ustedes saben que una obra como la de Rimbaud no se detiene como enseñan los manuales, en 1875, y es un error creer que penetramos su sentido si no se sigue al poeta hasta su muerte”<sup>6</sup>. Y, junto a Rimbaud, Germain Nouveau, ese personaje excepcional “que, joven aún, renunció incluso a su nombre y se puso a mendigar”<sup>7</sup>. Tal es el tipo de *Obra* que, si bien no parece generar una nueva norma artística como tal, debe sin embargo “permanecer como vigía en nuestro camino”<sup>8</sup>, en “la evolución de una idea que está actualmente a cierta altura y que no espera más que un nuevo impulso para continuar describiendo la curva que le es asignada”<sup>9</sup>. Evolución de una Idea que está por encima de los movimientos: no son los movimientos los que han hecho a los hombres, afirma Breton, y aunque cada movimiento “debía corresponder a una realidad perdida desde entonces”, “la misma máscara recubre el pensamiento y el rostro de los hombres en su muerte”<sup>10</sup> —es decir, que la pervivencia de una escuela no modifica en nada la implacabilidad de la muerte: la de la muerte individual, la de cada cual. Una Idea, un principio de totalidad, que parece por tanto tener más que ver con las individualidades que con los movimientos, pero de la que sin embargo de algún modo participan también éstos: “estimo que el cubismo, el futurismo y Dada no son tres movimientos distintos y que los tres participan de un movimiento más general, cuyo sentido y envergadura no conocemos aún con precisión”<sup>11</sup>; y una Idea a partir de la cual Breton

intenta reescribir tanto la historia de la plástica moderna de Picasso a Man Ray como la historia de la lírica moderna de Lautréamont a Robert Desnos, que es “el jinete más adelantado” en la nómina de “vigías” del “lirismo nuevo”<sup>12</sup>.

## 1. LA EMERGENCIA DE UN CONTRADISCURSO

En definitiva: negación de las escuelas artísticas, negación incluso del artista (aun en su versión de pintor *doctus*: “no nos referimos ya a la pintura, ni siquiera a la poesía o a la filosofía de la pintura”, pues la pintura “forma parte, a lo sumo, de la estela como el canto de un pájaro”<sup>13</sup>) en favor de los “vigías” de esa “idea que está actualmente a cierta altura” —y también, de paso, especial envidia contra el envite venido de parte del “retorno al orden”<sup>14</sup>. Pero, ¿en nombre de qué? Cabría en un primer momento decir que en virtud de algo así como *la vida*. Y sin embargo, si reparamos en algunos de los *topoi* recurrentes en las palabras de Breton, veremos emerger un contradiscurso bien diferente a esta ingenuidad de tono más o menos fenomenológico. En esos lugares límite a los que siempre retorna el discurso bretoniano, y donde van a parar, reconciliadas o no, las tensiones, se abre un punto nodal que se presenta no sólo por debajo y al mismo tiempo más, allá del estilo, sino también en posición opuesta a lo que parece señalar el término “vida” —incluso en sus versiones más pretendidamente sofisticadas, las que incluyen algo parecido a la noción freudiana de *eros* como instinto de vida.

En primer lugar, ¿quién lo dudaría?, afirmación explícita de la *joie de vivre* sobre el cadáver del arte; homenaje jubiloso al gesto con el que Picasso sacó a éste “fuera de la ley”.<sup>15</sup> Picasso, ese pintor que no es tanto un artista como un héroe al que como tal se le puede permitir el que no niegue explícitamente la pintura y opte tan sólo por “descansar” de vez en cuando de ella<sup>16</sup>. Es como si todo el “espíritu moderno” sólo trabajara en espera de esa día en que “la vida misma ya no esté sometida a lo que se representa aún corrientemente como sus necesidades prácticas”<sup>17</sup>. Pero, ¿qué puede ser “la vida misma” cuando no sea vista contra el trasfondo del arte, cuando sea verdaderamente *otra* vida, cuando ya no tenga nada que ver con “lo que se representa aún corrientemente como sus necesidades prácticas”?

No obstante, más que recrearnos en cuestiones insolubles, conviene seguir los pasos de la propia exposición de Breton, la cual se plantea como describiendo una batalla abierta y en toda su plenitud. Pero una batalla donde los “adelantados jinetes” y avezados “vigías” de la “evolución moderna” parecen combatir por algo que no conocen muy bien, por una extraña idea con aspecto de barco a punto de naufragar<sup>18</sup>, y que parece ser más consecuencia de la necesidad (el resultado de una anterior victoria o, quién sabe, de una derrota) que el resultado de un proyecto debidamente planificado. Quizá es por eso por lo que sus paladines llevan direcciones diferentes, y si se cruzan no sólo lo hacen en lugares productivos, sino que a menudo puede dar la impresión de que se estorban. Y así, una vez Picasso (que no el cubismo<sup>19</sup>) hubo heroicamente abierto el frente rompiendo con la representación, Picabia parece ser el primero en avanzar, en las afueras de la pintura, “hacia el polo de sí mismo”<sup>20</sup>. Por su parte, Chirico, que a primera vista parece un académico, es paradójica-



mente a quien se debe el descubrimiento de nuestros símbolos modernos, porque ha sido él quien ha sabido ver que ellos “*se distinguen*”<sup>21</sup> de los de las épocas salvajes (¿siguen entonces siendo “símbolos”, o es que los llamamos así solamente porque están dentro de la extravagante pose académica del italiano?). De Chirico se ha cruzado en el camino de Picabia: porque ha avanzado, como éste, hacia adentro; pero sólo para encontrar una oscura “turbación”<sup>22</sup>. Nada, en cualquier caso, podría ser peor que aquello con lo que ha ido a dar Max Ernst, esa especie de “pánico de la inteligencia” de la que a lo sumo consigue extraer “fulguraciones singulares”<sup>23</sup> —al precio, claro está, de la destrucción violenta del objeto<sup>24</sup>. Este “pánico” y aquella “turbación” no deben andar muy lejos el uno de la otra; pero Ernst no ha alcanzado este lugar viniendo del lado de los “símbolos”, y mucho menos del de un academicismo aparente, sino que ha llegado aquí en su rastreo de un “misterio” radicalmente profano; es más, de un misterio tecnológico: el del papel sensible, el de ese “instrumento moderno, y me atrevería a decir que *revelador por excelencia*”<sup>25</sup> que es la fotografía. El del instrumento de Man Ray, quien precisamente se cruza con Ernst en la obtención de “un resultado análogo”, a pesar de que sus direcciones no son coincidentes<sup>26</sup>; porque no pueden serlo desde el momento en que tampoco lo son las de la tradición pictórica, de la que en última instancia proviene a pesar de todo Ernst, y de la fotografía, esas dos tendencias “posiblemente irreconciliables”<sup>27</sup>. Y Breton podría añadir, ¿qué más da? ¿qué importa si Ernst no consigue con sus *collages* llevar el Arte hasta el “misterio” de la fotografía —y de tal modo que con ello no lo destruya completamente, como ya ha hecho con el objeto? En última instancia, poco importan los estilos, la estética, y la tradición del Arte o la Cultura en general: porque, como sabemos, “la misma *máscara* recubre el pensamiento y el rostro de los hombres en su *muerte*”. ¿O es que resulta que sí importa? ¿Es que el ridiculizado cadáver de Cézanne, con su estúpida “actitud humana”<sup>28</sup> —tan diferente del “subjetivismo casi total”<sup>29</sup> de Ernst— era un trofeo envenenado?

Así pues, sobre lo que debemos sin duda leer como una reivindicación de la vida por encima de la tradición del arte, parece inscribirse a contrapelo —como precisamente a Breton le gustaba que las cosas vinieran a la luz— una historia incómoda, hiriente; una historia hecha de revelaciones insoportables a la mente, de cruces fulgurantes en un lugar extraño, en un nudo que al mismo tiempo retiene algo de tecnológico, algo de símbolos arquetípicos que ya no son los de antes, y aun algo de trabajo con el viejo material pictórico. Y tales realidades parecen inconmensurables, como si operasen en niveles diferentes; y aunque ciertamente se anuden en un lugar común, se trata de un lugar presidido por el misterio, la turbación y el pánico en el ámbito de las obras, y que en el ámbito del discurso crítico Breton parece sólo poder definir en negativo como el lugar al que se ha llegado huyendo de la muerte (podríamos decir con más precisión: huyendo de que la muerte sea efectivamente la misma para el individuo y para la Obra), y que por tanto está radicalmente determinado por la presencia de ésta. Pero Breton no es ni un enfermo ni un novato. Breton quizá no sabe aún demasiado sobre el psicoanálisis freudiano, pero sí que está familiarizado con esos objetos manifiestamente extraños que circulaban en ciertos círculos del París de entreguerras: los objetos primitivos, los *objets sauvages*<sup>30</sup>. Quizá por eso Breton es lo suficientemente cuidadoso como para no hablar directamente de la muerte y referirse en cambio a una realidad que, aunque remita a ella, será siempre algo más

ambigua: la “máscara”. Y es que la máscara no sólo es —a diferencia de la muerte— un objeto, sino que también retiene connotaciones que le permiten funcionar como bisagra, como gozne que abre la puerta a otras cosas, por más que se trate de un gozne y de una apertura extremadamente inquietantes: la máscara es un elemento de camuflaje, que esconde nuestra identidad al enemigo; la máscara es un elemento transformador, que convierte al portador en dios oculto; y la máscara es, finalmente, un instrumento de pánico, es terrorífica. Y aún la máscara retiene una connotación más: porque como máscara funeraria, que es a la que metafóricamente parece referirse Breton, la máscara es la huella, el calco (petrificado) de un rostro; y esto no se aleja demasiado de la fotografía, que es la huella detenida de algo —de algo que, merced precisamente a su retención en el papel sensible, es siempre algo que “ya ha sucedido”. ¿No escribió el último Roland Barthes que la fotografía, tanto en su relación con los objetos como en la experiencia que el espectador tiene de ella —al menos en el caso del espectador llamado Roland Barthes—, tenía que ver con la muerte?<sup>31</sup>

Breton, que ya quiere asumir el papel de gran estratega, reflexiona, se devana los sesos, piensa día y noche en el diseño (¿le gustó alguna vez esta palabra a Breton?) de un plan. Y entonces, a fuerza de pensar, esa grieta abierta en el centro mismo de la batalla parece como alzarse, tomar cuerpo, girar el rostro y mirarlo. Él le sostiene la mirada; pero sólo para descubrir que su figura es la de lo absolutamente inevitable, inevitable en sí mismo y al mismo tiempo nuncio de *lo* inevitable; Breton descubre que se trata de la esfinge: “La razón de una actitud como ésta —confiesa Breton comentando el gesto ‘fundacional’ de Rimbaud y Nouveau— constituye un asombroso desafío a las palabras, pero ¿no ocurría lo mismo con la esfinge, cuya pregunta, sin embargo, era *inevitable?*”<sup>32</sup>.

El pánico no parece por tanto anidar sólo en las obras, sino también en la pregunta misma. Sabemos que la esfinge fue un tema común para los surrealistas, y también que solía apuntar al hecho de que el acertijo que propone quizá no sea solamente aquél con que el monstruo asaltaba al viajero que transitaba por los caminos al oeste de Tebas, sino que se tratase simplemente de una pregunta incontestable<sup>33</sup>: “De esta *angustia* está hecha la pregunta que nos ocupa. Pregunta más angustiosa aún cuanto que se nos da la vida para reflexionar en ella y quién sabe si, por ventura la resolviéramos, no *moriríamos* de todas formas”.<sup>34</sup> ¿Estaría Breton pensando en esa otra pregunta que también tuvo la desgracia de contestar aquel personaje de Sófocles que precisamente había sido con anterioridad el único humano que respondiera al acertijo de la esfinge —librándose con ello de la muerte aunque no de una desgracia al menos tan fatal como ella, la muerte misma de la psique?. Porque lo que Breton ha visto es la *inevitabilidad* de la pregunta—, el hecho de que la totalidad del pensar mismo depende de ella: en «La confesión desdeñosa», Breton señala rotundamente: “Por este lado, me siento del todo en comunión con hombres como Benjamin Constant (hasta su regreso de Italia) o como Tolstoi al decir: ‘Si un hombre ha aprendido a pensar, poco importa en lo que piense, en el fondo piensa siempre en su propia *muerte*’”<sup>35</sup>.

Lo único claro parece ser que esta pregunta tiene algo que ver con la Muerte. Pero, ¿con qué más? Desde luego que no tanto con la cantinela del Arte, porque la pregunta misma no se ha dado históricamente en los artistas sino más bien en “el lamento de un sabio, en la



defensa de un criminal, en el extravío de un filósofo...”, por más que tras su fugaz aparición se vuelva inmediatamente a “cerrar el abismo” y el mundo regrese “durante un siglo a sus pueriles andamiajes y a sus burdas evidencias”; de hecho, Rimbaud no hizo con su actitud sino expresarla de nuevo con excepcional vigor, sacar de nuevo a la luz esa “llaga maravillosa sobre la cual puso el dedo”. Sólo que la expresión “llaga maravillosa” remite a algo terrible, a la “conciencia” de una “espantosa dualidad”. La frase completa dice: “A muy escasos intervalos creíamos, antes de llegar a él, sorprender en el lamento de un sabio, en la defensa de un criminal, en el extravío de un filósofo, *la conciencia de esa espantosa dualidad* que es la llaga maravillosa sobre la cual puso el dedo”<sup>36</sup>. Pero si no es con el arte con lo que esta pregunta tiene que ver, ¿será entonces con esa otra canción de la destrucción, esa que Freud empezó a tararear en voz alta ya en 1910, la cantinela de Edipo? La figura de la esfinge, la cercanía de Breton al psicoanálisis, la sugieren. Pero en esta otra cantinela sobran los personajes, y muy especialmente Yocasta. ¿Qué podría importarle a Breton, que está pensando en el gesto antiliterario de Rimbaud, lo que Edipo quisiera en última instancia? Lo único que importa aquí es que Edipo quiso saber, que Edipo “dio el paso” hacia el saber; porque, a diferencia de Breton, Edipo no colocó una máscara, no se permitió el más mínimo desvío hacia el exterior de su propia pregunta —la última, la más evidente característica de la máscara es que ha sido fabricada, y esto, aunque sólo sea en el nivel de la herencia tecnológica, implica a los otros—. Por eso Edipo no se detuvo, a pesar de los consejos de Yocasta, y supo. Y cuando supo que había sabido, cuando supo que había visto, quiso arrancarse los ojos para no ver más —porque aquella visión era *insoportable*— en lugar de permitirse el lujo que se permitió Breton: es decir, en lugar de repetirse, de volver una y otra vez, obsesivamente pero mediante rodeos, sobre el mismo punto ciego. Porque Breton reconoció explícitamente en Barcelona aquello que también puede leerse a contrapelo y que cierta historiografía del arte preferiría olvidar. Breton reconoció que el suyo era un tema único y obsesivo: “Sí, es la *fatalidad* de esa pregunta, no cabe duda, la que pesa sobre nosotros y *a medida que avancemos a través de los hombres y las ideas de las que pienso hablarles esta tarde, nos hallaremos siempre en presencia de esta pregunta que sólo irá cobrando más o menos intensidad*”<sup>37</sup>.

No cabe duda de que, a pesar de la grandilocuencia con que Breton hace hincapié en el carácter vital y no propiamente artístico de la cuestión —mediante el recurso de meter en el ajo a todo aquel que lo haya pasado mal a lo largo de la milenaria historia de la humanidad—, la cuestión de la renuncia al Arte en favor de la vida incorporaba connotaciones lúgubres. Breton ha intentado una reescritura del pasado del arte en su propio código. Pero en ella hay un extraño resquicio, una especie de agujero negro que no se deja reescribir pero que tampoco reescribe él mismo al resto del discurso en otro código, sino que más bien se limita a permanecer ahí, estático, con la expresividad congelada de la máscara. Y este agujero, esta falla, está directamente cercado por una angustiada pregunta, una pregunta fantasmática, irreductible a su formulación, como los “monstruos sin figura” que en *Le Paysan de Paris* sustituyen precisamente a la esfinge del viejo orden de los símbolos. Pregunta omnipresente que obliga a no explicar sino a provocar, lo cual hubiera sido de hecho la manera adecuada de dirigirse al público según Breton: “de modo general, estimo, en efecto, que en esta circunstancia [una conferencia] no ha lugar para un estudio

crítico y el más mínimo efecto teatral serviría mucho mejor a mis propósitos”; porque, “bien considerado, el sentido de la provocación es todavía lo que de más estimable nos queda en esta materia”, y el mantenimiento de cierta aristocracia del pensamiento “la única cosa por la que acaso puedan hacernos ‘regresar a la tradición’”<sup>38</sup>. Sólo una cosa permite a Breton no comportarse como Alfred Jarry en el estreno de *Ubu Roi* o Arthur Cravan en el Salon de los Independientes de nueva York, y es el hecho de estar en un país desconocido: “mi perfecta ignorancia de la cultura española, del deseo español, una iglesia en construcción que no me disgusta si olvido que es una iglesia, su clima, las mujeres con las que me cruzo en la calle, esas mujeres que me son tan deliciosamente extrañas...”, sólo eso desconcierta la audacia de Breton. Eso y que quizá Breton veía los rostros de aquel público extraño como si fueran ellos mismos también máscaras: “no puedo poner *nombre* a ninguno de sus rostros, señores, y, por tanto, durante un segundo, creo que estamos muy cerca de entendernos”<sup>39</sup>.

Sólo queda, pues, la provocación. Pero, ¿qué hay entonces de las obras mismas? ¿Habría que entenderlas como estricta provocación y nada más? Sin duda, no es así. Sabemos que no estamos hablando de Dadá; y, además, nos queda la *imagen* misma de la esfinge, en su permanente manifestarse como inquisidora, ajena por completo a tal impotencia de las palabras, a la *irresolubilidad* de la pregunta. ¿Y no fue, en efecto, la imagen radicalmente aislada lo que ocupó el lugar más privilegiado en la teoría bretoniana?. Es sabido que el *Manifeste* de 1924 asume desde el primer momento como guía una reflexión sobre la irreductibilidad de la imaginación (“*Chère imagination, ce que j’aime surtout en toi, c’est que tu ne pardonnes pas*”<sup>40</sup>). Es más: el surrealismo poético, “*auquel je consacre cette étude*”, tiene como fundamento la belleza lautreamoniana, que no es sino un “encuentro” que se resuelve en una *imagen*: “*C’est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu’a jailli une lumière particulière, lumière de l’image, à laquelle nous montrons infiniment sensibles*”<sup>41</sup>. “*Cette représentation visuelle eût sans doute pour moi primé l’autre*”, dice Breton en el fragmento que hemos elegido como frontispicio de este escrito. Quizá, después de todo, fuera sólo una imagen, y una imagen tejida únicamente por los fantasmas de cada cual, lo que había que retener “a través del ruido de las palabras” de Breton.

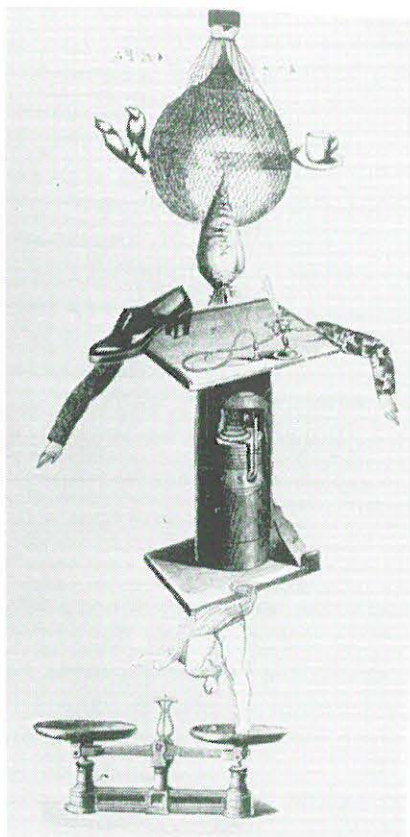
## 2. ENTRE EL ESTILO Y LAS PULSIONES

¿Y cómo podríamos hacernos cargo de esa imagen? No, desde luego, aproximándonos a ella del lado del estilo. Cierto que un Breton algo posterior al de la conferencia de Barcelona, el Breton ya autor del *Manifeste* de 1924 y director de una revista que llevaba por título *La Révolution Surréaliste*, intentó desde las páginas de ésta dar cuenta de aquella imagen a partir de la tradición de la pintura. Pero más que resolver el problema del “estilo” (noción contra la cual arremete precisamente en el artículo que abre ese mismo número de la revista<sup>42</sup>), Breton no hizo sino girar en torno al mismo asunto que en Barcelona, con la sola diferencia de que ahora, después de que en el *Manifeste* hubiera servido para definir el conjunto del programa surrealista, el automatismo psíquico dejara también notar su peso. Pero a despecho de la centralidad de éste, Max Ernst y sus *collages* siguen siendo una

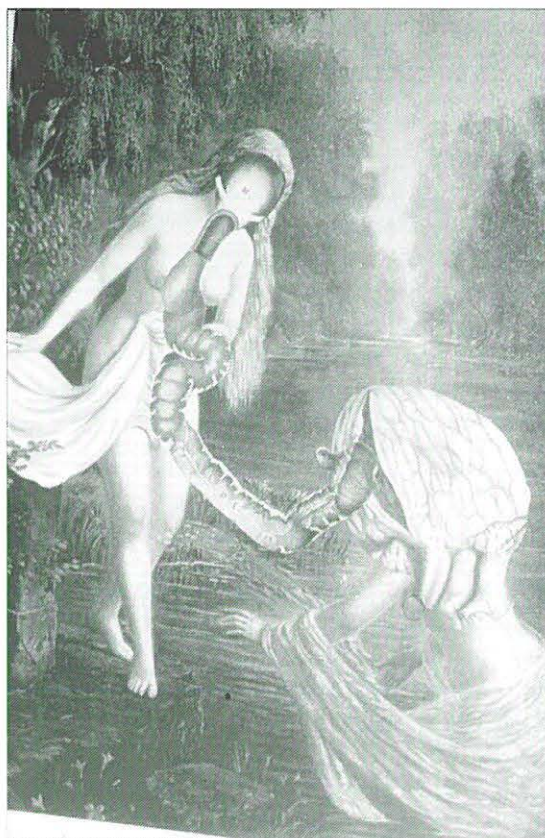


especie de centro unificador: “*Quand Max Ernst vint ces différents donnés étaient outrageusement simplifiées. Il apportait avec lui les morceaux irreconstituables du labyrinthe. C'était comme le jeu de patience de la création...*”<sup>43</sup>. De modo que una ojeada al *collage* puede ser un buen punto de partida

Según Elza Adamowicz, que se ha aproximado desde la semiótica al peculiar modo de significar del *collage* surrealista, éste no rechazó directamente la sintaxis al modo en que lo hicieran los dadaístas, sino que más bien se entregó a la tarea de pervertirla. Perversión tanto de la tradicional perspectiva (oposición figura/fondo que da paso a la visión empírica) como de la tendencia a la bidimensionalidad de las poéticas formalistas, ya fuera mediante la incongruencia semántica sobre una sintaxis reforzada (*Cadavre exquis* —fig. 1) o mediante el debilitamiento directo de la sintaxis (así en *La Baignade* —1934— de Jindrich Styrsky —fig. 2). Tensando hasta la incongruencia la sintaxis, el espectador-lector es



1.—Jacqueline Lamba, André Breton e Yves Tanguy, *Cadavre exquis* (1938).



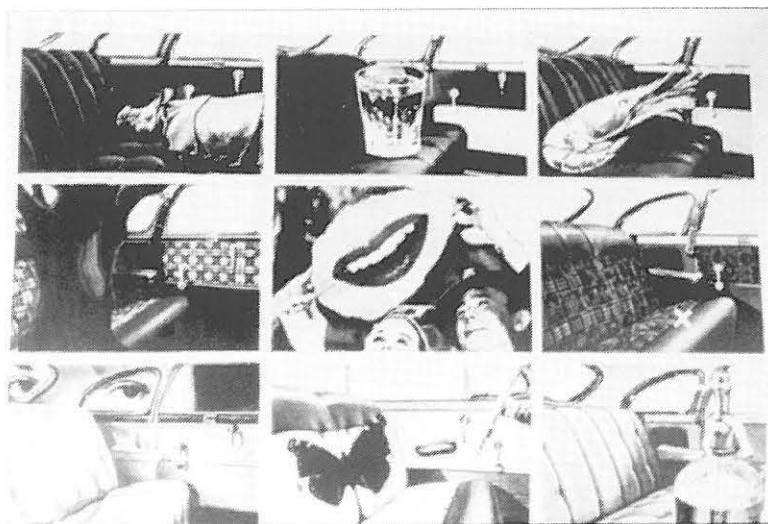
2.—Jindrich Styrsky, *La Baignade* (1934).



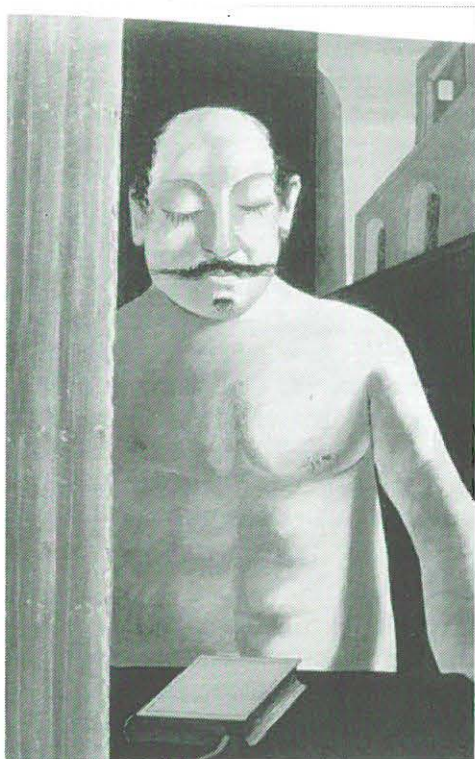
explícitamente invitado a optar por una de las múltiples lecturas posibles, que a su vez nunca podrá ser cerrada. Como señala Adamowicz respecto del *Collage en neuf episodes* (1942 —fig. 3) de Jacques Brunius (aunque es válido en general para el conjunto del *collage* surrealista): *any attempt to totalize those fragments and create the whole body from the parts scattered across the different stills, is frustrated. (...) These objects and part-bodies do not quite succeed in becoming significant indices: 'they have the status of things rather than signs'*<sup>44</sup>.

La sugerencia de esta afirmación es doble. Por un lado, apunta a la tendencia a la irreductibilidad sintáctica del objeto-parte, que de hecho se percibe por doquier en las actividades surrealistas, incluso en la pintura misma, como en el juego de Breton con la figura masculina de ojos cerrados de *Le Cerveau de l'enfant* de Chirico, a la que hacía cambiar de significado colocando junta a ella máscaras primitivas de ojos desorbitadamente abiertos (figs. 4 y 5) o en el recurso de la escena teatral, que hacía del cuadro algo parecido a una escena, no ya una “forma” sino un mero *locus* para la representación de los objetos y sus relaciones maravillosas<sup>45</sup>. Como Breton mismo dijo de la manera de recoger los “símbolos” contemporáneos por parte de Chirico: “La naturaleza de ese espíritu [matemático] le disponía por excelencia a revisar las bases sensibles del tiempo y del espacio. (...) Sin embargo, Chirico no piensa que un aparecido pueda introducirse si no es por la puerta.”<sup>46</sup>

Por otro lado, apunta a la interpelación directa al espectador-lector, que hace del *collage* surrealista una “obra abierta” en el sentido pleno de Eco. Pero entendiéndolo así, según una lectura tan rotundamente fundada en la idea de la prioridad del lenguaje, difícilmente se hace justicia al potencial de esos objetos irreductibles, cuyo proceso de elección no fue ni mucho menos descuidado por los surrealistas. Sabemos que, frente a Dadá, ellos no dejaron



3.—Jacques Brunius, *Collage en neuf episodes* (1942).



4.—Giorgio de Chirico, *Le Cerveau de l'enfant* (1914).



5.—André Breton en su estudio, junto a una máscara de la Columbia británica (hacia 1950).

al azar (o, mejor dicho, al azar “como tal”) la elección de los objetos. La cuestión estriba en qué hacía a los objetos susceptibles de ser escogidos. Los surrealistas miraban a su entorno como a un museo en (de) ruinas, como a un mundo donde no cabía ya la distinción entre lo alto y lo bajo, y donde, por consiguiente, el valor otorgado a cada objeto no podía deberse a aquello que la tradición hubiera depositado en él. La elección de los objetos tenía entonces que depender menos de lo que cada uno de ellos había acumulado históricamente que de su capacidad de asumir las proyecciones del deseo del elector, dado lo cual debemos entonces dirigirnos hacia la naturaleza de esa capacidad y de esas proyecciones, que vienen a anudarse en la magia del encuentro, en el *trouvaille*. Como señala Breton en *L'Amour fou*, el *trouvaille*, que posee un *rôle catalyseur*<sup>47</sup>, tiene lugar en un choque entre el deseo y la realidad empírica: “*Cette trouvaille (...) enlève a mes yeux toute beauté à ce qui n'est pas elle. C'est en elle seule qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir*”<sup>48</sup>. El objeto no pertenece pues en exclusividad a la totalidad sintáctica inmanente a las obras, sino también a esa otra totalidad organizativa que es el sujeto de deseo, donde la idea de prioridad del lenguaje no es ya tan válida, aunque no por ello se pierda la posibilidad de someterlo en primera instancia a una suerte de análisis retórico<sup>49</sup>.



Nos hemos acostumbrado a entender las obras de arte como una manera de formular (y, con ello, de resolver en apariencia) una contradicción irresoluble, un “límite”. Y ciertamente hasta aquí no hay objeciones. Pero los problemas comienzan cuando reparamos en que el límite efectivamente cercado por los surrealistas no tiene ya que ver con la reconciliación entre sensibilidad y entendimiento, entre naturaleza y cultura, o entre cualesquiera otras figuras de la metafísica moderna. Ese límite se sitúa más bien en el desajuste formado por la convivencia, en el interior de un mismo discurso (que ya no es “solamente” el que configura cada obra concreta) de términos verdaderamente “inconmensurables”, en el sentido de que pertenecen a niveles radicalmente distintos; en otras palabras, de términos informulables “poéticamente”. Para acercarnos a ello más valdría en primer lugar leer ese material objetual que se resiste a la sintaxis pictórica no tanto desde el punto de vista del resultado de la imaginación (que al fin y al cabo es ley, propuesta de unidad futura) como desde el punto de vista de lo imaginario tal como lo entiende Lacan, que estratégicamente podemos considerar como aquello que tiende a ser tomado absolutamente y no en su relación con otros valores<sup>50</sup>. En este sentido, la aparición de fragmentos imaginarios resistiéndose a su inclusión en la totalidad significativa de la obra remite a la imposibilidad por parte del sujeto de reintegrar, en la experiencia del arte, su imagen alienada, el “yo ideal” que como promesa de totalidad futura se formó en el “estadio del espejo”<sup>51</sup>.

Pero aún así, se reconocerá que la afirmación de que hay que partir tanto o más del sujeto de deseo que de las obras concretas no parece que signifique avanzar mucho en el camino de hacernos cargo de ese nuevo límite. Porque, al fin y al cabo, ¿no era una latente —y muy a menudo explícita— aspiración de la estética moderna desde Schiller el ir más allá de esa reconciliación momentánea, el superarla?<sup>52</sup> Lo que debemos aquí dejar claro es que en el surrealismo no se trata ya del cumplimiento de esa aspiración en la medida en que ésta propone una superación de las obras concretas en términos de crecimiento orgánico. Las hermosísimas páginas de Schiller sobre la *Bildung*, que constituyen de manera explícita una reflexión sobre la libertad y la política más que sobre la estética<sup>53</sup>, giran en torno a la coherencia inmanente de la obra de arte (en tanto que depósito “intencional” para el ejercicio de la experiencia estética, por más que en tanto intencional sea imperfecto) como cifra del hombre ideal. Y siga o no siendo válida aquella idealidad última como horizonte para la actuación política, el hecho cierto es que ahora difícilmente tendrá ella cifra en tal objeto. Pues los objetos que proponen los surrealistas tienden más bien a la detención, por la vía de la repetición (fantasmática, compulsiva) tanto en el interior (de las obras) como en exterior (que es el interior de la *Obra*), de ese proceso de desarrollo orgánico.

El rodeo necesario para hacernos cargo de tal situación de desajuste entre la Idea y las obras, que fue precisamente el centro de toda la conferencia de Barcelona, pasa por tomar un mayor cuidado en el uso de las categorías lacanianas. Una oposición abstracta entre el Orden Imaginario (a menudo identificado con el reino de la vista) y el Orden Simbólico (entendido en el sentido más restringido de Lacan, como el orden del lenguaje, de la ley) no sólo es rechazable por ahistórica, sino que ni siquiera da cuenta de la estructura del sujeto maduro tal como lo concibe Lacan, para quien aquél es impensable sin tener presente el concurso de un tercer Orden, el Orden de lo Real. La necesidad de modificar la mera oposición binaria Imaginario/Simbólico se percibe con claridad en el ámbito de la crítica

práctica, donde tan a menudo se yerra al vincular el tipo de poéticas formalistas que los anglosajones llaman *modernism* con la primacía de la visión. Como señala Rosalind E. Krauss, “la visualidad modernista sólo aspira a ser la manifestación de la razón, de lo racionalizado, de lo codificado, de lo abstracto, de la ley. La oposición que enfrenta el lenguaje a la visión no cuestiona en modo alguno a la lógica modernista. Pues el modernismo, al ponerlo todo en función de la forma, obedece a los términos de lo simbólico. No nos afecta, dirían los modernistas”<sup>54</sup>. Lo que habría que pensar es más bien que lo Imaginario y lo Simbólico han estado “siempre” igualmente activos, sólo que se han organizado históricamente de diferente manera en virtud de la presión de ese tercer Orden, que sólo resulta accesible como la resistencia “última” al trabajo de los dos primeros (de ahí que Lacan hable de una accesibilidad “asintótica” a él). Porque, para Lacan, lo real no es lo verdadero, sino justamente aquello “que resiste absolutamente a la simbolización”<sup>55</sup>. Lo real no entiende del trabajo del lenguaje (la cadena significante del inconsciente), porque en él no existe su juego de ausencia/presencia. Lo real es lo imposible, lo que no se puede imaginar, y por ello su experiencia es “traumática”. Es, como Lacan sugiere, el golpe en la puerta que interrumpe bruscamente el sueño.

Lo real retendrá dos connotaciones complementarias. En primer lugar, la de fisicalidad, la de aparición brutal de la materia más allá de toda forma. En segundo lugar, y englobando lo primero, la de ser “tangente” a los límites del discurso, a las articulaciones del deseo. En última instancia este límite no puede sino coincidir con sus precondiciones históricas, que precisamente son aquello que permanece siempre inconmensurable en relación con la expresión individual, con la autoconstrucción del sujeto de deseo a través de un “texto” o configuración formal concreta<sup>56</sup>. Sólo allí donde el discurso se haga opaco, donde aparezca la repetición, podrá vislumbrarse algo de esos límites que lo real (la historia) impone.

Retomemos el hecho de que en el *trouville* tiene lugar el surgimiento de algo “maravilloso” (dejemos por ahora entre paréntesis esa coletilla del “*precipité du désir*”). Lo “maravilloso” es a su vez el lugar de la belleza: “*le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau, il n’y a même que le merveilleux qui soit beau*”<sup>57</sup>; y, a su vez, la belleza no será otra cosa que belleza convulsiva: “*La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas*”<sup>58</sup>. Lo que nos interesa subrayar es que, tal y como Breton los define, ambos (*merveilleux* y *beauté convulsive*) retienen connotaciones relativas a la detención, a la cristalización, al paso de la vida a la muerte.

En el *Manifeste* de 1924, Breton proporciona dos ejemplos de lo *merveilleux*: *Le merveilleux n’est pas le même à toutes les époques; il participe obscurément d’une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient: ce sont les ‘ruines’ romantiques, le ‘mannequin’ moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps*<sup>59</sup>. Sabemos que la ruina pudo durante un tiempo leerse, por encima de su cualidad de *memento mori*, como neutralización de la muerte desde la afirmación de la totalidad de la vida, afirmación que por la vía de la experiencia del sublime adquiriría efectos catárticos y de consolidación (ética) del sujeto<sup>60</sup>. Pero en este caso la asociación con el maniquí deja claro que lo acentuado es más bien el lado lúgubre, porque en él las ambigüedades de la ruina se estrechan hasta apuntar directamente hacia la cosificación (muerte) del cuerpo mismo. Las mismas connotaciones impregnan a la belleza convulsiva tal como es descrita en



*L'Amour fou*. Breton señala: *Le mot 'convulsive' que j'ai employé pour qualifier la beauté qui seule, selon moi, doit être servie, perdrait à mes yeux tout sens s'il était conçu dans le mouvement et non à l'expiration exacte de ce mouvement même*<sup>61</sup>. Los ejemplos que proporciona, tales como el coral de la gran barrera australiana (el mejor lugar para hallar la vida, *dans la constance de son processus de formation et de destruction*<sup>62</sup>) y la fotografía de una locomotora *abandonnée durant des années au délire de la forêt virge*<sup>63</sup>, lo confirman.

Esta pulsión de muerte puede encontrarse también en las obras concretas. Hal Foster<sup>64</sup> ha encontrado en estas obras un constante vaivén, histérico, entre el instinto de vida que el surrealismo pretende teóricamente defender ante la tradición del arte, y una recaída efectiva en el instinto de muerte, una peligrosa oscilación entre *eros* y *thánatos* que, si bien tiene su origen como mecanismo de defensa contra un trauma, resultará sin embargo necesariamente fallido, ya que su propia naturaleza repetitiva supone a la larga el triunfo de la destrucción. De esta manera, si el efecto fisiológico de la belleza surrealista es la conminación hacia lo convulsivo, su efecto psicológico es para Foster la conminación hacia lo compulsivo. De la mano del concepto freudiano de lo *unheimlich*<sup>65</sup>, Foster encuentra la compulsión a la repetición y el instinto de muerte por doquier: en los objetos de Breton y Giacometti, en las representaciones del fantasma de la seducción por parte de Chirico o en las muñecas troceadas de Bellmer (a lo que podríamos nosotros añadir el vaivén entre deseo y putrefacción que Juan Antonio Ramírez ha constatado en la obra de Dalí<sup>66</sup>). De hecho, para Foster *merveilleux* es en última instancia sinónimo de *unheimlich*: *In all its variants, I will argue, the marvellous is the uncanny*<sup>67</sup>.

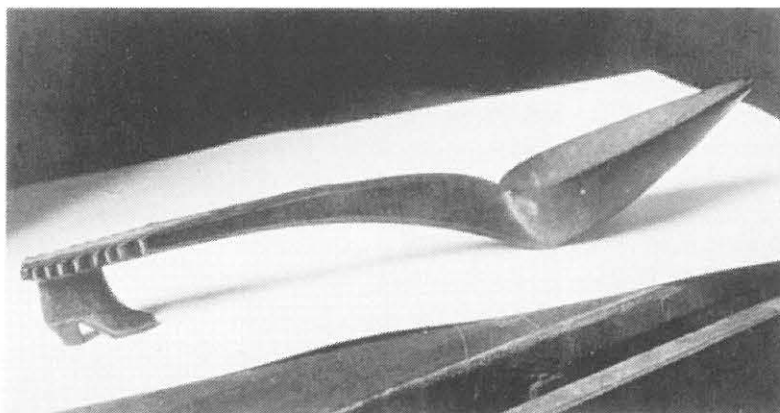
Pero las afirmaciones de Foster no deben servirnos solamente como mero indicativo de una "representación" de lo siniestro. Los objetos encontrados que abren el camino a lo maravilloso, como el guante de bronce de que se habla en *Nadja* o el Zapato-cuchara (fig. 5) y la máscara de los cuales se habla en *L'Amour fou*, forman también parte de una cadena más amplia de precipitados del deseo en los que se incluyen el encuentro con esos sucesivos objetos llamados *Nadja*, Suzanne Mustard o Jacqueline Lamba. Sólo en este momento alcanzamos plenamente la inserción de esos objetos en la cadena deseante, en la totalidad siempre por completar que es el sujeto de la falta, de esa falta que se constituye en la resolución del Edipo, en el Complejo de Castración. Pero también en este nivel encontramos la soberanía de *thánatos*. Ante la pregunta *¿Qui suis-je?* con que se abre *Nadja*<sup>68</sup>, Breton propone un sujeto fluyente en el palimpsesto urbano. Pero pronto entra aquí también en escena la repetición: *Il se peut que ma vie ne soit qu'une 'image' de ce genre, et que je sois 'condamné à revenir sur mes pas' tout en croyant que j'explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j'ai oublié*<sup>69</sup>. Y de este modo el instinto de muerte opera no sólo en el nivel de las obras, sino también en la trayectoria del propio Breton como sujeto de deseo.

Todo esto puede resultar extraño si se atiende al hecho de que Breton, contra el psicoanálisis francés (Charcot y Janet), vio el automatismo psíquico no sólo como la más apropiada definición genérica del surrealismo, sino también como un mecanismo que, lejos de disociar la personalidad, iba a permitir alcanzar las síntesis entre percepción y representación, entre sueño y realidad, entre locura y razón<sup>70</sup>, debiendo en consecuencia entenderse como una

afirmación de la vida. Pero la práctica revelaba que el automatismo descentraba al sujeto más de lo deseado, desvelando un inconsciente más dividido que reconciliado, y el propio Breton fue contradictorio al valorarlo<sup>71</sup>. Resulta llamativo que en el texto que inaugurara la andadura de *La Révolution Surréaliste*, tras proclamarse al surrealismo como apertura de las puertas del sueño (*le surrealisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare*<sup>72</sup>) y señalarse que *toute découverte changeant la nature es un fait surréaliste*, se utilizara sin embargo una imagen realmente poco acogedora para figurar el automatismo psíquico. Así, tras hacer el inventario de los temas de las crónicas que podrán encontrarse en las páginas de la revista, de la moda a la magia, se declara programáticamente: *Déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés, ils demandent vite de quoi écrire, les veines du marbre sont les graphiques de leur évation et leurs voitures vont seules au Bois*<sup>73</sup>. Y de este modo, ligado el automatismo a la figura del autómeta, la liberación a la más férrea sujeción, el dictado del inconsciente adquiere menos los caracteres de emancipación de la voz propia que del cumplimiento de la transmisión de una voz ajena. En el fotomontaje titulado *L'Écriture automatique* (1938, fig. 6), Breton ilustra el principio de escritura automática como “fotografía del pensamiento” mediante el recurso de mostrarse a sí mismo mirando por un microscopio, aparato que trabaja *en abyme* a través de la reduplicación en cada lente de un aspecto de la representación previa. Rosalind Krauss, preguntándose por el papel de la presencia del automatismo de las lentes —la cual parece invalidar la noción de escritura, que en principio es, por así decirlo, la parte humana de la expresión “escritura automática”— encuentra el principio de “escritura” en el procedimiento mismo del fotomontaje y, en última instancia, en una estrategia de reduplicación, de conversión de la realidad misma en signo<sup>74</sup>. El automatismo queda así tanto vinculado a la lente, al *calco* de una imagen (*C'est que là encore il ne s'agit pas de dessiner, 'il ne s'agit que de calquer'...*), y en esto entonces no lejos de los objetos reales que pueblan la producción de *collages* surrealistas, como vinculado al proceso de escritura como principio de conversión de la realidad en artificial. Y en este nudo no resulta difícil encontrar también el destino de los símbolos modernos presentados por ese vidente “profano” que es Giorgio de Chirico: casi nadie dudará en reconocer que, al menos en un primer análisis, la lógica “formal” de su pintura se distancia del automatismo, pero ¿no son los maniqués de Chirico<sup>75</sup> la más ajustada imagen tanto del objeto artificial como de ese *medium* en que se convierte aquel que ejercita el automatismo, de ese autómeta que, por más que tenga forma humana, funciona como una máquina, ejecuta un dictado de Otro? Krauss concluye afirmando que “la surrealidad es, podríamos decir, la naturaleza convulsivamente transformada en una forma de escritura”<sup>76</sup>. Y es también, podríamos completar, Breton mismo reconociendo en *Nadja* su destino de nunca encontrar sino siempre reencontrar.

El tercero de los ejemplos de *trouvaille* que proporciona *L'Amour fou* reúne al objeto como tal con el autómeta, en su doble sentido de metaforizar lo que es ahora el artista y lo que es ahora el hombre en general como sujeto de deseo. Se trata del citado Zapato-cuchara (fig. 6) que Breton asoció a un juego de palabras hasta entonces para él no resuelto: *le cendrier cendrillon*. Sus connotaciones de fetiche (fálico) con estructura *en abyme* (infinitos zapatos sucesivos en cada nuevo talón a partir del original), de cuchara-sexo femenino degradado y, finalmente, de cenicero, hacen en efecto de él *'le ressort même de la*





6.—André Breton: *Zapato-cuchara encontrado*.



7.—André Breton, *L'Écriture automatique* (1939).

*stéréotypie*<sup>77</sup>. De hecho, Breton mismo señala que la zapatilla de Cinderella es en el folklore francés el gran símbolo del objeto perdido<sup>78</sup>. Se trata de aquello que, lo quiera o no, perseguirá el autómatas, cuya búsqueda queda asimismo objetivada por la estructura *en abyme* del zapato-cuchara (la aparentemente infinita —aunque en realidad limitada a la duración de una vida— cadena de sustituciones del objeto de deseo). Pero, al mismo tiempo, este objeto es un cenicero, es aquello donde se depositarán los restos fúnebres de algo que “estuvo” vivo; es el final del deseo, la muerte. En el *post-scriptum* añadido en 1936 al capítulo donde describe este objeto (capítulo tercero de *L'Amour fou*) Breton exclama directamente: *D'Eros et de la lutte contre Eros!*<sup>79</sup>.

Lo que parece seguirse de aquí es que el intento de representar en las obras la “totalidad” del mecanismo del deseo condena al artista al imperio de *thánatos* y, en consecuencia, que no es posible ya dar cifra del sujeto ideal en un objeto (lo cual, según la más característica de las operaciones de la crítica, revela al mismo tiempo que entonces “nunca” lo fue con anterioridad). En el Zapato-cuchara se comprueba fácilmente que la única manera de que alguien lo entienda como totalidad significativa y no como un mero juego es sólo reconociendo en él la pulsión de muerte. Entendido como representación, el Zapato-cuchara no nos remite a una génesis, se aleja del fundamento natural de la organicidad para enfrentarnos a una especie de esqueleto estático.

Breton se resiste a ese destino, y así termina por decir: *Mais il s'agissait de pouvoir recommencer a aimer, non plus seulement de continuer à vivre!*<sup>80</sup>. Pero el propio hecho de reflexionar sobre la necesidad de desear es en sí mismo delator, porque apunta a la constatación de que el deseo tiende a algo que ha perdido sus rasgos de metafísica, de autenticidad, que es un “vacío”. La naturaleza del deseo, inaccesible a unos autómatas que sin embargo la confirman al ejecutar “automáticamente” su dictado, no es ya “natural” sino humana, intersubjetiva. El deseo no es ya deseo de un objeto, sino algo más bien parecido a lo que designa la famosa afirmación de Lacan: “El deseo del hombre es el deseo del Otro”<sup>81</sup>. Al hurtársenos la posibilidad de reflexión sobre el final del deseo, que cae del lado de lo real imposible de simbolizar, no hay otra formulación posible fuera de estos términos “humanos”. Sin duda es en esta clave en la que hay que buscar los “símbolos” modernos que hallaba Giorgio de Chirico: “Como hizo Dios al hombre a su propia imagen, el hombre ha hecho la estatua y el maniquí”<sup>82</sup>. Sólo que el hombre no parece haberles dado, no les podía dar, el libre albedrío.

(*A suivre.*)



## NOTAS

1. La ruptura con Tzara, al tiempo que el golpe definitivo al grupo dadá de París, tuvo lugar con ocasión del intento en 1922 de organizar el fracasado *Congreso para la determinación de las Directrices y Defensa del Espíritu Moderno*, cuya sombra se deja ver tanto en el título de la conferencia que analizamos como en algunas referencias explícitas al *Congreso...* que Breton hace en ella.

2. La conferencia, dictada en francés como *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*, y publicada por vez primera en *Les pas Perdus* (1924). Citaremos por BRETON, A. *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza, 1995.

3. Salvo que se indique explícitamente, las cursivas dentro de las citas son nuestras.

4. BRETON, André. «Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene». Madrid: Alianza, 1995, p. 136.

5. *Ibidem*, p. 137.

6. *Ibid.*, p.137.

7. *Ibid.*, p. 138.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 142.

10. *Ibid.*, p. 141.

11. *Ibid.*, p. 142.

12. Se hace obligado señalar que, en la exposición de Breton, los resultados obtenidos por Max Ernst y Man Ray, con su capacidad de producir un efecto de “sorpresa” superior a la que tiene la pintura, conectan con los resultados literarios, de modo que este nexo ofrece entre plástica y literatura “una transición lo bastante fácil como para pensar que la he preparado con toda premeditación” (*Ibid.*, p. 155).

13. Así dice Breton sobre la exposición de Picabia (*Ibid.*, p. 144).

14. *Ibid.*, p.156.

15. Algo que Picasso hizo al “ser el primero en romper” con la “convención representativa” (*Ibid.*, p. 143).

16. “¡Cuánto agradezco a Picasso que para descansar de la pintura, fabrique con chapa y trozos de periódico pequeños objetos para disfrutarlos él mismo!” (*Ibid.*, p. 146).

17. Pues hacia ese fin va encaminada la gesta de Picasso, la cual “por más que no regule, en apariencia, más que la suete de la pintura, tiene extremada importancia para el pensamiento y la vida” (*Ibid.*, p.143).

18. La “vigilancia” de Picabia y Duchamp, ha sido la que en primer lugar “ha impedido a veces que naufragase el hermoso navío que nos lleva” (*Ibid.*, pp. 144).

19. De hecho, los verdaderos seguidores de Picasso no son los cubistas, empeñados en poner límites (convertir en un estilo) a la revelación picassiana, sino Duchamp y Picabia, que se han opuesto “con toda su actividad de artistas y con toda su vida a la formación de un nuevo tópico” (*Ibid.*, p. 143).

20. *Ibid.*, p. 144.

21. *Ibid.*, p. 145.

22. Aunque haya tenido que alcanzarla, “puesto que no hay más remedio, por medio de colores y palabras” (*Ibidem*).

23. *Ibid.*

24. Pues su trayecto ha llevado a Ernst a la “necesidad de un subjetivismo casi total, que no respeta siquiera el concepto general del objeto, y reacciona hasta con la visión que nosotros podamos tener del mundo exterior” (*Ibid.*, p. 145).

25. *Ibid.*

26. En efecto, la tarea de ambos ha sido la de comentar, “aunque de una manera muy distinta, las nuevas condiciones impuestas a las artes plásticas por la introducción de la fotografía” (*Ibid.*, p. 145).

27. *Ibid.*

28. A diferencia de lo que ocurre en el lirismo nuevo, que parte de Lautréamont, en pintura no hay antecedentes, y mucho menos el de Cézanne: “el cual, en lo que me concierne, me trae absolutamente sin cuidado, y cuya —a pesar de sus panegiristas— ambición artística y actitud humana he considerado siempre como imbéciles, casi tan imbéciles como la necesidad actual de ponerlo por las nubes” (*Ibid.*, p. 146).

29. *Ibid.*, p. 145.

30. Breton, que sería él mismo un coleccionista de estos objetos, reconoce su fascinación para con la colección que Apollinaire había acumulado en su piso, que Breton visitaba regularmente. Cfr. BEAUMELLE, Agnès de la, «El gran estudio». En: VV AA. *André Breton y el surrealismo*. París-Madrid: MNCARS-Centre George Pompidou, 1991, p. 58. Para los vínculos entre el surrealismo, el exotismo y la etnografía, ver CLIFFORD, James. *The predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, especialmente pp. 117-52, así como el capítulo VI («Surrealismo: de la magia al exotismo») de GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos, 1989.

31. BARTHES, Roland. *La Cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1998, especialmente pp. 158-168.

32. BRETON, André. «Características...», p. 138.

33. Así Aragon: *nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arêtent pas le passant rêveur... (...) Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder. La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le retenir*. ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1953, p. 20. Asimismo, en el «Oedipe» de Ernst (incluido en *Une semaine de bonté*) es Edipo mismo quien asume los rasgos faciales de una esfinge que entretanto está siendo devorada por perros-ratas.

34. BRETON, André. «Características...», p. 139. Además, el gran reproche a Apollinaire en este nivel (podría decirse, como crítico o como teórico) tendrá que ver precisamente con la ausencia de “angustia” en su pensamiento. Según Breton, Apollinaire no supo realmente decir nada acerca de aquel “espíritu moderno” al que invocaba constantemente. Su ensayo sobre «El nuevo espíritu y los poetas» no es para Breton más que “ruido”, y añade: “Que haya habido en el alma de algunos precursores más fe ciega que *angustiosa lucidez*, esto, que es innegable, no puede de ninguna manera suprimir el problema”. *Ibid.*, p. 138.

35. BRETON, André. «La confesión desdeñosa». En: BRETON, André: *Los Pasos...*, p. 8.

36. BRETON, André. «Características...», p. 38.

37. *Ibid.*, p. 138.

38. *Ibid.*, pp. 135-136.

39. *Ibid.*, p. 138.

40. BRETON, André. «*Manífeste....*», p. 14. Se hace obligado apuntar ya que esta Imaginación no tiene nada de “Trascendental”, porque, y muy a pesar de todos los intentos de Breton, ni de las imágenes resultantes ni de su proceso de elaboración no se sigue en absoluto el mandato *a priori* de una reconciliación de esferas separadas en lo efectivo.

41. *Ibidem*, p. 49

42. Breton no tiene reparos en denunciar “*l'amoralité du style, de ce style qui continuera longtmepts à avoir cours*» («Pourquoi je prends la direction de la révolution surréaliste», *La Révolution Surréaliste*, 4, 15 Juillet 1925, p. 2. En un ensayo dedicado a demostrar que el verdadero fundamento del surrealismo debe buscarse menos en el “estilo” que en el tipo de detención de la realidad propio de la fotografía, Rosalind E. Krauss ha señalado cómo cuando todavía en 1966 W. Rubin pretendía proporcionar la primera “definición intrínseca de la pintura surrealista” intentando englobar tanto el polo automatista/abstracto como el académico/ilusorio no hacía sino permanecer dentro de un problema causado por Breton, que en “*Le Surréalisme et la Peinture*” se limitó a yuxtaponer ambos modos sin lograr “el tipo de coherencia que remite a la noción de estilo”, pues “Si se quiere lograr la síntesis entre A y B, no es suficiente con decir ‘A + B’” (KRAUSS, Rosalind E. «Los fundamentos fotográficos del surrealismo». En: KRAUSS, R. E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996).

43. BRETON, André. «*Le surréalisme et la peinture (IV)*». *La Révolution Surréaliste*, 9-10, 1<sup>o</sup> Octobre 1927, p. 38. (Ed. Facsímil. París: Jean Michel Place, 1975).

44. ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist Collage in text and Image. Disecting the exquisite corpse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 110.

45. Puede verse como ejemplo el análisis que Adamowicz realiza de *L'Esprit et la forme* de Magritte. ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist Collage*, pp. 59-62.

46. BRETON, André. «Giorgio de Chirico». En: BRETON, André: *Los pasos...*, p. 84.

47. BRETON, André. *L'Amour fou*. Paris: Gallimard, 1998, p. 45.



48. *Ibid.*, p. 21.
49. Tal análisis se hace posible a partir de las operaciones metafóricas de condensación y metonímicas de desplazamiento con que trabaja el inconsciente tal como las ha descrito Lacan, quien a su vez tanto debe al surrealismo. Debemos no obstante insistir en que difícilmente se encuentra en Lacan la afirmación de la prioridad del lenguaje sobre cualquier otra cosa. En primer lugar, porque los mecanismos metonímicos de combinación son, según Lacan, congruentes con el mantenimiento de la barra que separa a significante y significado; en segundo lugar, porque el Orden de lo Real “se resiste absolutamente” a su transformación en texto.
50. Según la fórmula de Edmond Ortigues recogida en JAMESON, Fredric. *«Imaginary and Symbolic in Lacan»*. En: JAMESON, Fredric. *The Ideologies of Theory. I*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 100.
51. “Pero el punto determinante es que esta forma [el *yo ideal*] sitúa la instancia del *yo*, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto *yo* [*je*] su discordancia con respecto a su propia realidad”. LACAN, Jacques. «El estadio del espejo como formador de la función del *yo* [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica». LACAN, Jacques. *Escritos. I*. México, DF: Siglo XXI editores, p. 87.
52. No es difícil identificar aquí posiciones tan influyentes como la de Jürgen Habermas.
53. El verdadero problema es para Schiller “el establecimiento de una verdadera libertad política”, si bien “para resolver en la experiencia el problema político, precisa tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza”. SCHILLER, Johann Christoph Friedrich. «Sobre la educación estética del hombre». En: SCHILLER, J.CH.F. *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos: 1991, p. 101.
54. KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1996, p. 37.
55. «Lo real o lo que es percibido como tal es lo que resiste absolutamente a la simbolización». LACAN, Jacques. *El Seminario I. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires-Barcelona: Paidós, 1996, p. 110. No hay que olvidar que Lacan distingue entre lo real y lo “verdadero”, que pertenece al ámbito del conocimiento y habría que pensar más bien dentro del mundo de los objetos.
56. JAMESON, Fredric. *«Imaginary»*, p. 108.
57. BRETON, André. *«Manifeste du surréalisme»* (1924). En BRETON, André: *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1979, pp. 24-25.
58. Que es la frase con que se cierra *Nadja* (BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964, p. 190).
59. BRETON, André. *Manifeste...*, p. 26.
60. Sobre esto puede leerse con provecho el libro de Eugenio TRÍAS, *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1992.
61. BRETON, André. *L'Amour fou...*, p. 15.
62. *Ibidem*, p. 18.
63. *Ibidem*, p. 15.
64. FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Massachusetts-London: The MIT Press, 1997.
65. Entendido, dentro de la teoría freudiana de los instintos, como el modo en que se percibe la compulsión a la repetición, cuya tarea protectora consiste en generar una ansiedad que “prepare” contra un trauma próximo (pero que en realidad ya ha pasado, y precisamente nos cogió sin protección). Como mecanismo conservador y que tiende a la repetición, trabaja en última instancia en favor del retorno a un estado previo, inorgánico; trabaja de la mano del soberano instinto de muerte.
66. RAMÍREZ, Juan Antonio. «Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza». *La Balsa de la Medusa* (Madrid), 12 (1989), pp. 58-111.
67. FOSTER, Hal. *Compulsive...*, p. 20.
68. BRETON, André. *Nadja*, Paris: Gallimard, 1964, p. 9.
69. *Ibidem*, p. 10.
70. FOSTER, Hal. *Compulsive...*, p. 4.
71. *Ibidem*.
72. BOIFFARD, J.-A., ELUARD, P. y VITRAC, R. «Preface». *La Révolution Surréaliste*, 1, 1<sup>er</sup> Decembre 1924, p. 1.

73. *Ibidem*, p. 2.

74. El fotomontaje produce espacios divisorios que nos recuerdan que, a pesar de que la fotografía proporcione la sensación de presencia, el documento de la unidad de la realidad como "aquello que sucedió realmente", lo que estamos viendo está mediado por la interpretación o la significación. KRAUSS, Rosalind. «Los fundamentos», 1988, pp. 117 ss. Por su parte, Adamowicz, que acepta esta lectura, añade a ella el factor propio del *collage*. La desproporcionadamente grande cabeza de Breton remite a la realidad como un "índice mudo", al mismo tiempo presencia y signo. ADAMOWICZ, E. *Surrealist Collage...*, p. 152.

75. "Como Dios hizo al hombre a su imagen, el hombre ha hecho la estatua y el maniquí" (BRETON, André: «Giorgio de Chirico». En: BRETON, André. *Los pasos...*, p. 83); "époque des Portiques, époque des Revenants, époque des Mannequins". (BRETON, André. «Le Surréalisme et la Peinture (III)». *La Révolution Surréaliste*, 7, 15 Juin 1926, p. 3).

76. KRAUSS, R.E. «Los fundamentos...», p. 129.

77. BRETON, André, *L'Amour fou*, p. 49. Páginas antes, hablando del *Objet Invisible* de Giacometti, Breton se ha referido a esta escultura como *l'émanation même du désir d'aimer et d'être aimé en quête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance*. *Ibidem*, p. 40.

78. *Ibidem*, p. 54.

79. *Ibid.*, p. 55.

80. *Ibid.*, p. 57.

81. LACAN, Jacques. *El Seminario, 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, p. 243. La fórmula, como todas las de Lacan, es extremadamente compleja y significa varias cosas a un tiempo: desear otra cosa (desear siempre algo que no se tiene), desear *qua otro* (desear siempre lo que otro desea), desear el deseo del otro (desear ser reconocido por el otro), desear al Otro primordial (la madre) y finalmente carácter inconsciente (el campo del Otro) del deseo. Para una aclaración de estos múltiples sentidos, ver la voz "Deseo" en EVANS, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 67-69.

82. BRETON, André. «Giorgio de Chirico». En: BRETON, André. *Los pasos...*, p. 83.