

## André Breton y Salvador Dalí: surrealismo y genialidad

Dr. Juan Carlos Orejudo Pedrosa.

El romanticismo es definido por Baudelaire como una *nueva forma de sentir*, el romanticismo surge en el siglo XIX como un movimiento artístico, filosófico y político que irrumpe como una nueva sensibilidad en Europa, el cual rompe con las jerarquías tradicionales, implica una ruptura con el pasado, oponiéndose a las jerarquías y las diferencias entre los géneros, con el fin de profundizar en la interioridad de un yo que busca expresarse con total libertad, en una aventura que termina en muchas ocasiones en la locura, la desesperación, y el suicidio. El romanticismo francés, a partir de las *Meditaciones* de Lamartine de 1820, consigue expresar el nuevo espíritu del siglo a través de la poesía, que expresa la gran crisis de la conciencia individual. La poesía sustituye a la prosa como lenguaje natural del yo individual que toma conciencia del *Mal del Siglo*. La vaguedad de las pasiones románticas provoca la crisis moral del individuo que ya no vive en un mundo regido por los valores eternos y tradicionales.<sup>78</sup>

La poesía romántica surge de la soledad y del exilio: "Las noches" de Musset, "Los Destinos" de Vigny, "Las quimeras" de Nerval, "Los castigos" de Hugo. Nada es más falso que considerar a los románticos como una colección de individuos obsesionados por sus dramas personales, reales o míticos, y perdidos en la contemplación narcisista de su intimidad.

Su sensibilidad no les conduce al egoísmo ni a la indiferencia por los asuntos políticos y sociales. Por el contrario, sienten la profunda necesidad

de un compromiso voluntario con el mundo que les rodea y la vida política de su tiempo. El romanticismo adquiere un carácter mesiánico con una misión profética que le impide recluirse en el aislamiento absoluto y definitivo de su yo íntimo. Su voz poética debe retornar al mundo de donde procede, para iluminar el camino de la humanidad hacia la felicidad y la armonía o reconciliación con la naturaleza.

Tres conceptos definen el romanticismo: subjetividad, libertad y totalidad.<sup>79</sup> El poeta romántico reivindica la primera persona como centro de la obra poética. El poeta, como ilustra Lamartine, no imita a nadie sino que se expresa a sí mismo. La poesía romántica comienza negando el arte con el fin de conseguir fusionar la obra de arte con el yo íntimo del autor, la voz poética con la existencia del hombre singular atrapado en las tensiones interiores. Este acercamiento del poeta a la poesía íntima de la naturaleza implica el abandono de los temas tradicionales y convencionales del clasicismo. El "corazón humano" se convierte en la fuente de la nueva sensibilidad de la poesía romántica, a través de la cual surge la emoción que unifica la doble subjetividad del autor y del lector, mediante las múltiples sensaciones del alma y la naturaleza.

78- Véase, Rincé, Dominique, *La Littérature française du XIX Siècle*, PUF., 1978, págs. 3-8 : "Surgiendo tras la majestad serena del Gran Siglo y de la Ilustración deslumbrante del siglo de los filósofos, el siglo XIX aparece mucho más como un tiempo de rupturas, de contestación y de búsqueda (...) aburrimiento, insatisfacción, impotencia, complacencia narcisista, sentimiento de frustración y de incompreensión, tantos sentimientos complejos cuyo análisis por medio de la escritura novelesca no podía realizarse sin dolor ni desgarramiento. Lo que Chateaubriand denomina "vaguedad de las pasiones" también lo llama "Mal del siglo", así como Benjamin Constant denomina su incertidumbre y su debilidad "una de las principales enfermedades morales del siglo".

79- *Ibid.*, págs. 9-17: "Es en esta exaltación del yo que conduce también al exilio del yo y a un ensueño necesario en torno a una vida "en otro lugar" ideal pero problemático, en este entusiasmo que pasa necesariamente por la inquietud y el dolor, en esta voluntad de singularidad que choca incesantemente con las reticencias y los rechazos de un mundo que no acepta aquello que no se le parece, es lo que va a fundar las grandes experiencias y las grandes creaciones románticas de la primera mitad del siglo XIX" (...) En contra de los espectáculos reduccionistas o tipológicos sin sutileza del teatro clásico, el drama romántico se presenta como una pintura total de la realidad de las cosas, de los seres y de la historia (...) Literatura total, el drama se declara también literatura de libertad. Lo cual significa ante todo, una renuncia al sistema clásico de las unidades que se fundaban en la "verosimilitud".

La poesía del corazón, que podemos hallar en los poemas románticos como “El lago” de Lamartine, “La tristeza de Olimpio” de Hugo y “Las noches” de Musset, se opone al racionalismo ilustrado. Esta subjetividad e intimidad poética del yo que se fusiona con el corazón del hombre y la naturaleza rompe con el culto al arte, con el artificio del siglo XVIII. Este corazón íntimo que habla y toma la palabra comunica un silencio profundo que remite a las impresiones misteriosas del alma que exceden los límites del lenguaje. Esta novedad que consiste en una relación íntima con el mundo estimula la necesidad de una renovación del lenguaje y de la poesía hacia una mayor libertad expresiva y originalidad creativa.

En este ensayo abordaremos la idea de belleza que sobrevuela desde el romanticismo hasta las vanguardias, concretamente, el surrealismo. La influencia del romanticismo en el arte moderno, y en las vanguardias, puede constatararse a través de las diferentes rupturas que tuvieron lugar en la modernidad artística y literaria del siglo XX, en contra del imperio del racionalismo clásico y de la confianza en la razón universal que guía a la humanidad hacia el bien, la felicidad y la recuperación de la unidad del hombre con el mundo. La visión romántica del yo y de la naturaleza desaparece con las primeras vanguardias, y en este sentido, podemos afirmar que las vanguardias del siglo XX rompen con el romanticismo y su visión de la naturaleza como fuente moral del bien y de la belleza.

La nueva sensibilidad de la vanguardia artística nace en 1848, y cristaliza hacia 1870 como movimiento artístico mediante un término de origen militar que denota a los más avanzados de un ejército, y que aplicado al arte expresa las tendencias más avanzadas, antiacadémicas e inconformistas. Las vanguardias artísticas se sitúan en la primera línea de combate de toda la humanidad por un futuro mejor garantizado por el progreso de la ciencia y de la técnica.

Lo que Baudelaire destaca en sus escritos íntimos del término “vanguardia” es su carácter militar y beligerante: “Para agregar a las metáforas militares: los poetas de combate. Los literatos de vanguardia.”<sup>80</sup> Las vanguardias artísticas y literarias, en la avanzada de la humanidad, están situadas al frente de un combate por lo nuevo, lo original, y lo absolutamente moderno, como decía Rimbaud, lo cual no permite al arte retroceder o mirar al pasado en busca de un ideal perdido para siempre: las vanguardias se constituyen como un proyecto ético y político volcado hacia el futuro, y desde este punto de vista, Rimbaud responde más radicalmente que Baudelaire a este impulso de cambio y de transformación de la humanidad.<sup>81</sup> Las vanguardias del siglo XX representan la difícil victoria del futuro sobre el pasado.<sup>82</sup>

Todas estas vanguardias artísticas, incluidos el dadaísmo y el surrealismo, tienen tres puntos en común: “el abandono de la estética naturalista, la aceptación o descubrimiento de una conciencia de la modernidad, y quizás, lo más importante, la disolución del yo, el último enclave de la conciencia romántica y neorromántica.”<sup>83</sup>

80-Baudelaire, Charles, *Mi corazón al Desnudo, y otros papeles íntimos*, Traducción, prólogo y notas de Antonio Martínez Sarrión, Visor, 1983, pág. 57.

81-Jiménez, José, *Teoría del arte*, Tecnos, 2002, pág. 163.

82-Rosen, Ch., Zerner, H., *Romanticismo y Realismo, Los mitos del arte del siglo XIX*, HermannBlume, 1988, pág. 130.

83-Giménez Frontín, J.L., *Conocer el Surrealismo*, Ed. Podesa, 1978, pág. 16.

La novedad es el núcleo central de la modernidad estética a partir de Baudelaire, Rimbaud y posiblemente también uno de los valores centrales de las vanguardias del siglo XX. Las diversas corrientes -los "ismos"- se suceden a un ritmo tan rápido y fugaz, que aparecen atravesadas por las fuerzas de la historia y de las modas, como respuesta a las necesidades del presente: los primeros *ready-made* de Marcel Duchamp, las provocaciones del movimiento Dadá, los cuadros cubistas de Picasso, las piezas atonales de Arnold Schönberg, la escritura automática y la visión de los sueños en el surrealismo de André Breton.<sup>84</sup>

Las manifestaciones vanguardistas provocaron en el público perplejidad y desconcierto, y ponen de manifiesto la novedad absoluta que irrumpe de manera radical a través de las diferentes manifestaciones artísticas. El uso de un lenguaje provocador y chocante para la moral burguesa, que será típico de muchas vanguardias, pensemos simplemente en la violencia que raya lo absurdo del Dadaísmo o bien en los colores violentos del fauvismo, o incluso en la deformación violenta y la exageración del expresionismo.

Lo que se quiebra definitivamente con el nacimiento de las vanguardias es la unidad espiritual y cultural del siglo XIX.<sup>85</sup> Una lectura superficial de la ruptura de las vanguardias no deja ver sus intenciones profundas de desvelar una realidad que permanece oculta en la vida diaria y cotidiana. La percepción de una nueva realidad pasa por la construcción de un nuevo lenguaje: el cubismo, el futurismo, el neoplasticismo y el constructivismo.<sup>86</sup> Pero hubo también otros poetas y artistas que siguieron el camino de la subversión para provocar el absurdo y la negación del arte y de la cultura: el dadaísmo y el surrealismo.<sup>87</sup> El cuadro expresionista de E. Munch titulado "*El grito*" es una figura emblemática de la angustia en el mundo contemporáneo, que refleja el mundo interior y agitado del artista. El expresionismo es el reflejo de un arte en crisis en el contexto de una sociedad donde se produce una situación de desamparo existencial en la que el individuo no encuentra solución a su soledad.<sup>88</sup> La palabra "crisis" caracteriza la visión trágica y desesperada de las vanguardias; en conflicto con la sociedad y el público, los artistas buscan intencionadamente llamar la atención mediante la provocación y el gusto gratuito de sorprender a través de la originalidad.

Las vanguardias son un reflejo del malestar de la cultura y de la civilización. Los artistas de vanguardia retoman la idea romántica de viaje como aventura y experiencia vital, con el fin de resaltar su descontento con el mundo que les rodeaba. Algunas vanguardias prosiguen los sueños de evasión y de rebelión romántica a través de las fuerzas ocultas del inconsciente, como hicieron los surrealistas, o bien a través del arte "primitivo" y el mito del salvaje. Hacerse salvaje era la intención de Paul Gauguin para escapar a la corrupción y la hipocresía de la civilización. El deseo más profundo de las vanguardias lo expresa Rimbaud con estas palabras: *cambiar de vida*.

<sup>84</sup>-Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, 1997, pág. 13.

<sup>85</sup>-Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, 1993, pág. 13.

<sup>86</sup>-Bozal, Valeriano, *La construcción de la vanguardia (1950-1939)*, Editorial Cuadernos, 1978, pág. 63.

<sup>87</sup>-*Ibid.*, pág. 201.

<sup>88</sup>-*Ibid.*, págs. 260-261.

<sup>89</sup>-Duplessis, Yvonne, *Le Surréalisme*, PUF., 1978, pág. 6.

Rimbaud fue un precursor del surrealismo, el cual se rebeló contra la condición humana en este mundo, y que llevó una vida opuesta a las hipocresías sociales, revelando al hombre moderno la fealdad de las realidades habituales.<sup>89</sup> Lautréamont, este otro ancestro del surrealismo, igualmente ha magnificado esta rebelión capaz de transportarnos en un mundo de terror y de violencia, en donde la fantasía demoníaca de Maldoror está libre de todo obstáculo y todo límite.<sup>90</sup> Los abismos del mal, al ser, infinitos dan al hombre la posibilidad de sentir un poder sobrenatural y la embriaguez de una libertad sin límites. Estas nuevas posibilidades serán exploradas por las vanguardias del siglo XX, y concretamente, por el dadaísmo y el surrealismo.

### ***Del Dadaísmo al Surrealismo: la belleza convulsiva en Breton***

El *Surrealismo* “se desgaja, históricamente, como fruto maduro del árbol de dadá”.<sup>91</sup> El Surrealismo, como se ha puesto de manifiesto, se contrapone a “las academias formales, del futurismo, del expresionismo y del cubismo”.<sup>92</sup> La nueva sensibilidad estética de ruptura que introduce una vanguardia tan novedosa y provocativa como el Surrealismo no puede escapar, sin embargo, a la influencia de otros movimientos de vanguardia tan representativos como el expresionismo alemán, el futurismo italiano y el cubismo cosmopolita y francés.<sup>93</sup> Para ser más exactos, “el futuro movimiento surrealista no es hijo exclusivo de Dadá; aunque formulado y experimentado por la escuela francesa es, ante todo, hijo de la sensibilidad de la época y sus manifestaciones heterodoxas cubren varias áreas lingüísticas en las que se entrecruzan muy diversas influencias, entre ellas la herencia clave del cubismo”.<sup>94</sup>

Los teóricos del cubismo (Apollinaire, Gleizes, Metzinger) son conscientes de que a partir de 1906, con las pinturas de Picasso y de Braque, comienza una nueva era en el arte moderno. El artista ya no pinta lo que ve o intuye sino lo que sabe del objeto, es decir, conceptos.<sup>95</sup> En 1913, Apollinaire practica en *Alcools* el desdoblamiento del poeta que se interpela a sí mismo como a un extraño, y en 1917, Apollinaire subtítulo “drama surrealista” a su obra *Les Mamelles de Tiresias*, nombre que pasará a la historia siete años más tarde, cuando en 1924 Breton decide poner el nombre de “Surrealismo” al nuevo movimiento que estaba creando.

Los escritores cubistas hacen gala de una lógica de la libre asociación, que en cierto sentido les asocia con Freud, aunque serán los surrealistas los primeros en reconocer la importancia del subconsciente freudiano; por otra parte, Apollinaire promueve a través de sus Caligramas, un auténtico mosaico de materiales que prefiguran las técnicas surrealistas como la escritura automática. Estos experimentos cubistas, la libre asociación y el mosaico del caligrama, son claves para entender el surgimiento del Surrealismo.

<sup>90</sup>-*Ibidem*.

<sup>91</sup>-Giménez Frontín, J.L., *op. cit.*, pág. 13.

<sup>92</sup>-*Ibidem*.

<sup>93</sup>-*Ibid.*, pág. 16.

<sup>94</sup>-*Ibid.*, pág. 18.

<sup>95</sup>-*Ibid.*, pág. 17.

Las diferencias entre el surrealismo y el futurismo han sido señaladas para resaltar su aparente oposición: “una consistía en abrazar la nueva civilización industrial, haciendo de ella un instrumento de ilimitada voluntad transformadora. Ése fue el camino que tomaron Marinetti y los futuristas italianos. Recobramos la unidad sometiendo completamente el mundo a nuestra energía creativa. La tecnología lo hará posible. El futurismo entona himnos a la tecnología”.<sup>96</sup> El futurismo liderado por Tommaso Marinetti cuyo llamamiento a favor de la modernidad (“un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia”), y de la escritura en libertad y de la exaltación de la acción anti-romántica y anti-sentimental, serán decisivas en la nueva visión del arte moderno.

La sucesión de “palabras en libertad” de los futuristas está, en cierto modo, más cerca de la “escritura automática” de los surrealistas que la “frase-asociación” cubista; el empeño de disolver las fronteras entre el arte y la vida, entre literatura y realidad, constituye por primera vez la finalidad principal de las artes de vanguardia del siglo XX. A pesar de las diferencias insalvables entre el surrealismo y el futurismo, es notorio el rechazo que sienten futuristas y surrealistas por toda forma de “mediación” u obstáculo que impida “las palabras en libertad” de los futuristas, o el “pensamiento hablado” de los surrealistas.<sup>97</sup>

La otra forma, aparentemente opuesta al futurismo, aspiraba a “abrirnos plenamente a las profundas fuerzas inconscientes que llevamos dentro.

Éste fue el camino del surrealismo, que se desarrolla a partir del Dadá después de la Primera guerra Mundial”.<sup>98</sup> Tanto el Dadaísmo como el Surrealismo se oponen a la visión racionalista y progresista de la historia, y desvelan a través de un arte provocativo y anticonformista la realidad del subconsciente que domina el mundo humano, y el absurdo de la vida que aparece con total crueldad a través de la experiencia de las guerras mundiales. Al estallido de la primera guerra mundial (1914) se llega en pleno clima de exaltación patriótica y militarista. Las masas respondieron con entusiasmos al llamamiento de las élites. Las vanguardias artísticas, y de manera particular Marinetti y los futuristas italianos, se entusiasmaron con la guerra, mientras pocas voces se proclamaron en contra como Jaurès, y Hermann Hesse. Toda una generación de escritores celebró la guerra como un triunfo del espíritu. Sin embargo, la verdadera cara de la guerra no tardó en manifestarse: la destrucción masiva y la locura colectiva. Soupault gravemente herido, Paul Eluard, afectado por los gases, y Breton entre lectura y lectura de Freud, prestaba sus servicios en hospitales militares.

El 1 de Julio de 1916 nace el movimiento Dadá, en el Cabaret Voltaire de Zurich, Suiza, país neutral donde se congregarían todos los desertores de todos los ejércitos y los artistas e intelectuales pacifistas. Los primeros en aglutinarse en torno a la personalidad de Tristan Tzara fueron los escritores alemanes Richard Hülsenbeck y Hugo Ball, el pintor alsaciano Hans Arp y el rumano Marcel Janco.

96-Taylor, Charles, “Las epifanías del modernismo”, en *Fuentes del yo, La construcción de la identidad moderna*, Paidós, 1996, pág. 492.

97-*ibid.*, págs. 494-495: “Los surrealistas se percibían a sí mismos bajo esa luz (...) Ellos supuestamente constituían la avanzada de un destacamento de una nueva forma de vida, contribuían a dirigir a la gente en la lucha por alcanzarla. De ahí su sentida afinidad con el bolchevismo (...) Políticamente, parecen estar en las antipodas de los futuristas, quienes terminaron adhiriéndose a los fascistas de Mussolini después de la primera guerra mundial. No obstante hay afinidades. Ambos persiguen una unidad no mediada; en un caso, el mundo es subsumido bajo la voluntad; en el otro, el *ego* se fusiona en la naturaleza, en la forma de profundidades interiores (...) El intento destructivo va, como de costumbre, declarado en un lenguaje más violento por Marinetti, quien para liberar las palabras “comenzará por destruir brutalmente la sintaxis”; (...) Para los surrealistas la yuxtaposición está destinada a aproximarnos a los profundos procesos subconscientes, la interpretación de los sueños, que saltan entre elementos aparentemente desconectados sin las transiciones de la lógica. (...) Para ambos, la unidad se entiende como algo momentáneo, experimentado en un estado de suprema excitación. En línea paralela al discurso de “embriaguez” y “febril insomnio” de Marinetti, está el lema de Bretón: “La beauté sera *convulsive* ou ne sera pas!”.

98-*Ibid.*, pág. 493.

Con la irrupción de Salvador Dalí en la escena surrealista de 1929 y, concretamente, con el método crítico por él propuesto para creación de una obra surrealista, supuso por parte de Salvador Dalí el abandono del “automatismo” a favor de la voluntad selectiva del artista, y a favor del reconocimiento de la obra de arte en tanto que obra de arte, y consiguientemente como arte surrealista.<sup>110</sup>

André Breton, responde, con su obra de 1928 titulada *El Surrealismo y la pintura*, a la negativa de Pierre Naville de reconocer la posibilidad de una pintura surrealista: “Pierre Naville, director, junto con Péret, de la revista *Révolution Surréaliste*, llegó a decir en las páginas del mismo órgano oficial, en abril de 1925, que no existe una *pintura surrealista*. A esta afirmación respondió Breton con un ensayo publicado en 1928”.<sup>111</sup> En esta obra de 1928, titulada *El Surrealismo y la Pintura*, Breton defiende la posibilidad de la pintura surrealista recurriendo a la idea del “modelo interior”:

“La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre lo que hoy todos los espíritus están de acuerdo, se inspira, pues, en un *modelo interior* o no podrá existir”.<sup>112</sup>

El surrealismo alcanza la libertad absoluta en el interior de un universo compuesto de imágenes, y al igual que los primeros videntes, como Baudelaire y Rimbaud, conciben la imagen como una combinación y síntesis de todas las facultades: “Cada vez menos aplicada al objeto, la imagen ha dejado de iluminar el mundo sensible; cada vez menos razonable y utilizable, más independiente y extraña, acabó por aparecer como una creación intrínseca, como una “revelación”.

Parece como si la definición dada por Pierre Reverdy, en 1918, hubiese sido adoptada literalmente por los hombres de André Breton: “La imagen es una creación pura del espíritu”; Reverdy concretaba: *Lo propio de la imagen fuerte es surgir de la aproximación espontánea de dos realidades muy distintas, cuyas relaciones sólo las ha captado el espíritu.*<sup>113</sup>

¿Qué es el Surrealismo? Es una pregunta que remite a la historia de la literatura y del arte del siglo XX. Platón terminaba su discusión con Hipias reconociendo la falta de una definición de lo bello en sí: “Las bellas cosas son difíciles”.<sup>114</sup> La respuesta de qué sea el Surrealismo tampoco es fácil.

Tristán Tzara afirmó en su primer manifiesto dadaísta, de 1918, que “la obra de arte no debe ser la belleza en sí misma, o está muerta”,<sup>115</sup> el arte surrealista está íntimamente vinculado con la vida psíquica del individuo que experimenta el arte como una vía privilegiada de acceso a los deseos inconscientes. El surrealismo de André Breton afirma al igual que el romanticismo la irracionalidad de lo bello, y consiguientemente, la muerte de la belleza espiritual que reinaba en el mundo inteligible y suprasensible de Platón. El Surrealismo fomenta el irracionalismo que se evidencia a través de la parte inconsciente del psiquismo descubierto por Freud.

110. *Ibid.*, pág. 48.

111. Micheli, Mario de, *op. cit.*, pág. 156.

112. Lugar citado, Micheli, Mario de, *op. cit.*, pág. 157.

113. Raymond, Marcel, *op. cit.*, pág. 245. Bretón cita a Pierre Reverdy en *El primer manifiesto del Surrealismo*: “En esa época, un hombre que, por lo menos, era tan pesado como yo, es decir, Pierre Reverdy, escribió: *La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades del objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...*” (Lugar citado, Micheli, Mario de, *op. cit.*, p. 277)

114. Platón, *Hipias Mayor*, 304e. (Lugar citado, Jiménez, José, *Imágenes del Hombre*, Tecnos, 1986, pág. 25)

115. Véase, Jiménez, José, *Imágenes del Hombre*, *op. cit.*, pág. 33.

El automatismo de inspiración freudiana, era el medio que Breton consideraba el más perfecto para llegar al inconsciente y destapar los deseos más poderosos e irracionales del hombre. El automatismo de Breton, en contra del psicoanálisis de Freud, pretende reivindicar, en contra del dominio consciente de la razón, la libertad de los deseos como expresión pura del estado primitivo y de lo maravilloso. A través del automatismo, Breton no sólo libera al artista del modelo exterior de la naturaleza, sino también de las leyes de la composición tradicional basada en la perspectiva renacentista.

También se rompe con la idea del genio que crea a partir de la nada su obra de arte, y aparece la figura del artista que crea a partir de materiales inútiles e insignificantes. El surrealismo recurre al azar objetivo como una vía de acceso a lo maravilloso que está en la realidad, pero que escapa a la lógica y a lo previsible.

El sentido de la obra se desvela como un misterio que solamente puede descifrar el hombre que ha logrado escapar a la tiranía de la razón a través del amor, la locura y los sueños. La belleza convulsiva, a través del amor loco, "puede ser sin violencia interpretada como un redescubrimiento moderno, paradójico, escandaloso, del *Banquete* (de Platón)"<sup>116</sup>.

Con ocasión del encuentro de Bretón con Nadja en 1926 surge el escenario místico de los encuentros fortuitos y del azar objetivo. En 1926, Bretón encuentra a Nadja por la calle, exactamente en la Rue Lafayette, y se siente fascinado por su mirada *¿quién eres?* Ella responde *Soy el alma errante*.<sup>117</sup> El amor surrealista parte de la disponibilidad del espíritu ante lo imprevisto maravilloso en cualquier circunstancia o lugar.

Para los surrealistas, la realidad está llena de mensajes que sólo el hombre atento y disponible es capaz de descifrar. Los encuentros intrascendentes y mundanos son la puerta que abre a un mundo imaginario y maravilloso.

Durante algunas semanas, André Bretón y Nadja se encuentran por las calles de París sin previa cita, a través del azar objetivo, en un estado de excitación y de trance alucinatorio.

Bretón descubre la experiencia del amor loco, del amor fatal, pasional y desmedido, en medio de la calle, donde todo está de paso, y donde lo maravilloso puede atravesarse en cualquier momento, de manera imprevista y misteriosa, dando lugar a la belleza que Bretón al final de su obra *Nadja* define como convulsiva: "La belleza será convulsiva o no será".<sup>118</sup>

116-Lacoste, Jean, "La Beauté convulsive", en *L'Idée de Beau*, ed. Bordas, 1986, pág. 150.

117-Jiménez Frontín, J.L., *op. cit.*, pág. 78.

118-Bretón, André, *Nadja*, Gallimard, 1964, pág. 190: "La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas". Véase Lacoste, Jean, "La Beauté convulsive", en *L'Idée de Beau*, *op. cit.*, pág. 139-142: "La belleza convulsiva que Breton evoca en varias ocasiones, sobre todo en *El amor loco* (1942), y a la cual se propone llegar por medio del milagro de las coincidencias y de los encuentros, no es del orden estético o artístico. La ambición es más elevada, se interesa por la existencia entera: esta belleza no puede ser el objeto de una simple satisfacción desinteresada; supone un hombre liberado de las constricciones lógicas morales y sociales, que trata de encontrar, y reanimar los poderes originales del espíritu (...) Tanto es así, que todos los elementos de la doctrina clásica de lo bello son, en el "arte poética" surrealista, el objeto de un cuestionamiento radical, en la esperanza, a pesar de todo, de llegar a una belleza original, "convulsiva", involuntaria".

### **Breton y Dalí: el arte y la belleza del inconsciente (sueños y deseos)**

El *Surrealismo* “se desgaja, históricamente, como fruto maduro del árbol de dadá”.<sup>119</sup> Sin embargo, el movimiento surrealista no es hijo exclusivo de Dadá, sino ante todo, hijo de la sensibilidad de la época donde se entrecruzan diversas influencias como el cubismo, sobre todo entre franceses e ingleses, mientras que en la vanguardia española se hizo sentir más la influencia del futurismo de Filippo Tommaso Marinetti.<sup>120</sup>

Dalí, al igual que el Surrealismo respecto del dadaísmo, también debe ser considerado como un fruto maduro del Surrealismo, sin embargo, no su hijo exclusivo. Dalí se opone al método del “automatismo psíquico” propio del movimiento surrealista: el primer ensayo de escritura automática surge de la colaboración de Breton y de Soupault en su obra de 1921 *Los Campos Magnéticos*. En su lugar, Dalí propone otro método que denomina “Paranoico crítico”. Sin embargo, al igual que el Método de la escritura automática del surrealismo de Breton y de Soupault, el método *paranoico crítico* de Dalí incide en la importancia de la experiencia psíquica en el proceso de creación del artista, lo cual no sólo acerca el arte a la vida, sino que permite también delimitar el ámbito de experimentación del arte de una manera más precisa que en otras vanguardias artísticas del siglo XX.

Desde este punto de vista, se puede comprender la diversidad de influencias en Dalí, como el impresionismo, el cubismo y el surrealismo, en función del espíritu de experimentación de todas las vanguardias del siglo XX.

1924 es la fecha de fundación oficial del movimiento surrealista en torno a la figura de André Bretón, quien publica ese mismo año el *Manifiesto del Surrealismo*, donde se da a conocer como el teórico lúcido y riguroso de un nuevo arte de vivir. Fue en la casa de Apollinaire, el teórico del cubismo, donde se encontraron André Bretón, Philippe Soupault y Louis Aragon, lo cual nos revela el carácter manifiestamente literario del Surrealismo en sus inicios. Ellos crean juntos en 1919 la revista *Literatura* donde aparecen publicadas las *Poesías* de Lautréamont, y paradójicamente, textos de Gidey de Valéry. En esta época Bretón entra en contacto con Tristan Tzara, que en Suiza crea el movimiento Dadá.

Después de su ruptura con Dadá en 1921, raíz del “proceso Barrés”, Bretón incluye en su grupo a otros escritores como Paul Eluard, Robert Desnos y Benjamín Peret. Para Apollinaire, el Surrealismo es exclusivamente un hecho poético, un nuevo método de invención literaria. Apollinaire había sido capaz de asociar el cubismo con la pintura y también con la poesía. Bretón en *El manifiesto surrealista* “proclamaba el surrealismo como movimiento literario, y únicamente mencionaba la pintura en una nota a pie de página”.<sup>121</sup>

<sup>119</sup>-Jiménez Frontín, J.L., *op. cit.*, pág. 13.

<sup>120</sup>-*Ibid.*, pág.

<sup>121</sup>-Stangos, Nikos, *op. cit.*, pág. 107.18.

Breton solventará esta ausencia de la pintura en su primer manifiesto escribiendo más tarde, en 1928, *El Surrealismo y la pintura*. Los artículos que aparecieron en *La Révolution Surréaliste* a partir de 1925, donde discutía la obra de Chirico, Picasso y Braque, además de los pintores que forjaron los lazos más fuertes entre el surrealismo y la pintura, Max Ernst, ManRay y Masson, terminan conformando la obra *El Surrealismo y la Pintura* en 1928, donde también incluyó a Arp, Miró y Tanguy.<sup>122</sup> En *Génesis y Perspectiva artística del Surrealismo*, de 1941, Breton distingue entre dos caminos diferentes que se abrían al surrealismo: El automatismo y la expresión de los sueños.

Breton en esta obra defiende el automatismo en contra precisamente de la otra vía abierta por el Surrealismo, la expresión de los sueños, lo cual manifestaba un poco su mala experiencia de su encuentro en el pasado con Freud, pero sobre todo su oposición a Dalí: "la fijación de las imágenes de los sueños mediante el *trompe-l'oeil*, de la que según él había abusado Dalí y corría el peligro de desacreditar el surrealismo"<sup>123</sup> 1929, que corresponde al periodo razonador o fase política del Surrealismo, resalta por ser el año de ingreso de Dalí en el movimiento surrealista liderado por André Breton, y de su participación en la película *El Perro Andaluz* (1929) que hizo con Buñuel. Pero hacia 1936 fue expulsado del movimiento surrealista no solamente por sus diferencias metodológicas con André Breton, sino también por su total indiferencia política, en una época de gran actividad política del Surrealismo.<sup>124</sup>

La distinción que hace Breton entre el automatismo y los sueños no se aplica de manera rigurosa a la pintura surrealista.<sup>125</sup> No obstante, lo que parece más interesante para nuestro propósito no es tanto esta distinción como el influjo del surrealismo a través de su "escritura automática" en la pintura. Breton defiende contra la opinión de Pierre Naville de que sí existe una pintura surrealista en su obra de 1928, *El Surrealismo y la Pintura*, donde hace referencia al "modelo interior" del artista, el cual no se limita a imitar un modelo exterior, el mundo de los sentidos, ni el orden de las ideas racionales. La interioridad a la que se refiere Breton no es la de Kandinsky, se acerca más a la de Paul Klee y a la de algunos expresionistas, pero su verdadera fuente de inspiración es el viaje de Baudelaire hacia lo *nuevo*, que los surrealistas conciben como lo *maravilloso*.<sup>126</sup> Desde este punto de vista no sólo se busca la fusión del sueño con la realidad, sino también la fusión entre el automatismo y el sueño, lo cual fue reivindicado en el poema de Apollinaire *Onirocritique* de 1908, en muchos aspectos una auténtica composición surrealista.<sup>127</sup>

La historia de la pintura surrealista sigue el camino inverso de la literatura surrealista, la cual comienza con el sueño como experiencia surrealista para más tarde llegar al método de la escritura automática. El punto de partida de la pintura surrealista consiste en una búsqueda del equivalente del automatismo en la pintura: "Masson adoptó de lleno el principio del automatismo, y los dibujos a lápiz y a pluma que se puso a hacer en el invierno de 1923-1924, inmediatamente después de haber conocido a Breton, se cuentan entre las obras más destacadas que produjo el surrealismo".<sup>128</sup>

122-*Ibid.*, pág. 109.

123-*Ibid.*, pág. 111.

124-*Ibid.*, pág. 113.

125-*Ibid.*, pág. 112.

126-Micheli, Mario de, *op. cit.*, pág. 157.

127-*Ibid.*, pág. 168.

128-Stangos, Nikos, *op. cit.*, págs. 110-111.

El método crítico de Dalí se opone al automatismo de Breton al proponer un método consciente en la creación artística. Según Dalí, la actividad paranoico-crítica es “una fuerza organizadora y productora de la causalidad objetiva”.<sup>129</sup> Recordemos la definición de “Surrealismo” que apareció en *El Primer Manifiesto Surrealista* 1924:

“SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico puro a través del cual se pretende expresar, tanto de palabra como por escrito, el auténtico funcionamiento del pensamiento. El pensamiento dictado en ausencia de cualquier control que pudiera ejercer la mente y libre de cualquier preocupación estética o moral.”<sup>130</sup>

El automatismo de inspiración freudiana, era el medio que Breton consideraba el más perfecto para llegar al inconsciente y destapar los deseos más poderosos e irracionales del hombre. El automatismo de Breton pretende reivindicar, en contra del dominio consciente de la razón, la libertad de los deseos como expresión pura del estado primitivo y de lo maravilloso.<sup>131</sup> La pintura surrealista se plantea como primer reto encontrar un método propio para la pintura que corresponda con el automatismo psíquico de André Breton aplicado a la literatura. Fue Max Ernst quien descubre el equivalente del automatismo en la pintura.

En 1925 Max Ernst descubrió el *frottage*, al que define como “el auténtico equivalente de lo que ya se conoce con el término *escritura automática*.”<sup>132</sup> Este método permitía al creador asistir pasivamente como “espectador al nacimiento de su obra”, sin ejercer un control consciente de los objetivos estético o morales de la obra de arte. Desde este punto de vista, el *frottage*, que consiste en sustituir el pincel del pintor por otros materiales que se frotan y que dejan una serie de imágenes inesperadas sobre el lienzo, era también una forma de interrogar a la materia y de estimular las facultades meditativas y alucinatorias del artista.<sup>133</sup>

Me gustaría resaltar que este elemento de sorpresa que escapa al control del artista es precisamente lo que pretendía introducir el automatismo en la pintura a través del *frottage* de Max Ernst, sin embargo, subyace un deseo más fuerte en el Surrealismo de desvelar la realidad que se esconde detrás de las apariencias y que pone en cuestión los valores humanistas de la civilización occidental. Las vanguardias artísticas, como el cubismo, el futurismo, el surrealismo, se distinguen no sólo por intentar reformar el mundo existente sino también por intentar construir un mundo diferente. La frase de Rimbaud: “*Il faut être absolument moderne*”, hace referencia al deseo imperioso de cambiarlo todo, de cambiar la vida de raíz sin ningún pesar por el pasado, con la mirada puesta en lo nuevo.

129-Lugar citado, Micheli, Mario de, *op. cit.*, pág. 161.

130-Lugar citado, Stangos, Nikos, *op. cit.*, pág. 107.

131-*Ibid.*, págs. 107-108.

132-*Ibid.*, pág. 110.

133-Micheli, Mario de, *op. cit.*, pág. 160.

La novedad constituye el objetivo principal de las vanguardias en la medida en que suponen cada una de ellas una ruptura radical con la tradición, sin embargo, esta visión progresista de las vanguardias no debe hacernos olvidar el elemento crítico, como defiende Adorno en su *Teoría Estética*, que aparece muy ligado a las vanguardias. El Surrealismo, desde este punto de vista, recoge el desencanto social y el descontento con el mundo burgués que había manifestado el dadaísmo.

La novedad emparentada con lo insólito y lo inesperado es un aspecto muy presente en la estética de Baudelaire, pero los surrealistas lo adoptan a través de la definición de belleza de Lautréamont: "Tan bello como el encuentro casual, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas."<sup>134</sup> Intuimos, que "en el verso de Lautréamont que Breton eleva a principio de la belleza surrealista por excelencia, la convulsión excesiva, no viene tanto dada por el encuentro de la máquina de coser con el paraguas, sino por el decorado o lugar de este encuentro: una mesa de operaciones"<sup>135</sup> Dalí vuelve a hacer uso de esta imagen de la belleza que surge del encuentro azaroso entre dos realidades extrañas al final de su obra *El Mito Trágico de El Angelus de Millet*: "¡El Angelus de Millet, hermoso, como el encuentro fortuito en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas!"<sup>136</sup>

"El poeta futuro"- escribirá Breton- "superará la idea deprimente del irreparable divorcio entre la acción y los sueños".<sup>137</sup> *Transformar el mundo* como había afirmado Marx o *cambiar de vida* como había dicho Rimbaud, se convierten en una misma consigna para los surrealistas, los cuales irrumpen en la política y en la historia, para crear las condiciones de la libertad material y espiritual del hombre.<sup>138</sup> En otras palabras, hacer realidad los sueños para los surrealistas, supone entrar en contacto con una realidad o un realismo superior,<sup>139</sup> es decir, "descubrir lo maravilloso en la realidad -no fuera de ella- y forjar un hombre nuevo, un hombre no escindido culturalmente de su propia felicidad".<sup>140</sup>

Esta realidad son los sueños, donde se alojan nuestros deseos más profundos, y que pueden conducir a la locura, es decir, a influir en nuestra percepción de la realidad. El método de Dalí se apoya en la tesis de la paranoia, el cual supone la definitiva superación del automatismo: "En efecto, la paranoia de Dalí no es involuntaria ni compulsiva - Dalí no está loco, en el sentido clínico de la palabra- sino que selecciona lúcida y metódicamente los objetivos de su actitud paranoica en la que deja aflorar el deseo, convertido en realidad impuesta a todos".<sup>141</sup>

"La paranoia- escribió Dalí en *La mujer invisible*, 1930- se sirve del mundo exterior para hacer valer una idea obsesiva, con la desconcertante particularidad de hacer válida la realidad de esta idea para los demás. La realidad del mundo exterior sirve de ilustración y prueba, y se pone al servicio de la realidad de nuestro espíritu... Nos hallamos aquí ante una nueva afirmación, con pruebas formales en su favor, *de la omnipotencia del deseo*, lo cual es, desde su origen, el único acto de fe del surrealismo..."<sup>142</sup>

La obra de Dalí no se propone usurpar la realidad, sino que propone otra realidad diferente de la que conocemos. Y desde este punto de vista, no se acerca tanto a la visión subjetiva y desgarradora del expresionismo, sino mucho más a la serenidad de las formas que venera el cubismo. Dalí tiene en común con el cubismo el interés por acercar el arte a la ciencia. Sin embargo, se distancia del cubismo, pero de una manera más clara del arte abstracto por el hecho de que el Surrealismo, y asimismo la obra pictórica de Dalí, se caracteriza por ser de manera explícita un arte figurativo: "Lo abstracto, y en particular lo abstracto geométrico o constructivista, no cabe en la naturaleza del surrealismo, cuyos extremos menos figurativos, Arp y Miró, se hallan muy lejos de poder ser clasificados como abstractos. Esto es así porque no se puede ser surrealista sin comprometerse de algún modo en una *representación*".<sup>143</sup>

El automatismo que propone el Surrealismo es una revolución que en principio irrumpe en el espacio de lo psíquico,<sup>144</sup> no obstante, el automatismo no era del todo satisfactorio para Dalí en la medida en que implicaba renunciar a la parte consciente del artista, es decir, a la parte voluntaria y crítica del arte que permite al genio desarrollar su creatividad. Dalí no puede aceptar las consecuencias del automatismo según la descripción que hace Breton en el *Manifiesto Surrealista* de 1924:

“Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindir de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y del talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito (...) Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar “falta de inatención”, interrumpid sin la menor vacilación. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra *l*, por ejemplo, siempre la *l*, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad.”<sup>145</sup>

Este método vuelve a plantear en el terreno del arte la cuestión de la inspiración, eje fundamental del Romanticismo. Pero esta inspiración, para los surrealistas surge específicamente del azar, y no realmente de la poesía consciente como sostenían los simbolistas franceses; Dalí recupera el poder simbólico y sugestivo del arte que potencia el genio creador, el cual no se deja arrastrar por la naturaleza informe y oscura de los deseos humanos, sino que trata de transformar los sueños en una obra de arte. Desde este punto de vista, Dalí es fiel al primer manifiesto del Surrealismo de Breton en 1924 donde afirmaba: “Sólo lo maravilloso es bello”.<sup>146</sup>

Breton considera no a Dalí, sino a Miró el pintor surrealista que mejor se ajusta al método del automatismo en la pintura: “Breton dijo que Miró podría “pasar por el más surrealista de todos nosotros” en razón de su “automatismo psíquico puro”. “Empiezo a pintar”, dijo Miró, “y conforme pinto el cuadro comienza a afirmarse, o a sugerirse, bajo mi pincel. La forma se convierte, conforme trabajo en un signo que representa a una mujer o un pájaro... *La primera fase es libre, inconsciente. Pero añadió la segunda fase la calculo cuidadosamente*”.<sup>147</sup>

El espíritu crítico de Dalí le permite comprender las insuficiencias del automatismo que tan bien había expresado Louis Aragon con estas palabras de 1928: “Si escribís, siguiendo un método surrealista, tristes imbecilidades, serán siempre tristes imbecilidades. Sin excusas”.<sup>148</sup> Esta frase de Louis Aragon puede interpretarse como una defensa del surrealismo que se fundamenta en el genio y en el talento individual mucho más que en el método y la técnica. No todos podemos llegar a ser genios como Dalí, y él lo sabía, con lo cual, no estaba dispuesto a seguir al pie de la letra el programa de Breton, ni a renunciar a su genialidad.

134-Isidoro Duchase, Comte de Lautréamont, *Chants de Maldoror* (canto sexto), 1868-1874. Lugar citado, Stangos, Nikos, *op. cit.*, pág. 109.

135-Giménez Frontín, J.L., *op. cit.*, pág. 65.

136-Dalí, Salvador, *El Mito Trágico de “El Angelus de Millet”*, Tusquets, 1998, pág. 185.

137-Breton, André, *Les vases communicants*, Cahiers libres, 1932, p. 85. (Lugar citado, Micheli, Mario de, *op. cit.*, p. 151.)

138-Micheli, Mario de, *op. cit.*, págs. 151-152

139-Giménez Frontín, J.L., *op. cit.*, pág. 61: “Retengamos ahora la significación de otra definición bretoniana del surrealismo: “Voluntad de profundización de lo real, toma de conciencia cada vez más neta, y al mismo tiempo más apasionada, del mundo sensible (*Los pasos perdidos*, 1924) (...) De ahí la deficiencia de la traducción literal de *surrealismepor surrealismo*. Surrealismo evoca exclusivamente sólo uno de los polos de la experiencia surrealista, evoca la sub-realidad. Esta ciertamente, fue por primera vez privilegiada por los surrealistas en base a los descubrimientos de Freud, pero al evocarse en la traducción castellana sólo al elemento sub-real se está mutilando la riqueza del significado originario. Esta síntesis-entre las dos realidades debiera traducirse por hiperrealismo o por superrealismo, un realismo superior”.

140-*Ibid.*, pág. 60.

141-*Ibid.*, pág. 92.

142-Lugar citado, *Ibidem*.

143-Micheli, Mario de, *op. cit.*, pág. 161.

144-*Ibid.*, pág. 155: “el automatismo surrealista difiere del de Dadá, menos psíquico y más mecánico”.

145-*Ibid.*, pág. 155.

146-Lugar citado, Raymond, Marcel, *De Baudelaire al Surrealismo*, F.C.E., 2002, pág. 257.

147-Stangos, Nikos, *op. cit.*, pág. 112.

148-Raymond, Marcel, *op. cit.*, pág. 256.

## Referencias

- Baudelaire, Charles. 1983. *Mi corazón al Desnudo, y otros papeles íntimos*. Traducción, prólogo y notas de Antonio Martínez Sarrión. Visor.
- Bozal, Valeriano. 1978. *La construcción de la vanguardia (1950-1939)*. Editorial Cuadernos.
- Breton, André. 1937. *L'Amour Fou*. Gallimard.
- Breton, André. 1964. *Nadja*. Gallimard.
- Breton, André. 1986. *Les vases communicants*. Cahiers libres.
- Dalí, Salvador. 1998. *El Mito Trágico de "El Angelus de Millet"*. Tusquets.
- Duplessis, Yvonne. 1978. *Le Surréalisme*. PUF.
- Giménez Frontín, J.L. 1978. *Conocer el Surrealismo*. Ed. Podesa.
- Jiménez, José. 1986. *Imágenes del Hombre*. Tecnos.
- Jiménez, José. 2002. *Teoría del arte*. Tecnos.
- Jimenez, Marc. 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Gallimard.
- Lacoste, Jean. 1986. *L'Idée de Beau*. Bordas.
- Micheli, Mario de. 1993. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial.
- Raymond, Marcel. 1995. *De Baudelaire al Surrealismo*. FCE.
- Rincé, Dominique. 1978. *La Littérature française du XIX Siècle*. PUF.
- Rosen, Ch., Zerner, H. 1988. *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Hermann Blume.
- Stangos, Nikos (comp.) 1997. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial.
- Taylor, Charles. 1996. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Paidós.