

■ Historias del Surrealismo: un estado de la cuestión

José Manuel Llamas Mantecón

El siguiente trabajo se plantea como un estado de la cuestión en el que se indaga sobre las distintas historias del Surrealismo, la que los historiadores y escritores hacen de este movimiento. Desde el primer texto de Benjamin hasta los manuales de Hamilton o Arnason se va configurando el Surrealismo bajo el desciframiento de las imágenes, sus objetos y actitudes. Conforme la historia universal camina por caminos desconocidos, la visión de los historiadores cambia, y si bien en un primer momento el Surrealismo fue visto como un movimiento poético, ahora se descubren facetas nuevas, fragmentos desconocidos como la fotografía, y todo barnizado por una nueva manera de hacer historia, a través del rastreo arqueológico de las categorías estéticas.

This article is configured as a recapitulation and reflection about several opinions and critical perspectives dedicated to Surrealism by Art historians and writers. From first Benjamin's text to Hamilton and Arnason's handbooks, Surrealism is going to be presented paying special attention to its objects, artistic positions and images deciphering. Historians' points of view change at the same time Universal History does, and so Surrealism was first seen as poetical movement. Now, novel facets, such as photography, are discovered in its creative world, pointing to new ways of formulating History through archaeological searching of aesthetic categories.

INTRODUCCION

Desde que en 1929 apareciera el trabajo de Walter Benjamin *El surrealismo la última instantánea de la inteligencia europea*, traducido al castellano por Jesús Aguirre, hasta el artículo recogido por la editorial Akal en *Realismo, Racionalismo, Surrealismo* escrito por Bryony Fer en 1993 ha transcurrido un largo tiempo en donde el movimiento surrealista parece haber bailado bajo la música de los más diversos autores. Y pese a las distintas músicas y músicos permanece la sensación que en un principio alentó a este movimiento, en el que la subversión de lo

LLAMAS MANTECÓN, José Manuel: "Historias del Surrealismo: un estado de la cuestión", en *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 439-458.

establecido empujó a tantos protagonistas del grupo hacia la revolución constante. Las palabras introductoras a la *Historia del surrealismo* de Nadeau disponen el punto y final de cuanto quede por decir acerca de las actitudes surrealistas, abriendo más que cerrando un nuevo libro aún por escribir: *¡Una historia del surrealismo! Por tanto, el surrealismo ha muerto. No es éste nuestro parecer. El talante surrealista, o, mejor, el comportamiento surrealista es eterno. Lo es, entendido como una cierta disposición a profundizar- y no ya a trascender- lo real.*

EL SURREALISMO TAN CERCA

Una de las primeras paradas en este estado de la cuestión la dedicaremos a aquellos escritos cuyos autores, careciendo quizás de la distancia necesaria, ejercitan más el ensayo y la crítica que una historia estructurada y delimitada. Las excepciones a las primeras líneas ensayistas que sufre el surrealismo aparecerán de la mano de Barr, director de las colecciones del museo de arte moderno de Nueva York, quien junto a otros autores observa algunos matices diferenciadores entre Dadá y Surrealismo, aunque se analicen bajo un mismo título en el capítulo correspondiente, a la vez que enumera diversos pintores estrictamente surrealistas. Esta brecha abierta por Barr, en la que se realiza una arqueología nominativa en torno a los posibles artistas surrealistas, avanzará con la publicación del manual de Hamilton en 1967, traducido al castellano en 1997 y posteriormente en 1972 con la *Historia del Arte Moderno, Pintura, Escultura y Arquitectura* de Amason, e incluso en manuales de reciente publicación como es el caso del volumen de Simón Marchan Fiz dedicado a las vanguardias históricas o el de María Santos García Felguera en Historia 16.

En 1929 se publica en Alemania un artículo de Walter Benjamin titulado *El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*. El ensayo de Benjamin, lejos de adentrarse en disquisiciones nominales en torno a las figuras pertenecientes al grupo surrealista, comienza nombrando a un grupo de literatos entre los que se encuentran Breton, Aragon, Soupault, Desnos y Eluard, protagonistas, para Benjamin, del aburrimiento europeo y de la decadencia francesa de la postguerra. Pero no caigamos en el engaño de pensar en el Surrealismo como un movimiento decadente en un sentido de debilidad ante los tiempos que corren, de fragilidad agónica en el devenir histórico. Las palabras de Benjamin se visten del ambiente decadente del París *fin de siècle*, aquella ciudad donde el paseante Baudelaire habló de decadencia y modernidad al unísono, y donde todos los artistas y escritores contemplaron la decadencia como un efecto de la histeria, palabra manida por Breton, de la condición moderna del hombre¹. Decadente fue la cultura literaria parisina, y desde esta literatura Benjamin trazó puentes que iban directamente hacia las plumas de Aragon, Breton y otros compañeros de cuaderno. En el artículo de

¹ CALINESCU, M., *Las cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, pág. 163.

Benjamin, Rimbaud, Lautremont y Apollinaire nacen como los verdaderos apóstoles del Surrealismo, un movimiento que para Benjamin no escapa del ejercicio literario. Las palabras con sus engaños mágicos y juegos fonéticos han tomado la bandera de la vanguardia europea en una búsqueda que anhela subvertir la realidad para transformarla, y, en este sentido, el autor no establece fronteras entre el Futurismo, Dadaísmo o Surrealismo, sino que los tres movimientos caminan al mismo tiempo en la literatura de vanguardia. Sin embargo, el Surrealismo goza de un cariz revolucionario que Benjamin no adscribe a otros movimientos de la modernidad, y así declara: *Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el Surrealismo en todos sus libros y empresas [...] con otras palabras: ¿política poética?*²

La lectura que hace Benjamin del Surrealismo está marcada por un carácter eminentemente literario que enlaza con el decadentismo parisino de fin de siglo, olvidando posibles discrepancias taxonómicas que aparecerán con posterioridad en la historiografía del grupo surrealista.

De 1955 data la publicación del libro de Tristan Tzara *El Surrealismo de hoy*. Para este dadaísta de primera hora, como él mismo se define, el Surrealismo fue un movimiento erigido desde las cenizas del grupo Dadá en París. En el ensayo de Tzara, al igual que en el de Benjamin, tan sólo se habla del carácter revolucionario de la poesía. Un lenguaje poético que no adjudica ni a dadaístas ni a surrealistas, incapaces de conciliar la liberación del hombre reduciendo el dilema acción y sueño³, sino a los poetas malditos enfrentados al filisteísmo burgués: Nerval, Baudelaire, Lautremont, Rimbaud, Mallarme, Jarry, Saint-Pol-Roux y Apollinaire. Debemos señalar cómo en ningún momento Tzara utiliza la palabra precedente en la designación de los poetas que protagonizaron el movimiento moderno a finales del siglo XIX. Será en la bibliografía posterior cuando surja esta palabra, precedente, puesta en boca de André Breton, quien empujando malintencionadamente al dadaísmo se molestará en plantar el árbol genealógico del Surrealismo nombrando santos mártires de su grupo a la pléyade de poetas ya citados.

En 1955 también se publica el libro *Maitres de l'art moderne* escrito, entre otros, por Alfred Barr. En este libro-catálogo se recoge en un mismo capítulo tanto al movimiento dadaísta como al surrealista, quedando explícitos algunos de los nombres por los que se reconoce a cada uno de estos grupos. Barr considera a Schwitters y Duchamp unos auténticos entusiastas de la libertad, enemigos de todas las convenciones sociales e incluso de la misma razón. Y aunque ellos han alargado bruscamente los horizontes del arte, su importancia ha radicado principalmente en

² BENJAMIN, W., (1929) " El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en BENJAMIN, W., *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 2001, págs. 58-59.

³ TZARA, T., *El surrealismo de hoy*, Buenos Aires, Alpe, 1955, pág. 32.

abrir la vía para nuevos acontecimientos entre los que se encuentra en primer lugar el Surrealismo⁴. A continuación, se recogen los artistas que encabezarán la lista de pintores y escultores surrealistas sobre los que incidirán los estudios posteriores: Hans Arp, André Mason, Miró, Tanguy, Dali, Oppenheim y más adelante Matta y Wifredo Lam. Con Barr se deja constancia de que el movimiento dadaísta no actúa más que como antesala del activismo surrealista. Además, con estos catálogos, fruto de exposiciones organizadas, entra en juego la idea de la institucionalización artística y de cómo a través de las exposiciones y eventos culturales el arte del siglo XX ha quedado configurado gracias a los directores de los museos.

Antes de adentrarnos en las investigaciones que continúan la labor de catalogación artística emprendida por Barr, tendríamos que mencionar dos publicaciones que avanzan en la línea ensayista inaugurada con Benjamin y seguida por Tzara, como son los libros de Maurice Nadeau *Historia del Surrealismo* publicado en 1964, y la *Filosofía del Surrealismo* de Ferdinand Alquié de 1965. Nadeau incide en la importancia del lenguaje poético como principal característica del Surrealismo, aunque tampoco deja atrás un gran número de pintores entre los que figuran Magritte o Picasso. Por su parte, Alquié no duda en reconocer que el Surrealismo sucedió cronológicamente al negativismo dadá, y que gracias a Breton el hombre pudo revelarse de manera positiva⁵. Pese a que con Alquié persiste la idea negativa y oscura adscrita al dadaísmo, el autor abre nuevas vías en el estudio del grupo liderado por Breton. De este modo, encontramos en su narrativa una teoría del amor, un amor entendido como redención y liberación de la humanidad frente a la narcotizante religiosidad burguesa, pero a la vez un amor ofrecido a través de la mujer tal y como hablan las palabras de Breton en *Nadja*.

Más amplio es el estudio que George Hamilton ofrece del Surrealismo en su libro *Pintura y Escultura en Europa 1880- 1940* aparecido en 1967 y traducido al español treinta años más tarde. Hamilton condensa todas sus reflexiones en un mismo capítulo en el que recoge tanto las experiencias dadaístas como las surrealistas. El libro de Hamilton es, teniendo en cuenta la fecha originaria de su publicación, uno de los primeros manuales en el que se sistematiza y juzga a todos aquellos personajes que pertenecerán a los grupos artísticos ya citados. Tan sólo el catalogo de Barr se le podría adelantar en este cometido taxonómico del Surrealismo. Las primeras referencias al movimiento surrealista aparecen en el epígrafe dedicado a Dadá en París donde el verdadero protagonista es André Breton, quien acomodará a su conveniencia cualquier evento dada. Con Hamilton, la idea funesta de dadá se amplía cuando declara que antes incluso de la llegada de los dadaístas a París existía una técnica destinada a fomentar la rebelión permanente del individuo contra

⁴ BARR, A y LIEBERMAN, W. S., "Dada et le Surréalisme", en BARR *et al.*, *Maîtres de l'art moderne*, Bruxelles, Elsevier, 1955, pág. 139.

⁵ ALQUIÉ, F., (1965) *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1973, pág. 17.

la sociedad⁶. Además, la estancia del grupo dadá carecería de sentido, a juicio del autor, por ser Breton el verdadero mago de las palabras sinsentido. Hamilton retrata a Breton como un auténtico cacique dentro del grupo, un poeta que lejos del anarquismo dadaísta trató de buscar la comunión objetiva entre el sueño y la realidad. La actitud dictatorial de Breton se recoge en sus enfrentamientos con Tzara, y posteriormente con un miembro surrealista, Pierre Naville, éste último contrario a la existencia de una pintura surrealista, y al que Breton contestó con el ensayo *Le Surréalisme et la peinture* de 1925, junto con una exposición en la galería Pierre donde expusieron una amalgama desigual de artistas entre los que se encontraban Picasso, Chirico, Klee, Ernst, Masson, Arp, Miró, Pierre Roy y el fotógrafo Man Ray. Con este conjunto de artistas, el líder surrealista pareció zanjar un asunto árido dentro de su grupo, pero a su vez legitimaba genealógicamente la existencia de una imagen surrealista, imagen surrealista que no sólo será avalada por Breton sino que la bibliografía y los propios historiadores aceptarán como válida y sobre la que indagarán sin ningún complejo. En este mismo sentido, no deja de ser curioso cómo el artista Giorgio de Chirico, al que el propio Hamilton sitúa como precedente inmediato del Surrealismo y a quien Breton abrazó como compañero de filas, repudió en todo momento la pringosa etiqueta surrealista en su obra, y pese a todo aún se le sigue considerando un auténtico surrealista.

El resto del artículo de Hamilton consta del estudio detallado de los artistas que Breton consideró estrictamente surrealistas: Ernst, Tanguy, Dalí, Magritte, Delvaux, Masson y Miró, estos dos últimos tildados como abstractos. A esta lista la historiografía posterior irá añadiendo o quitando nombres, aunque el orden con el que aquí se cita a estos pintores aparecerá casi inmutable. Una novedad en el texto de este historiador es el reconocimiento del objeto surrealista, pese a que éste sea tratado no desde el punto de vista estético, como ocurrirá más adelante, sino desde una perspectiva escultórica.

En 1972 encontramos dos publicaciones interesantes, la obra de Duplessis *El Surrealismo* y el manual de Arnason *Historia del Arte Moderno. Pintura, Escultura, Arquitectura*. El libro de Duplessis abarca de nuevo la historia del Surrealismo con un carácter más literario que pictórico, continuando la mirada ensayista del Surrealismo. Al mismo tiempo abarca el Surrealismo como una actitud y desde aquí dilatará los horizontes del propio movimiento. De esta manera, el autor introduce las denominadas técnicas surrealistas que abarcan aspectos y ámbitos que hasta ahora no habían cobrado relevancia en la bibliografía surrealista. Actitudes como la del humorista se camuflarán con los modos surrealistas por ser el humorista quien se separe de la vida para considerarla como un espectador indiferente, burlesco, ante

⁶ HAMILTON, G., (1967) *Pintura y escultura en Europa 1880- 1940*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 401.

la gravedad de la cotidianeidad⁷. También aparece lo maravilloso como aquello que es capaz de confundirse con lo ordinario de una manera natural⁸. Un estudio sobre el sueño, la locura, la escritura automática, el teatro, el cine, la pintura, y la arquitectura unida a los aspectos morales completan este estudio en torno al movimiento surrealista. Una manera de abarcar el movimiento de Breton que Durozoi retomará con más amplitud en fechas posteriores.

El manual de Arnason cumple todos los requisitos propios de un estudio sintético en torno a la imagen surrealista. Asimilando el esquema de Hamilton, este autor abre el asunto surrealista precediéndolo del movimiento dada en París al que Breton recondujo hacia una revolución más sólida, una reflexión final más bien releída en las líneas de Hamilton. Para Arnason, el Surrealismo tomó dos direcciones: la primera representada por Miró, Masson, y más tarde Matta, denominada Surrealismo orgánico o absoluto, considerado por Hamilton Surrealismo abstracto, y otra dirección asociada con Dalí, Tanguy, Magritte y Delvaux, y que, como ya citamos con anterioridad en Hamilton, encuentran su fuente principalmente en Giorgio de Chirico, quien junto a los dos últimos artistas nombrados podrían encarnar una corriente denominada por Arnason realismo mágico.

Llegados a este punto en el que se han ido sucediendo las más variadas lecturas en torno al problema del tratamiento historiográfico del Surrealismo, podríamos trazar ciertas empatías y antipatías entre los textos analizados. Así, descubrimos en Benjamin una lectura ensayista y crítica, atendiendo más al carácter literario y poético del Surrealismo, y que tiende a su vez puentes entre la literatura de Baudelaire o Rimbaud y la de Aragon o Breton. Esta mirada reflexiva continuará con Tzara, Nadeau y Alquie aunque abriendo cada vez más las puertas del Surrealismo, sobre todo con el texto de Duplessis donde el Surrealismo es tratado como algo más que un movimiento artístico. Por otra parte, encontramos el catálogo de Barr en el que se esboza el cartel de los pintores surrealistas, que se continuará de una manera más exhaustiva en la publicación de Hamilton y que simplemente continúa Arnason.

LA AMPLIACION DEL HORIZONTE SURREALISTA

Tomemos la fecha de 1974 para iniciar una nueva lectura en la historiografía surrealista. Si bien hasta ahora encontrábamos dos líneas marcadas por la catalogación artística del movimiento, y el tratamiento artístico-cultural del mismo, a partir de los escritos de 1974 se consolidarán estas dos tendencias, inauguradas por un lado por Barr y Hamilton, y por otro con Benjamin hasta Duplessis, aunque dilatando dichos estudios, es decir, los estudios de Hamilton se aceptan

⁷ DUPLESSIS, Y., *El Surrealismo*, Barcelona, Oikos- Tau, 1972, pág. 21.

⁸ *Ibidem*, pág. 31.

incuestionablemente a la vez que se profundiza sobre los mismos, y el libro de Duplessis se convertirá en el evangelio para autores que como Durozoi analizan el Surrealismo desde el lado cultural.

Uno de los libros capitales en cualquier estudio del movimiento surrealista fue escrito en 1974 por Durozoi bajo el título *El Surrealismo. Teorías, temas, técnicas*. No es baladí que encontremos en el subtítulo de este escrito el término "técnica", puesto que este vocablo ya fue empleado por Duplessis en su libro *El Surrealismo*. El uso y la adopción de una técnica surrealista en ambos manuales delata la actitud tomada por Duplessis y continuada por Durozoi, que evidencia la idea de un Surrealismo conciliador entre el arte y la vida. En este sentido, declara Durozoi: *El Surrealismo aporta nuevas perspectivas sobre el hombre, sobre su relación con el mundo, sobre su manera de expresarse y de pensarse*⁹. El estudio de este escritor comienza con la búsqueda de las fuentes del Surrealismo enlazándolas con el pensamiento mágico, principalmente con la poesía, puesto que Breton y los suyos insistieron en la recuperación de la poesía como desveladora del mundo, agrupando en un mismo estadio poesía, filosofía y ciencia. Entre las fuentes literarias reivindicadas se encuentra la novela negra y la fantástica, aquella donde la racionalidad del hombre se desata, de este manera, Sade será considerado como uno de los primeros en derramar sus deseos ante la vida. En un intento por definir al grupo de Breton, Durozoi afirma:

*El Surrealismo no ha alcanzado ninguna conclusión... y por eso todos los estudios que intentan ceñirlo de manera definitiva se ven obligados a asignarle unos límites concretos y un fin [...] nada de esta definición autoriza a reducir el Surrealismo a una escuela literaria. Se manifiesta en cambio como empresa de conocimiento*¹⁰.

Desde esta última conclusión el escritor no trata de delimitar cronológicamente al Surrealismo, sino que desborda en anchura las diferentes barreras del movimiento, estudiando las derivaciones vitales instigadas por Breton. La historia del Surrealismo es dividida según la aparición de los distintos manifiestos, incluyendo la impronta surrealista en América. Entre los temas variados que analiza, el autor se encuentra la relación sostenida por el Surrealismo y el psicoanálisis junto a la locura, y al igual que esbozara Duplessis, Durozoi mantiene que los locos son los primeros que rompiendo con el pensamiento normal se embarcan en los abismos desconocidos de la mente, tal y como profesaban los surrealistas. La atención que Breton prestó a la locura obligó incluso a que la psiquiatría se interrogara acerca de su función social. En cuanto a la manida confusión entre el psicoanálisis y el

⁹ DUROZOI, G., *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, pág. 5.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 80.

Surrealismo, el autor esclarece que el grupo de Breton se apoderó del psicoanálisis para confirmar la necesidad de la total sublevación contra el presente¹¹.

También se abarca el tema del amor al que Durozoi encuentra como eje del pensamiento y de la acción surrealista entre 1928-1929. Como ya hizo Alquié en *Filosofía del Surrealismo*, el autor encuentra en la mujer un motivo liberador de los convencionalismos represores de la vida. La mujer actuará como mediadora de la salvación, sumiendo al hombre en la corteza material del cuerpo para abrirle simultáneamente el mundo de las revelaciones maravillosas¹². La ética surrealista se configura entonces a partir de la acción liberadora provocada por el amor que encarna la figura de la mujer.

Los análisis de Durozoi llegan hasta el arte primitivo, de los locos y niños, incluso al objeto surrealista, entendido no ya como escultura sino como *ready-made*. En el análisis del objeto surrealista, el autor no duda en acercarse a la figura de Marcel Duchamp y su capacidad por confundir las utilidades de los distintos objetos de uso cotidiano, sin embargo, en ninguna parte del texto se menciona al movimiento dadaísta. También forman parte del libro el cine, el teatro con Artaud en primera fila, y el humor. El ensayo de Durozoi se cierra magníficamente con un capítulo dedicado a la práctica surrealista. En este capítulo el lector se disfraza de actor surrealista, convirtiéndose en un espectador inmerso en el descubrimiento de lo maravilloso, que vaga sin mapas por calles buscando la sorpresa, recordándonos a su vez que todos escondemos un artista dentro de nosotros.

En 1975 se publica un pequeño manual dedicado a Dadá y al Surrealismo escrito por Dawn Ades. Este libro de bolsillo calca el modelo ligeramente inaugurado por Barr, y consolidado por Hamilton. Los capítulos se estructuran en torno a Dada y sus diferentes etapas geográficas. En el epígrafe titulado *el período del sueño* se cruzan de nuevo las aspiraciones dadaístas en París, que sólo sirvieron para reconducir las aspiraciones de Breton, con el grupo surrealista, grupo que en todo momento trató de escapar del brazo mortífero de Dadá¹³. Una notable novedad es la aparición de la fotografía y las posibilidades desorientadoras que ejercen sobre el espectador en un paso hacia la destrucción de los medios convencionales de aprehender el mundo¹⁴. El resto del libro está dedicado a la pintura surrealista, repitiendo el patrón de los pintores Miró, Masson, Ernst, Tanguy, Magritte, Pierre Roy, Man Ray además de Dalí, aunque se introduce una reflexión importante, y es la consideración de Giorgio De Chirico como un pintor de enorme influencia sobre el Surrealismo pero al margen del mismo, sin sentirse precedente o padre de la pintura surrealista. De modo

¹¹ *Ibidem*, pág. 119.

¹² *Ibidem*, pág. 177.

¹³ ADES, D., (1974) *El Dadá y el Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975, pág. 31.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 32.

anecdótico, el autor escribe sobre el objeto surrealista confinándolo a un uso estrictamente simbólico.

En la misma fecha de 1975 aparecen dos volúmenes escritos por Giulio Carlo Argan dedicados al arte moderno. Pese a que Argan sitúa separados en el texto a Dadá y Surrealismo, no duda en declarar que el grupo dadaísta se transformó en el surrealista, es decir, en la teoría de lo irracional o lo inconsciente en el arte. Con todo, el historiador italiano reconoce que técnicamente el Surrealismo se apropió de la falta de prejuicios dadaístas, tanto en el uso de la fotografía, como en la producción de objetos, desviados de su significado habitual, descontextualizados¹⁵. Argan, haciendo uso de la historia comparada, enclava al grupo de Breton en paralelo al programa racionalista para la arquitectura y el diseño industrial, aunque en antítesis, es decir, mientras la ciencia de los objetos bellos protagonizada por el diseño industrial surtirá a una burguesía y sus nuevos modos del decoro, el movimiento surrealista asumirá una voluntad revolucionaria contra esas maneras burguesas. Y será en la actitud contestataria del Surrealismo donde el antiguo alcalde de Roma introduzca un matiz en clave marxista, por otra parte inherente a la trama surrealista, cuando declare: *Se quiere demostrar que las virtudes de la clase dirigente son sólo una fachada más allá de la cual los mitos de una libido de clase oprimen la conciencia, deformándola y haciendo de la razón los instrumentos de una voluntad de poder*¹⁶.

En el tratamiento de la pintura surrealista Argan calca, como ya hiciera Ades, el elenco de pintores citados por Hamilton: Ernst, Miró, Masson, Arp, Tanguy, Dalí, Magritte y Delvaux, aunque añade al escultor Moore, junto a Sutherland y Bacon enmarcados estos últimos en lo que este historiador denomina poéticas de lo irracional. La figura de Picasso recibe una mención especial, apenas relacionada con el movimiento surrealista, tan sólo aparece en la relación que Hamilton ofrece de los artistas que expusieron en 1925 en la galería de Pierre. La relación entre Picasso y el Surrealismo estriba, según este historiador, en que el pintor cubista no partía desde una realidad resuelta en una naturaleza ordenada sino de la realidad comprendida en la violencia de sus contradicciones¹⁷. De esta manera, Picasso es capaz de aunar en una misma realidad lo consciente y lo inconsciente como dos fuerzas en continúa y dramática contraposición. Para Argan, los escritos del psicoanalista Jung en torno a Picasso son suficientes para probar la filiación surrealista del pintor malagueño. Además, no habría habido un Picasso surrealista sin el Picasso cubista, como tampoco habría habido sin el Picasso surrealista un pintor histórico-político en el Guernica¹⁸.

¹⁵ ARGAN, G.C., *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*, Valencia, Fernando Torres, 1975, vol. 2, pág. 439.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 440.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 445.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 447.

El artículo de Argan refleja una perfecta comunión entre los modos clasificatorios y descriptivistas de Ades y el más estricto ensayo, sin olvidar entre tanto cierta dosis del ideario marxista, que, como ya hemos mencionado, también formaba parte del propio grupo surrealista.

Cinco años después de la aparición de los dos tomos de Argan, en 1981, Nikos Stangos publica otro manual llamado *Conceptos de arte moderno*, traducido por primera vez en castellano por la editorial Alianza Forma en 1986. El artículo dedicado al Surrealismo va de la mano del movimiento Dadá, y el autor del mismo también resulta conocido, Dawn Ades. En esta ocasión, Ades relata la manera con la que Breton asumió las ruinas nihilistas de Dadá. En 1992 Breton organizó un congreso en el que quiso hermanar en una misma dirección el espíritu moderno, inscribiendo a Dadá como un movimiento histórico más, y de esta manera Breton le dio muerte efectiva al dadaísmo, al querer de alguna manera institucionalizar la anarquía de los dadaístas¹⁹. Para el autor de este artículo, el Surrealismo no fue más que un sustitutivo de Dadá, aunque la diferencia radical entre ambos grupos fue la construcción de teorías y principios por parte de Breton, frente al anarquismo Dadá. A lo largo de su escrito Ades recupera el litigio entre Breton y Naville surgido en 1925 en torno a las discrepancias de admitir o no la inclusión de artistas en el grupo, para después repetir la lista de artistas conocidos como surrealistas: Ernst, Miró, Masson, Tanguy, Dalí y Magritte. Al igual que en el breve manual que antes mencionamos y analizamos, el escritor descubre el objeto surrealista encarnado en la exposición que tuvo lugar en París en 1938 y cuyo principal protagonista fue Marcel Duchamp. Una novedad respecto a su anterior artículo es la inclusión del movimiento surrealista en los movimientos americanos de posguerra tales como el expresionismo abstracto y el *pop art*.

Con el texto de Ades se confirma e institucionaliza un modo de entender la historia del Surrealismo. Una narración entendida como continuación política y sistemática de Dadá, a la que se le añade la vertiente psicoanalítica y onírica de Freud, acompañada de toda una plétora de artistas que, de tanto mencionarlos, en un orden casi inmutable, perderán un aura escondida en una simple y banal descontextualización.

En 1983, la editorial Cátedra publica uno de los primeros manuales escritos por historiadores españoles, y en el que se abarca el movimiento surrealista desde los más distintos ámbitos. Este manual comienza con un acercamiento al problema de la pintura surrealista, para después analizar las raíces del vitalismo surrealista, la posibilidad de bucear en una teoría artística del Surrealismo, o, un tema singular, estudiado por Juan Antonio Ramírez, como es la ciudad surrealista.

¹⁹ ADES, D., "Dadá y surrealismo" en STANGOS, N et al., *Conceptos del arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1986, pág. 105.

Antonio Bonet Correa abre los diversos estudios planteando, a modo de estado de la cuestión, las diversas etapas y problemas de la pintura surrealista. Para este historiador, el movimiento liderado por Breton fue, más que un estilo, un nuevo estado del espíritu, una nueva manera de pensar y sentir. Bonet se hace eco de la historiografía artística que acoge al Surrealismo bajo la idea de transformación del mundo. Una de las primeras conclusiones defendidas por Bonet es la necesidad de explicar el mundo actual y la vida desde los presupuestos surrealistas²⁰, es decir, comprender, o, asimilar la realidad mediante las claves surrealistas; cuando en realidad de alguna manera lo que Breton y los suyos postularon fue una constante oposición al mundo para subvertirlo, negar el mundo para poder verlo. El resto de este artículo se desarrolla introduciendo al lector en los estudios posteriores, cuyo eje fundamental será el objeto, la ciudad y la teoría, además de la germinación surrealista en los pintores americanos del *Action Painting*, sin quienes Breton son difíciles de entender.

Con el título *Panorama vital del Surrealismo*, Eduardo Westerdahl, uno de los editores de la *Gaceta de Arte* que acogió a Breton en Canarias, quiere hacernos entender el arte como vida, la vida como arte. De este modo, el autor emprende el camino de vuelta buscando cualquier rastro que pudiera esconder la consigna surrealista. Este artículo se configura entonces a partir de los distintos cajones, hasta ahora no abiertos, pertenecientes al armario bretoniano. Por todo lo mencionado, no debería de extrañarnos la existencia de animales surrealistas tales como el pavo real, la jirafa, el camaleón, y tantos otros que desvelan lo bello insólito. Después del zoo surrealista, tropezamos en la lectura con el hábitat surrealista descrito como el taller del artista, y algo más singular aún, como son los alimentos surrealistas pertenecientes al universo exótico. Repitiendo la tónica del libro de Durozoi se comenta el objeto surrealista sostenido por Duchamp y la desfuncionalización cotidiana del propio objeto, y, la mujer surrealista, musa e inspiradora de las pasiones más desatadas, ídolo del amor entendido como revelación total de un ser a otro. También la figura del niño es objeto de este estudio, considerando al niño en su inocencia irracional e inmediata. Otra de las ideas con las que se cierra este capítulo viene desde el mundo de la plástica, y aquí el autor declara cómo en el ámbito plástico Dadá fecundó al Surrealismo, de tal manera que los artistas Arp, Ernst, Man Ray, Duchamp o Picabia proceden antes que del Surrealismo del propio dadaísmo²¹. Con esta última conclusión, el grupo Dadá no cobra razón de ser a partir del ordenamiento surrealista, sino que ya antes del Surrealismo existió un grupo de artistas que bajo el mismo lema decidieron continuar su labor en el movimiento surrealista.

²⁰ BONET CORREA, A., "La pintura surrealista: etapas y problemas" en AA.VV., *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 9.

²¹ WESTERDAHL, E., "Panorama vital del surrealismo" en *Ibidem*, pág. 23.

Francisco Calvo Serraller comienza su artículo *La teoría artística del Surrealismo* afirmando que el movimiento de Breton surgió sin una teoría estética definida, algo que chocaría con los diversos manuales que hasta aquí se han ido analizando, ya que ha sido piedra de toque considerar al Surrealismo como el verdadero legitimador y sistematizador de las ideas anarquistas del grupo dadaísta. Calvo Serraller pone todo su énfasis en esclarecer contundentemente la vaga idea, e incierta por otra parte, que supone el desinterés hacia el arte por parte del creador surrealista. Para Calvo Serraller, antes incluso del primer manifiesto, Breton utilizó los ejemplos de Picabia, Duchamp, Picasso y De Chirico para demostrar el interés que su grupo manifestó por la pintura y las artes en general. Aunque en nuestra opinión, el problema no estriba en saber cuándo se produjo el hallazgo artístico por los surrealistas, o cuándo se interesó Breton por la pintura, sino en reconocer o no a Duchamp, Picabia, Picasso o De Chirico como artistas eminentemente surrealistas o cuanto menos precedentes inmediatos de este movimiento. Uno de los enigmas que parece despejar este historiador es el interés que movió a los surrealistas por la figura de Picasso, para Calvo Serraller Picasso era quien mejor había demostrado hasta ese momento vivir en el vértigo de la creación, de tomar su modo de pintar como una actitud ante la vida²². Calvo Serraller finaliza su artículo derivando las raíces del Surrealismo hacia el lema del mayo del 68 *la imaginación al poder*.

El capítulo dedicado a la relación entre el objeto, la máquina y el Surrealismo vuelca todo su interés en los artistas Marcel Duchamp y Picabia. En este estudio emprendido por Nieto Alcaide, las resoluciones tomadas por el grupo de Breton en torno a la descontextualización objetual se remiten en su totalidad al grupo Dadá. Sin embargo, cualquier acción subversiva llevada a cabo por los *ready-made* de Duchamp es atribuida y definida a través de los artistas surrealistas. De este modo, es más fácil encontrar en la historiografía del siglo XX textos bajo el título *el objeto surrealista*, que *el objeto dadaísta*, continuando la labor bibliográfica que considera al Surrealismo como el auténtico grupo desmitificador de la realidad frente al movimiento Dadá, mero preámbulo de Breton y los suyos.

El capítulo más original e inédito de este libro y de toda la bibliografía hasta aquí manejada ha sido escrito por Juan Antonio Ramírez. En él se abarca el tema de la ciudad surrealista, una ciudad que parece más bien escondida y que emerge cuando nos acercamos a otros ámbitos del Surrealismo, como pueda ser la poesía, la fotografía e incluso la pintura. El grupo de Breton rechazó en todo momento la idea de ciudad burguesa, racional y filistea donde era imposible la liberación del hombre. Ramírez rastrea en Man Ray, Atget, Boiffard, Brassai, o en la literatura de Aragon la posibilidad de confundirse con la metrópolis a través del paseo, de una visita hacia lo desconocido que provoque el descubrimiento de lo maravilloso²³.

²² CALVO SERRALLER, F., "La teoría artística del surrealismo" en *Ibidem*, pág. 45.

²³ RAMÍREZ, J. A., "La ciudad surrealista" en *Ibidem*, pág. 76.

Los siguientes capítulos que se suceden en este libro acaparan temas ya citados en otros libros y artículos como el cine o la incursión surrealista en Nueva York.

Hay diversos matices que hacen que todos los manuales y escritos de este bloque bibliográfico formen parte de él. En primer lugar en la mayoría de ellos se amplían los campos de estudio del movimiento surrealista. De este manera, encontramos en el estudio de Durozoi un análisis de la locura, la aparición de la mujer y un acercamiento al cine y teatro surrealistas. La misma circunstancia atrapa a los distintos capítulos que se suceden en el manual de Cátedra coordinado por Antonio Bonet, donde distintos historiadores abarcan los temas del vitalismo surrealista, la teoría estética o la posibilidad de encontrar una ciudad surrealista. En el resto de manuales se configura la historia del Surrealismo, cuyo eje fundamental son el psicoanálisis de Freud y todo un conjunto de artistas institucionalizados por el propio Surrealismo. En todos, a su vez, continúa la idea que mantiene a Dadá como un grupo que el propio Surrealismo se encargó de ordenar y sistematizar.

HACIA LA CONCRECIÓN

A partir del manual de la editorial Cátedra y en la bibliografía que a continuación se estudia en el correspondiente capítulo, observamos la cada vez mayor especificidad del mundo surrealista. Desde el libro de Eduardo Cirlot hasta el capítulo dedicado a la fotografía surrealista de Rosalind Krauss, las aproximaciones al movimiento de Breton tendrán la característica de la fragmentación y desarrollo de cada uno de los ámbitos que antes aparecían de una manera global en los manuales de Durozoi o el de Bonet Correa. Aunque no todo será fragmentación y profundidad de análisis, sino que también se continúa con la práctica del manual, que hereda a grandes rasgos las concepciones de Hamilton o Ades, pese a que algunos autores giren hacia el campo de la estética en sus planteamientos.

Uno de los primeros libros que emprende el estudio concreto de una parcela surrealista es el de Eduardo Cirlot *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*. Cirlot, desde formulaciones estéticas, declara que el Surrealismo fue el movimiento que otorgó autonomía al objeto, a la vez que estableció una tendencia precursora de numerosas corrientes posteriores como el *New-Dadá*, el *Pop Art* o el Nuevo Realismo, grupos que reconsideraron la trascendencia del objeto surrealista²⁴. Cirlot dedica, por primera vez en la bibliografía surrealista, un capítulo al objeto dadaísta donde afirma que el Surrealismo fue en realidad una construcción de algunos militantes de Dadá, y es precisamente a los dadaístas a quienes hay que atribuir la reacción típicamente contemporánea frente al objeto. Para este autor, los afiliados a

²⁴ CIRLOT, E., *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986. pág. 10.

Dadá ponían todo su empeño en el matiz espiritual y psicológico del objeto, desvelando otras condiciones de su identidad²⁵. De este modo, el autor establece un ligero matiz entre el *ready-made* de los dadaístas y el *objet trouvé* de los surrealistas, el primero protagonista de una descontextualización lúdica y semántica, y el *objet trouvé* caracterizado por las ideas freudianas de lo siniestro, o, el fetiche. Queda de manifiesto en libro de Cirlot las diferencias entre uno y otro grupo, a la vez que historiográficamente se solventan las deudas que la historia tenía con las conquistas llevadas a cabo por Dadá.

En 1987 aparece publicado en alemán el libro de Werner Hofmann *Los fundamentos del arte moderno*, cuya traducción al castellano se produce por primera vez en 1992. El manual de Hoffmann comienza con la narración histórica de los inicios del Surrealismo por medio de la revista *Littérature*, junto con todas las desavenencias surgidas con el grupo Dadá en París. Sin embargo, pronto cambia la actitud de este escritor para desmentir que el Surrealismo salga del mundo de la realidad para establecerse en el de la fantasía, como dejó de manifiesto la exposición *Fantastic Art, Dadá, Surrealism*, a cargo de Barr, y como hasta ahora venía reproduciéndose en gran parte de la literatura artística del Surrealismo, donde la influencia de Freud procuró que Ernst, Miro o Tanguy bucearan en un mundo de ensoñación desprendidos de su propio Yo. Para Hofmann, los surrealistas superaron todas las antinomias del pensamiento y de la experiencia, fusionaron todas las categorías fragmentadas de la percepción y de la conciencia, estableciendo con ello una realidad más amplia²⁶. En este artículo, la propuesta de interpretación del Surrealismo no radica en ampliar la lista de autores pertenecientes al Surrealismo, sino en pensar los conceptos de realidad y veracidad. Con ello, el movimiento de Breton se acerca hacia una lectura estética, y ética por cuanto las reflexiones surrealistas disponen una manera de estar en el mundo, a la vez que se convierte en un problema conceptual y lingüístico. Hofmann aclara que la palabra "Surrealismo" guarda relación con el realismo, y no una relación de oposición, sino de ampliación. La palabra no ha de entenderse como un mas allá de la realidad, sino como una superrealidad, una síntesis en un mismo nivel entre el sueño y la realidad²⁷. Pero esta nueva interpretación del Surrealismo, como estado sin fronteras entre lo onírico y lo verosímil, se sigue ampliando en el texto cuando el Surrealismo surge como un naturalismo sin orillas que nos invita a indagar en aquellas regiones jamás visitadas por el naturalismo ilusionista²⁸.

En el capítulo que Hofmann dedica al Surrealismo encontramos un antes y un después en la interpretación del grupo bretoniano. Si bien en la mayoría de los

²⁵ *Ibidem*, pág. 74.

²⁶ HOFMANN, W., (1987) *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Península, 1992, pág. 338.

²⁷ *Ibidem*, pág. 339.

²⁸ *Ibidem*, pág. 340.

manuales, libros y catálogos se reproduce la idea de un movimiento inmerso en el mundo del sueño, propenso hacia la búsqueda de un más allá totalmente alejado de la racionalidad burguesa, incluso Benjamin entendió al Surrealismo como un grupo nacido del decadentismo histórico de la Europa de posguerra cuya actitud fue la vuelta de espaldas a la realidad, Hofmann sentenció al Surrealismo desde la tensión del naturalismo. Uno de los motivos que aclaran el interés por la realidad misma es el *objet trouvé*, donde la obra de arte no es elaborada desde el genio creador sino que ya existe en la realidad, tan sólo habría que descubrir en ella un lado aún no desvelado, lo maravilloso. Desaparecida la elaboración del objeto, la comunión entre arte y vida cobra sentido en cuanto el Surrealismo parte de lo ya ofrecido en la realidad. En este sentido, declara Hofmann:

*El surrealista no pretende inventar un antimundo para contraponerlo al verdadero; antes bien, quiere apoderarse de las realidades experimentales asequibles al ser humano y apoderarse de ellas en toda la extensión que le sea posible. No pretende llevar al hombre a mundos extraños, sino familiarizarlo con la realidad global. Para el surrealista, el objeto artístico no es un fin en sí mismo, sino un instrumento para hacer totalmente comprensible la realidad*²⁹.

La idea del Surrealismo como superrealismo no es casual que suceda en la década de los 80. A partir de la denominada condición posmoderna las vanguardias históricas sufrieron la inflexión de poder ser vistas no desde parámetros estrictamente abstractos. Lo moderno, entonces, no sólo fue una lucha vertiginosa hacia el arte más puro, sino que se reconsideró movimientos que como el Novecento italiano, la Nueva Objetividad alemana o el Picasso clásico, procuraron un formalismo más cercano al naturalismo. La lectura que del Surrealismo hace Hofmann seguiría en cierta medida esta línea, apoyándose en las figuras de Dalí o Magritte, incluso Giorgio De Chirico, frente al Surrealismo absoluto, cercano a la abstracción, del que habla Arnason, también Barr o Hamilton.

En 1989, María Santos García Felguera publica en Historia 16 un libro en el que se recogen a las distintas vanguardias históricas. En este manual, el movimiento surrealista es visto, al igual que en el resto de los manuales, desde el más amplio sentido del movimiento. En contraposición a la lectura ofrecida por Hofmann, García Felguera no entiende al Surrealismo como un superrealismo, sino como un grupo en el que los sueños confunden a las personas, las cosas y los lugares y que gracias a los lienzos nos son transmitidas³⁰. Para esta historiadora, el Surrealismo sería imposible de pensar sin las investigaciones de Freud sobre el sueño y el subconsciente, posibilidad de la que difiere Durozoi. En cuanto a las diferencias

²⁹ *Ibidem*, pág. 348.

³⁰ GARCÍA FELGUERA, M. S., *Las vanguardias históricas (y 2)*, Madrid, Historia 16, 1989, pág. 98.

entre el Dadaísmo y el propio Surrealismo, ambos grupos son entendidos como oposición crítica a la burguesía, sin embargo, Dadá no es un mero precedente del Surrealismo, tampoco los surrealistas se opusieron a los dadaístas, ni tan siquiera se trata de una continuación de este grupo. En opinión de la misma autora, el Surrealismo desarrolló una de las posibilidades que abría Dadá, quizá la diferencia fundamental es el optimismo surrealista frente al nihilismo dadaísta³¹. El resto del capítulo dedicado al Surrealismo repite la constante referencia a los pintores oficiales del Surrealismo, sus distintas exposiciones, la consideración de los precedentes del movimiento entre los que se encuentra Giorgio De Chirico, idea obsoleta que ya desmintió Ades, además de un leve comentario al objeto surrealista y las distintas excursiones del Surrealismo por el resto del mundo.

De mayor profundidad es el estudio llevado a cabo por Oliva María Rubio en su libro *La mirada interior, el Surrealismo y la pintura*. Publicado en 1994, continúa la línea de Cirlot en tanto que el análisis del Surrealismo se centra en un aspecto específico del mismo. En la introducción del libro, observamos la primera disidencia respecto al texto de Hofmann, ya que la autora mantiene que con el Surrealismo se produce un giro en la concepción de la pintura. Se pasa de una concepción de la pintura basada en el modelo exterior al modelo interior³². Rubio establece relaciones entre el Surrealismo y la Posmodernidad sobre todo en el rechazo a lo nuevo por lo nuevo, su anclaje en la memoria y su reivindicación de todo un legado cultural. Hemos tenido que llegar a la posmodernidad para atribuir y considerar al Surrealismo un movimiento incluso coincidente con aspectos posmodernos, otro valor que aún no había sido adjudicado al Surrealismo. En el texto introductorio encontramos cómo el aire de familia ¿Quizás una nueva categoría estética? unifica la pluralidad de estilos que cohabitan en el Surrealismo.

A lo largo del ensayo, encontramos otras disidencias respecto al libro de Hofmann, algunos matices que interpretan el Surrealismo desde un punto de vista abstracto. Recoge la autora que para Breton el arte dejaba de ser imitativo con el mundo sensible, tal y como lo habían hecho los cubistas. De este modo, el arte se justificaba en tanto era susceptible de dar un paso a nuestro conocimiento abstracto propiamente dicho. Una de las constantes que se mantienen en el Surrealismo de Rubio es la figura de Giorgio De Chirico como precedente inmediato del movimiento bretoniano, como también lo es Pablo Picasso, ya que ambos han sido capaces de adentrarse en la representación de lo que no siendo es³³. De Chirico actuará como el padre de la pintura surrealista por ser el primero en operar un cambio de la exterioridad a la interioridad, desvelando en imágenes la interioridad del

³¹ *Ibidem*, pág. 100.

³² RUBIO, O. M., *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, Madrid, Tecnos, 1994. pág. 13.

³³ *Ibidem*, pág. 62.

subconsciente. La importancia que tendrán Picasso y el Cubismo serán trascendentales en el movimiento surrealista, por ser el Cubismo quien ataque el modelo de mimesis exterior heredado desde el Renacimiento. Pero no es una novedad que el Cubismo salga a la palestra en las explicaciones del Surrealismo, Argan en su manual dedicado al arte moderno explicó como el Cubismo fue capaz de conciliar una naturaleza caótica y desordenada con otra racional en pleno conflicto. El libro de Oliva María Rubio, propio de la posmodernidad, relee a Argan y lo reinterpreta.

La importancia de Freud y el psicoanálisis se vuelve a recuperar para concluir que a partir de ella se diseña toda una teoría estética, a pesar de las distancias que Breton interponga entre los surrealistas y el psicoanálisis. En otra relectura de Argan se afirma: *En el inconsciente se piensa por imágenes, y dado que el arte formula imágenes es el medio más adecuado para llevar a la superficie los contenidos propios del inconsciente*³⁴. De este modo, ya no sólo se utilizan las declaraciones de Breton como fuentes de primera mano, sino que también lo hasta entonces escrito sobre el Surrealismo volverá a ser interpretado.

La lectura del Surrealismo aquí verificada es eminentemente visual y plástica. Y tiene como principal característica la fragmentación del Surrealismo en una parcela polémica como fue en su día la posibilidad de pensar en la imagen surrealista. Quizás en el libro de Rubio la mirada interior se vuelve demasiado introspectiva, una mirada interior dormida en el diván del psicoanálisis que pierde la inmediatez contestataria del Surrealismo.

En 1995 Simón Marchán Fiz publica en la enciclopedia *Summa Artis* un volumen dedicado a *Las vanguardias históricas y sus sombras*. El movimiento surrealista se abre con las artimañas bretonianas y sus relaciones con el grupo dadaísta en París. Marchán resta importancia al Cubismo y sus relaciones conceptuales con el Surrealismo, y afirma que entre 1919 y 1922 tanto Dadaísmo como Surrealismo se alternan y superponen como alternativas constructivas al Cubismo. La labor de Breton es imprescindible para entender la delimitación del grupo surrealista, ya que, es Breton quien traza genealógicas lejanas para constituir su propio grupo. Como en otros manuales se repite el manido esquema de considerar a De Chirico antecedente del Surrealismo, como también se repite el largo discurso de los artistas que el Surrealismo atrajo hacia sus filas, siguiendo el esquema de Arnason de un Surrealismo absoluto con Masson y Miró y otro figurativo y mágico con Magritte y Delvaux.

Otra de las miradas concretas que se encuentran en la historiografía surrealista es la ofrecida por Rosalind Krauss en su libro *La originalidad de la Vanguardia y otros*

³⁴ *Ibidem*, pág. 101.

mitos modernos publicado en 1996 en edición castellana, aunque el artículo aquí analizado se publicó en 1981. Krauss considera al estilo junto con la heterogeneidad de los problemas básicos con los que se enfrenta cualquier historiador ante cualquier acercamiento al movimiento surrealista. Uno de los enigmas que trató de resolver el Surrealismo fue el dualismo entre percepción y representación, sobre todo si tenemos en cuenta que el movimiento surrealista apostó por la inmediatez y el carácter sorpresivo y maravilloso ante la vida. El rechazo por parte de algunos surrealistas de la imagen vendría en el sentido de que desde la imagen el mundo se ofrece a la distancia, desde lejos, mientras en la escritura automática la inmediatez del subconsciente es siempre próxima. Hasta aquí cabría pensar que la fotografía surrealista no tiene nada que decir dentro del grupo bretoniano, sin embargo, Rosalind Krauss afirma que las fotografías son los verdaderos objetos creados por el Surrealismo.

Hasta entonces, nadie se había planteado con tanto interés la existencia de la fotografía surrealista. Y este interés responde de nuevo a la fragmentación con que es tratado el Surrealismo en la posmodernidad. Para Krauss, es en el seno del código fotográfico, más que en el pictórico, donde hay que buscar la definición intrínseca del Surrealismo. Teniendo en cuenta que la definición del Surrealismo afecta al campo de la semiología, será en la fotografía y sus funciones semiológicas donde haya que buscar una posible respuesta³⁵. La fotografía surrealista se forma como una huella respecto al mundo real al que remite, y en su manipulación los fotógrafos surrealistas pretenden registrar los espacios y las duplicaciones de esa realidad de la que esta fotografía no es más que una fiel huella³⁶. Se trata en realidad de un juego, el juego de convertir la realidad en un signo, de desvelar en la realidad fotográfica, que a simple vista nada la distingue de la simple percepción, la idea de lo maravilloso y la belleza convulsiva. Lo que la fotografía evidencia más que ningún otro medio es la parálisis de la realidad, lanzarnos la pregunta sobre qué es imagen y representación.

Al igual que ocurría en menor grado en el texto de Oliva María Rubio, el giro producido en la historiografía surrealista hacia la concreción temática se acompaña de un hermetismo estético y semiológico que interpone un muro entre el Surrealismo y el lector-espectador. Nadeau en su prólogo se resignaba a elaborar una historia del Surrealismo por el temor de reducirlo a palabras cobijadas en un libro. Ahora, perdido el conjunto del movimiento bretoniano, se intenta descubrir el verdadero significado del Surrealismo, sin ser consciente de que cuanto mayor es el texto y la diversificación del mismo, más lejos está la revolución anhelada por los surrealistas. José Luis Pardo tenía razón cuando en su introducción a *La sociedad del espectáculo* declaraba que realizada la interpretación perdida la acción.

³⁵ KRAUSS, R. E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996, pág. 115.

³⁶ *Ibidem*, pág. 126.

En 1999 se publica por la editorial Akal un manual escrito por varios autores bajo el nombre de *Realismo, racionalismo, Surrealismo, el arte de entreguerras*. Lo concerniente al Surrealismo aparece en dos apartados del libro, el primero de ellos denominado *De Littérature a La Revolution Surrealiste*, y el segundo, en un capítulo titulado *Surrealismo, mito y psicoanálisis*. Lo más interesante del primer capítulo es cómo existe una desvinculación entre el dadaísmo y el Surrealismo, de manera que no sería posible hablar de una sucesión directa entre el dadaísmo y el Surrealismo. Para Batchelor hubo relaciones entre ambos grupos, pero la mayoría de los escritores que en 1924 se aliaron con el Surrealismo habían estado trabajando juntos e independientemente del dadaísmo desde tiempo antes de que éste surgiera en París³⁷. La interpretación del manifiesto surrealista que aquí realiza el autor se diferencia del resto de estudios. Batchelor considera que las imágenes proyectadas por Breton, donde la imaginación humana permanece recluida como un animal enjaulado, derivan en realidad de la tradición cultural y filosófica del Romanticismo, que consideraba a la imaginación castrada por las fuerzas represivas de la civilización y la racionalidad. Tan sólo el psicoanálisis de Freud amplía los horizontes del Surrealismo. Esta idea del Romanticismo como anticipación inmediata del Surrealismo es una apreciación que nunca antes habíamos encontrado de forma tan marcada como en este texto.

Conforme avanzamos en la lectura de este manual tropezamos con otro capítulo dedicado al Surrealismo. En esta ocasión Briony Fer centra el Surrealismo en las ideas de libertad y diferencia, y una de las maneras en que se expresó la diferencia surrealista fue a través de la metáfora de lo femenino. Si antes estudiábamos a la mujer incluida como un ámbito más del Surrealismo, Fer va más lejos y afirma que lo femenino fue la metáfora central y organizadora dentro del Surrealismo³⁸. Las mujeres, declara Fer, permitían que el ser humano se acercara aún más al espacio de la locura. Pero la mujer no fue sólo objeto del deseo, sino que también fue protagonista y artífice dentro del Surrealismo y así lo demuestran artistas como Oppenheim, Alice Paalen, Gisèle Prassinos o Frida Kahlo, que cuentan con una mención especial dentro de este estudio. La aparición del discurso de lo femenino dentro del Surrealismo no constituye ninguna novedad. Ya hemos hablado del papel que ejerció la mujer en este movimiento, pero lo que sí es destacable es cómo el papel de la mujer pasa a ocupar el primer orden dentro del temario surrealista, además de abrir el estudio del mismo, circunstancia también característica de la posmodernidad.

El resto del capítulo de Fer oscila desde la visión literaria de la *Nadja* de Breton, hasta las concepciones más estéticas dentro del grupo surrealista. De este modo,

³⁷ BATCHELOR, D., (1993) "Esta libertad, este orden: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial" en AA.VV., *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999. pág. 51.

³⁸ FER, B., (1993) "Surrealismo, mito y psicoanálisis" en *Ibidem*, pág. 175.

encontramos el análisis de la figura del paseante- flâneur, rastreada en Baudelaire y Benjamin, hasta la incursión en la categoría de lo siniestro a través de las fotografías de Atget y Boiffard, la literatura de Aragon, las pinturas de Giorgio de Chirico, esta vez no retomadas desde el ámbito estilístico y formal de la historia del arte sino desde el amplio campo de la estética, o el *collage* de Ernst. Pero sobre todo a partir de la concepción de la categoría de lo siniestro por Freud, que permite a Fer recuperar no sólo a los pintores ya repetidos hasta la saciedad, sino también a fotógrafos perdidos en el olvido como los citados Atget, Man Ray o Boiffard pero también a Hans Bellmer. La recuperación y la visión estética del Surrealismo es otra de las características que afloran dentro del análisis de este tercer bloque bibliográfico, y que hacen coincidir de alguna manera los estudios de Rosalind Krauss con los de Briony Fer, en tanto que ambos autores tamizan sus palabras desde la óptica concreta de la semiología y la estética.

Esta mirada estética del Surrealismo permite también la recuperación de otro de los teóricos del Surrealismo que apenas había visto la luz, Georges Bataille. Con Bataille vienen de la mano conceptos como lo informe y la *bassesse*, una atención hacia todo aquello que muestra la putrefacción decadente del carácter humano, y que engarza de alguna manera con la idea que Benjamin tenía del Surrealismo como un movimiento decadente. La visión estética del Surrealismo se extiende hasta las categorías psíquicas de la histeria y la paranoia, ilustradas todas ellas con fotografías de Man Ray, Dalí o Brassáï, y es que tanto el análisis del Surrealismo desde el punto de vista estético como fotográfico coinciden en un mismo discurso, derivándose también hacia el objeto surrealista.

Con este artículo de Briony Fer cerramos nuestro viaje a través de las distintas Historias del Surrealismo. En este último bloque bibliográfico, la historia del Surrealismo se ha vuelto menos "histórica", incluso diríamos que se caracteriza por su no-historicidad. Los conceptos y las categorías estéticas han ido sustituyendo a la llamada "historia de los estilos y de las formas", en lo que Foucault llama "arqueología del saber". Con la posmodernidad, la pérdida y fragmentación de un discurso globalizador corroe incluso a los distintos modos de analizar y estudiar un movimiento artístico. Así ha ocurrido con el Surrealismo, perdido ahora en divagaciones filosóficas y semiológicas en torno a fotografías y objetos que en otro momento parecían desordenados en el desván de la historia. El discurso surrealista se ha vuelto más hermético, aislado por las distintas maneras de abordarlo y que cuanto más lo enriquecen más lejos lo dejan.