

# El alma de la pintura surrealista

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ GARCÍA

1. Fue J. P. Sartre quien escribiera, refiriéndose a la evolución de la conciencia del escritor, que el surrealismo fue el movimiento que significó la «luminosidad más magnífica» en el intento reciente de alcanzar una honorabilidad social y política<sup>1</sup> para la aventura creadora. Los elogios o valoraciones positivas al respecto son casi unánimes: M. Nadeau, en su ya académicamente clásica «Historia del surrealismo», refiere las implicaciones de esta «actitud espiritual» que ilustraría la explosión de un alma baqueteada, harta, desesperanzada por la reciente «gran carnicería» y contraria a la realidad del *suceso occidental*<sup>2</sup>. Y, en fin, acaso mereciera la pena recordar los polémicos escritos de P. Naville, quien, ya en abierta polémica con los recientes compañeros de pugna literaria y moral reconocía, no obstante, que «ciertos intelectuales, entre los más puros y los más revolucionarios» —se refiere a los surrealistas—<sup>3</sup> buscaban «particularmente en el campo poético y moral... arruinar la mentalidad burguesa<sup>4</sup>, uniendo, de esta manera, el logio intelectual-estético y la clara intencionalidad política del grupo.

Es indudable: el surrealismo representa el último segundo de importancia memorable de Occidente. Ninguna luna ha brillado después de su grito. Es porque alcanza una significación ideológica y/o popular: tan sólo «lo barroco», con ese juego de sacrificios enmascarados que eleva a significación estética y el insigne amotinamiento romántico habían alcanzado similar importancia.

Esto no es todo: pues es cierto que el surrealismo es «un adjetivo»: pero —descendiendo— es, igualmente, un movimiento, una actitud y un cuerpo cultural, es decir, específico, particular y extendido proyecto. Sobre las nociones básicas y sus orientaciones fundamentales se ha escrito mucho: quien desee acercarse al estudio y análisis del surrealismo cuenta con los definatorios trabajos de M. Nadeau y de F. Alquié —por citar tan sólo dos ejemplos suficientemente meritorios— o con los más sucintos de Y. Duplessis o Giménez Frontín, para alcanzar una cabal idea de su sentido.

¿Qué queda señalado en los mismos?

En primer lugar, y acaso fundamentalmente, ese espíritu de decidida orientación antiburguesa y revolucionaria que sitúa al surrealismo en la

<sup>1</sup> SARTRE, J. P.: *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1950, p. 168.

<sup>2</sup> Cfr. NADEAU, M.: *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 127.

<sup>3</sup> NAVILLE, P.: *La Revolución y los intelectuales*, Barcelona, Galba, 1976, p. 55.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 57.

óptica de los movimientos que, engendrados como actitud moral, elijen la intervención cultural como idónea táctica para conseguir los objetivos confesados. Son sus miembros quienes desarrollarán a partir de comienzos de la década de los años 20 una práctica de transformaciones estéticas inusuales, al menos por lo que hace referencia a la confesada radicalidad de las mismas.

Así, el abstracto enunciado de un horizonte moral y político merecerá una detallada concreción en el terreno estético: la mera consideración de cualquiera de las introducciones generales aludidas pone en evidencia la clara unanimidad respecto a los ejes vertebrales de dicha práctica. Técnicas rituales y horizontes alcanzan una rara unanimidad en los componentes variables de la confesionalidad surrealista: juego con el humor, incommensurable elogio del sueño, automatismo creador y difuminación crítica de la frontera de la conciencia completrarían el cuadro de aquellas, mientras que la potencialidad efectiva y consecuente valoración de las mismas padece la agresión de una temprana disyuntiva que obliga a elegir entre el esfuerzo cultural y creador o la militancia políticamente orgánica.

Es sabido que la misma se plantea cuando aún la resaca del Manifiesto de 1924 alarga los vapores de la inicial euforia. El ya citado P. Naville publicaba en 1926 su «La Revolución y los intelectuales», y, por otro lado, son harto conocidas las relaciones entre los miembros más representativos del movimiento —Breton, Aragón o Eluard— con la política oficial del Partido Comunista que habrían de culminar en la ruptura de algunos de ellos con la misma o en la evolución hacia formas y modelos fronterizos con la heterodoxia —es el caso, obviamente, de Breton quien habría de publicar en 1938 su «Por un arte revolucionario independiente»<sup>5</sup>. Pero, a un tiempo, la consideración de rechazar un compromiso directamente político no desaparece de la caracterización del peculiar espíritu surrealista: enfrentados al orden burgués, Artaud o Leiris no aceptarán jamás las acusaciones de inutilidad sociopolítica que, por ejemplo, lanza P. Naville en la obra citada donde caracteriza su «actitud negativa de orden anárquico» como «falsa a priori»<sup>6</sup>.

Pues bien, el movimiento y el espíritu surrealista tendrán una representación privilegiada en el terreno literario-poético: la evocación de los nombres más activos o el recuerdo de las más conocidas actividades se centra en el trabajo sobre el texto, si bien episódicamente se subraya la lucha contra la especificidad de los géneros a la que se considera retórica y esclavizadora de la pulsión creadora. Lo recordaba P. Naville en uno de los textos citados con anterioridad y, significativamente, cuando G. Bataille rememore semblanzas en su «Le surrealisme au jour le jour» trae a colación las figuras de Leiris, Bretón, Artaud y Aragón<sup>7</sup>. Pareciera así que la actitud

---

<sup>5</sup> Cfr. BRETON, A.: recogido en *La llave de los campos*, Madrid, Ayuso, 1976, pp. 41-47.

<sup>6</sup> NAVILLE, P.: *op. cit.*, p. 65.

<sup>7</sup> Cfr. BATAILLE, G.: en *Oeuvres complètes*, v. VIII, Paris, Gallimard, pp. 169-184.

surrealista pretende manifestarse a través de la producción espiritual-creadora y que, esencialmente, considera lo literario-poético como territorio privilegiado cuya especificidad es clara y terminante si consideramos la obra literaria de Bretón, Eluard, Artaud o Prévert.

Sin embargo, resultaría escandaloso marginar la importancia igualmente fundamental de otras vertientes estéticas abordadas por el surrealismo. Es obvio que no reconocer el profundo espasmo que provoca el conocimiento de «Un chien andalou», estranada en el Studio des Ursulines en 1929, o desconsiderar los trabajos sobre el sentido del teatro que Artaud inicia en 1926 después de un tránsito polémico y contradictorio por el cine —no interrumpido por su teorización sobre el Teatro de la crueldad—, sería en exceso imprudente. Es más, sería preciso dejar constancia de la superior adaptación —al menos teórica— del espíritu surrealista al cine o al teatro por cuanto tales actividades estarían en óptimas condiciones para conjugar la totalidad de los géneros y para jugar más conveniente y extremadamente con el resultado de la actividad oniroides. Subrayaré, no obstante, la relativa tardanza en la constitución de una modalidad surrealista en dichas orientaciones, si bien no pueden señalarse las fechas aludidas como inicio de los episodios cinematográfico o teatral.

Pues bien, ¿qué ocurre en el terreno de la pintura? ¿En qué radicaría su especificidad? ¿Puede hablarse de una mecánica reproducción de las básicas insinuaciones teóricas? M. Pleyne, en uno de los trabajos más lúcidos que conozco referidos a la cuestión y hablando de «Le Surréalisme et la Peinture», reconocía que las tesis bretonianas y, sobre todo, el título mismo de la obra publicada en 1928 «indique bien que dans son projet la peinture occupera une place subordonnée à la thèse surréaliste»<sup>8</sup>. Es tal secundariedad la que provoca un trato marcadamente diferente de lo poético y de lo pictórico por parte del espíritu surrealista. Pleyne ha escrito acerca de tres contradicciones en esta relación que puede caracterizarse como de vasallaje por cuanto el origen de la pintura moderna se sitúa para Breton en 1913 mientras la aventura literaria memorable ascendería cronológicamente, por cuanto la vinculación social de aquella no parece evidenciarse mientras que la importancia de la literaria es señalada, y por cuanto la propia especificidad de lo pictórico parece desconocerse en su concreta formalidad<sup>9</sup>.

Contrariando o precisando tales apreciaciones surrealistas, es preciso reconocer que la sobresaliente constelación de lo plástico que limita el arte del siglo XX transita —necesariamente— por la orientación del grupo y sus flecos teóricos: en la primera exposición colectiva de los surrealistas, que tendría lugar en la galería Pierre de París en 1925, ya colaboran Arp, Klee, Miró, Chirico, Ernst, Ray, Masson y Picasso y en la 1.<sup>a</sup> Exposición

---

<sup>8</sup> PLEYNE, M.: *Art et Littérature*, París. E. du Seuil, 1977, p. 366.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 369-380.

Surrealista Internacional, celebrada en Londres en 1936, cuelgan sus obras o exponen sus trabajos, entre otros, Tanguy, Miró, Ray, Magritte, Brancusi, Chirico, Dalí, Picasso, Masson, Penrose, Klee, Moore, Ernst, Picabia, Arp y Jennings. Resulta esclarecedora, en idéntico sentido, por lo que de volcánica tiene, la mera lectura de la inmensa nómina de grupos surrealistas, en mayor o menor medida vinculados a la actividad plástica, incluida en el monográfico del «Magazine littéraire» realizado con motivo del cincuentenario del Manifiesto del 24<sup>10</sup>: de 1930 a 1940 el surrealismo cubre prácticamente toda la geografía mundial, desde Canarias a Chile pasando por Egipto o Checoslovaquia —tan sólo el grupo belga de Magritte, que se organiza en 1924, el argentino impulsado por A. Pellegrini, el danés y el rumano son anteriores a 1930 aunque, si dejamos a un lado el primero, el inicio de las actividades de todos ellos linda el término de la década.

Varias circunstancias, no obstante, llaman la atención: no pasa desapercibido, por un lado, que el interés hacia lo pictórico sea casi simultáneo de la definición del espíritu surrealista mientras existe una relativa tardanza en la teorización. Fue P. Naville quien en el número 3 de «La révolution surréaliste» había abordado el tema para concluir sobre la necesidad de que no exista «pintura surrealista»: será polémicamente contestado en el número siguiente —que aparece en julio de 1925— por André Breton, quien legitima la obra surrealista pictórica cuidándose de establecer que no habrá «estilo surrealista» sino obras inspiradas por el espíritu surrealista y cuya originalidad habrá de radicar en la expresión de las visiones de lo subreal en virtud de la puesta en práctica de las técnicas usuales —algunas de las cuales han quedado aludidas con anterioridad. Y no puede olvidarse, por otra parte, que los «objetos surrealistas» —tema teóricamente abordado por S. Dalí en el número 3 de «Le surréalisme au service de la Révolution»— son ya fabricados por M. Duchamp a comienzos de la década.

Pero no hay teorización, desde mi punto de vista, sino, antes bien, un interés por lo pictórico o plástico que no fragua en textos relevantes y decisivos con anterioridad a 1930. Si éste había quedado de manifiesto en el número 4 de «La révolution surréaliste», en el que colabora Miró y donde se incluyen referencias y homenajes a De Chirico, Braque y Masson, aquella sólo se iniciará cuando, en el inicio mismo de la inmediata década, la nueva publicación surrealista, nada gratuitamente titulada «Le surréalisme au service de la Révolution», aparezca orientada por la actividad de S. Dalí e ilustrada en los iniciales números por Ray, Magritte, Ernst y Tanguy. Lo determinante es la aparición de la propuesta metodológica daliniana: la mecánica de la personalidad paranoica, en tanto necesidad peculiar para la realización de «lo plástico», representa la primera aportación seria y decisiva del espíritu surrealista a la teoría de las artes plásticas, máxime si tenemos en cuenta la posterior atención, ya estrictamente teórica, que requeri-

---

<sup>10</sup> Magazine littéraire, n.º 213, decembre 1984, especialmente pp. 48-49.

rá. André Breton habría de reconocer, años más tarde, que «durante tres o cuatro años, Dalí encarnó el espíritu surrealista y lo hizo brillar con todo su esplendor como sólo podía hacerlo alguien que no hubiera participado en absoluto en los episodios, a veces ingratos, de su gestación»<sup>11</sup>. Y lo que eran inmensas intuiciones dalinianas pronto encontrarán fundamento teórico en la obra de J. Lacan con quien, como ha recordado F. Calvo Serraller, se encontrará muy pronto Dalí en el páginas de la revista «Minotaure»<sup>12</sup>.

Supongo este dato especialmente revelador, en segundo lugar: refiere que, en los años 1931-1933, se llevará adelante un intento teorizador del surrealismo pictórico orientado a subrayar la peculiaridad de su objeto que, sin entrar en colisión con los principios fundamentales del movimiento, pretende demarcar el específico territorio de la pintura.

Mi pretensión se orienta, a la sucinta exposición de las tesis lacanianas que legitiman teóricamente las anteriores proposiciones dalinianas para, inmediatamente, valorar la posibilidad y potenciabilidad del método paranoico-crítico y, en consecuencia, limitar precisamente el alma del surrealismo plástico.

2. La transformación del mero interés en necesidad teórica quedó culminada a comienzos de la década de los años 30, momento a partir del cual esta urgencia se agudizará para desarrollarse en una triple aventura definitoria: a las meritorias intuiciones dalinianas que aparecen textualizadas en los números 1 y 3 de «Le surréalisme au service de la Révolution» —L'âne pourri aparece en el primero y Objets surréalistes en el tercero— le suceden algunos fundamentales trabajos lacanianos que le servirán a éste, ya conocido Dalí, para una extensión a la concreta materia estética que, a su vez, arrastrarán al pintor a asentar la denominación del método pictórico surrealista como paranoico-crítico.

El recuerdo de las tesis dalinianas no merece excesiva atención, pese a su obvia relevancia. En nuestro entorno, Calvo Serraller y González García han referido lo fundamental del embrionario pensar del pintor<sup>13</sup>. Podríamos sistematizarlas en tres puntos:

1. Actitud irrenunciable: el artista debe domesticar la inspiración y, de esta manera, Dalí intuía la posibilidad de coherentizar el automatismo, esto es, de vehicular en el estado de vigilia los sorprendentes resultados previstos en los estados de in-consciencia. Es Calvo Serraller quien, valo-

---

<sup>11</sup> BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 197, p. 163.

<sup>12</sup> Cfr. *El surrealismo*, ed. corrodinada por A. Bonet Correa, Madrid, Cátedra, 1983, p. 51.

<sup>13</sup> Cfr. en *El surrealismo*, ed. cit., los trabajos titulados, respectivamente, «La teoría artística del surrealismo» y «El método paranoico-crítico».

rando la tesis daliniana, ha comentado que «se trata de aprovecharse... del mecanico delirante de la paranoia»<sup>14</sup>. Pero, ¿qué es la paranoia? Es ahora González García quien ha sugerido, retomando las indicaciones de P. Schmitt y manteniendo una prudente distancia, no obstante, que la inmediata definición lacaniana dependería de ciertas observaciones de Dalí. Pero, de hecho, y sin menoscabar el conocimiento que éste tuviera de la literatura médica, no parece procedente olvidar que la gran crítica de las teorías de Sérieux y Capgras está contenida en «De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité»<sup>15</sup>, lo que habría de inclinarnos a pensar que, hacia 1930, Dalí, enfrentado a las consideraciones tradicionales de la literatura médica en su análisis patográfico de los delirios, no acentúa la crítica sino que, como se ha observado con anterioridad, intuye la urgencia de un filón pro-creativo que capitalizará durante años.

Creo que la concepción daliniana de la paranoia, en este momento, no ha alcanzado una mínima y rigurosa sistematización aunque su horizonte es lo suficientemente claro. La paranoia consiste —y retomando la muy general definición traída a colación por M. Nadeau— «en un delirio de interpretación del mundo y de su yo, al que da una importancia exagerada»<sup>16</sup> que debe convertirse en «actividad sistematizada que se dirige a una intrusión escandalosa, en el mundo de los deseos del hombre, de todos los deseos de todos los hombres»<sup>17</sup>. Para Dalí, a la altura de 1930, la paranoia se reduce a la actitud que busca la objetivación de lo interior subconsciente, en riguroso paralelismo con la escritura automática de la actividad poética, como se ha cuidado de subrayar R. Passeron<sup>18</sup>.

Pienso que los intereses dalinianos de 1930 han seguido un camino paralelo al de los estudios de J. Lacan. No hay, en las observaciones dalinianas sobre la paranoia, resultados verificables: éstos serán aportados, por el contrario, por J. Lacan —lo que no implica, como es obvio, que éste mismo no se sintiera sorprendido por las afirmaciones del pintor. Pero si el artículo «Écrits «inspirés»: schizographie» data de 1931 y es el resultado de investigaciones «de campo», que significan un largo trabajo y una cierta acumulación de experiencias, habremos de concluir que Lacan trabaja sobre la paranoia, paralela y más profundamente, cuando Dalí intuye una potencialidad cuya esencia última desconoce.

2. La pretensión daliniana de 1930 apunta radicalmente a la objetivación de los objetos imaginarios, es decir, a la concesión de una significación a los mismos. Dicho en otras palabras: se trata de crear su estar-ahí a través de la aventura pictórica y F. Alquié, en el fabuloso Capítulo IV de su obra dedicada al surrealismo, ha tenido la preocupación y acierto de su-

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 49.

<sup>15</sup> Citaremos por la edición castellana: cfr., México, Siglo XXI, 1976, pp. 58-69.

<sup>16</sup> NADEAU, M.: *op. cit.*, p. 199.

<sup>17</sup> Ibid., p. 201.

<sup>18</sup> Cfr. Enciclopedia del surrealismo, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1982, p. 57.

brayar continuamente esta aventura tendente al proceso de objetivación del objeto imaginario-delirante: «en el surrealismo —escribe— lo imaginario rompe sin cesar el marco de lo dado, lo supera, evoca algo inaccesible a lo que, de ahora en adelante, habrá que esforzarse en igualar a la realidad misma»<sup>19</sup>. Es cierto que no puede obviarse la dualidad de la concepción de lo imaginativo que, por otra parte, el mismo Alquié no se olvidó de indicar<sup>20</sup>: pero lo cierto es que, inicialmente y en la incidencia de lo plástico, la aventura surrealista aboga por la representación de lo imaginario. El asunto, por lo que a nosotros respecta, es que se trata de esencializar el objeto imaginario situándolo al mismo nivel del objeto que puebla la cotidianidad misma.

Si tal invitación resultara sorprendente para la conciencia ideologizada por el imperio de lo normal, bastaría para sembrar la sospecha al menos el recuerdo de las aventuras de Artaud o Vaché en cuya obra y vida, respectivamente, la agresividad invasora del delirio —en esta dicotomía que seguimos empleando para intentar comprendernos— se extrema hasta límites insospechados.

Esta «intrusión daliniana» no va mucho más allá de las tesis del primer Manifiesto de 1924 y, ciertamente, invoca el auxilio teórico de Freud. En efecto: Dalí asume el valor significativo de los delirios paranoides, precisando, ciertamente, la alusión freudiana al carácter simbólico de las imágenes oníricas. Pero lo esencial es que, ante todo, respeta su carácter sígnico, que exalta la reivindicación de lo inconsciente por su valor de referencia de lo consciente y del deseo cotidiano que se enmascara en las imágenes. La tarea de «lo plástico» consiste en su objetivación.

3. Desde tal perspectiva, y confiando en que el hilo de los capítulos dalinianos haya quedado suficientemente obvio, lo que se propone es la cotidianización del estado paranoide: ser artista, y muy especialmente pintor, radica en el esfuerzo por hacer verosímil lo que otros denominan como pesadilla. Ser artista es vivir en paranoia, objetivando los sueños delirantes puesto que su existencia misma indica, simbólicamente, una razón de ser y un origen. Habré de volver, de inmediato, sobre esta cuestión. Hay, conclusivamente, un trasfondo metafísico en las iniciales posturas daliniano-plásticas que, globalizándolo, ya fue subrayado por F. Alquié.

En estas tres indicaciones puede quedar recogida la fundamentalidad de las intuiciones dalinianas, primera muestra explícita y positiva a un tiempo del interés que el análisis de lo plástico despierta y hacia el que los surrealistas se sienten instigados. Es en tal perspectiva donde conviene imbricar las tesis lacanianas sobre la paranoia que Dalí conocería muy pronto y que enriquecerán fundamentalmente sus propias referencias hasta el punto de desembocar en una teoría de «lo plástico» y en una caracterización de la actitud el pintor —o del artista—.

---

<sup>19</sup> ALQUIÉ, F.: *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral, 1974, p. 154.

<sup>20</sup> Cfr. *ibid.*, p. 163.

Tres son, al respecto, los textos que merecerán especial atención: en primer lugar, el titulado «Écris «inspirés»: Schizographie»<sup>21</sup>, que aparece en el número 5 de los *Annales Médico-Psychologiques* —1931, pp. 508-522—, el cual ya avanza conclusiones claves de la tesis doctoral presentada y defendida en la Facultad de París —octubre de 1932— y con anterioridad aludida y, en tercer lugar, el trabajo titulado «Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience», publicado en *Minotaure* —número 1, 1933—, junto a un trabajo de Dalí titulado *Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico*. Dejo a un lado el trabajo lacaniano sobre el crimen de las hermanas Papin —inmortalizado por J. Genet en «Las criadas»: símbolo y estigma antológico de la psicosis paranoica.

No cabe duda de que Dalí conoció inmediatamente dichos textos. Pero sólo a partir de 1933 parecen jugar positiva y operativamente sobre las intuiciones básicas dalinianas. De cualquier forma, su casi estricta contemporaneidad refiere a la perfección el hecho de una simultánea atención al asunto, si bien intuitiva en el pintor —pese a ese conocimiento que podemos considerar relativo de los estudios médicos, llegado a él con seguridad a través de A. Breton— y teóricamente fundada en J. Lacan.

Son los trabajos del joven doctorando los que concederán respetabilidad académica y social a las intuiciones ya exploradas en los números iniciales de *Le Surréalisme...*, para, comprendida por Lacan la importancia de la indicación surrealista, arrastrarle a una confrontación directa de naturaleza estética en el tercer texto aludido que conducirá al definitivo reconocimiento de la operatividad del método paranoico-crítico y, consecuentemente, a la delimitación de la esencialidad de «lo plástico» para el espíritu surrealista... Pues bien, ¿cuáles son las tesis lacanianas?

Y habría que observar, en un inicial acercamiento, una tensión metodológica que enfrenta al joven Lacan con las conclusiones de la psiquiatría tradicional, o dialécticamente viceversa: en el trabajo conjuntamente firmado en 1931 —si bien hemos de suponer un extremado acuerdo de Lacan, ya que en el texto de 1933 escribirá que «hemos mostrado el carácter concretísimo de esos datos en algunos análisis de detalle relativos a escritos de locos»<sup>22</sup> y aquel se refiere precisamente al análisis de algunos textos de la llamada Marcelle C<sup>23</sup> y, por otra parte, la nota 7 hace referencia al Primer Manifiesto surrealista firmado por A. Breton, lo que, a posteriori, explicaría la atracción que siente Lacan por el movimiento— ya aboga por la urgencia de una empiricidad que no desaparece ni en su tesis doctoral cuya

---

<sup>21</sup> Dicho texto no aparece en la ya citada edición castellana, a pesar de figurar en la francesa, París, Ed. du Seuil, 1975, de la que aquella es traducción. Supresión acaso justificada porque, junto a Lacan, aparecen también como autores Lévy-Valensi y P. Migault.

<sup>22</sup> LACAN, J.: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, México, Siglo XXI, 1976, p. 333.

<sup>23</sup> Cfr. LACAN, J.: *De la psychose paranoïaque...*, ed. cit., p. 365 y ss.



parte central intenta llevar adelante conclusiones basadas en el caso de la señora llamada Aimée, ni obviamente, en la consideración del crimen de las hermanas Papin. Hay, así, una reivindicación empiricista que es preciso entender en el marco de los tardíos esfuerzos de la disciplina psiquiátrica para alcanzar el estatuto de ciencia positiva. Esta reorientación metodológica delimita un serio enfrentamiento con las posiciones tradicionales, a cuyo cotejo crítico dedicará la primera parte de su tesis doctoral y sobre cuya necesidad continúa alertándose en el trabajo de Minotaure en el que se advierte que las conclusiones clásicas se debían «a los análisis de escuela y al cómodo esquema de un déficit cuantitativo (insuficiencia o desequilibrio) de una función de relación con mundo, función y mundo procedentes de una misma abstracción y racionalización»<sup>24</sup> y que sólo el abandono del rigor previo, como había quedado advertido en «La psicosis paranoica...», le ha conducido a otras más ciertas apreciaciones, aún cuando los límites de su demostrabilidad son aún imprecisos<sup>25</sup>.

Pues bien, ¿cuáles son éstas?

Señalaría tres esencialmente. En primer lugar, el estado paranoico se le aparece a Lacan como un resultado, es decir, como consumación de un ejercicio existencial. Escribe directamente: «La clave del problema nosológico, pronóstico y terapéutico de la psicosis paranoica debe buscarse en un análisis psicológico *concreto*, que se aplique a todo el *desarrollo de la personalidad* de sujeto, es decir, a los acontecimientos de su *historia*, a los progresos de su *consciencia*, a sus reacciones en el medio *social*. Por lo tanto, el método implica en su base *monografías* psicopatológicas tan exhaustivas como sea posible»<sup>26</sup>. Esto no quiere decir otra cosa que la geografía oniroide del paranoico está determinada por la serie de acontecimientos que definen la existencia y marcan la identidad del «enfermo». Ahora bien: ¿radica la personalidad paranoica en la calidad de la interpretación que se da a determinados acontecimientos —como señalaba Nadeau en la definición más arriba apuntada—?

Lacan se opondrá radicalmente a la señalización del desorden paranoico sobre la interpretación concedida por el enfermo al suceso, y dicho enfrentamiento extenderá sus implicaciones hasta el terreno propiamente estético: por eso, en «Le problème du style...», escribirá que el punto más importante al que ha llegado es que, en los símbolos psicóticos, «su valor de realidad no queda disminuido en nada a causa de la génesis que los excluye de la comunidad mental de la razón»<sup>27</sup>. ¿Altera esta afirmación la sistematización de las cuatro características de la paranoia referidas en su tesis, por cuanto aquí hablaba de «los caracteres propios de la *interpretación delirante*»?<sup>28</sup>. Creo que no porque, de hecho, en la tesis se incide sobre la

<sup>24</sup> LACAN, J.: *De la psicosis paranoica...*, ed. cit., p. 334.

<sup>25</sup> Cfr. *ibid.*, p. 285.

<sup>26</sup> LACAN, J.: *De la psicosis paranoica...*, ed. cit., p. 314.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 192.

credibilidad que el sujeto analizado concede a los sucesos y no, en esencia, sobre la interpretación de los mismos, por cuanto Lacan habla de una selección, del especial hincapié y perspectiva concedida a algunos datos o episodios y de una auténtica fabulación delirante. No debe olvidarse, por otro lado, que en el artículo de 1931, Lacan introducía como primera conclusión del análisis de Marcelle C. la «conviction absolue de leur valeur»<sup>29</sup> —se refiere a lo contado en los textos de la enferma—.

Resumiendo: sería un particular ejercicio existencial el que desembocaría en la constitución de una personalidad que descompone la normalidad para vivir otra realidad y no para llegar a otra interpretación de lo mismo, que autentifica el objeto delirante. La personalidad paranoica percibe otra cosa, otra dimensión, en un estadio de trance que será definido como de duermevela por Lacan<sup>30</sup>. No se trata, digámoslo resumidamente, de encontrar la significación de los símbolos oníricos, sino de comprender que los mismos son tan reales como la mesa sobre la que escribo o como el sol que, en este momento, ilumina la mañana.

¿Qué sentido propiamente estético tienen dichos análisis? Como ha quedado insinuado, este análisis es abordado en el artículo citado de Minotaure. Es aquí, cuando Lacan y Dalí ya se conocen directamente, donde aquel reconocerá, por un lado, «la primordialidad dinámica y la originalidad de esa experiencia, de esa vivencia (Erlebnis), en relación con cualquier objetivación de acontecimiento (Geschehnis)»<sup>31</sup> y, por otra parte, la particular fecundidad de los estados llamados mórbidos<sup>32</sup> para concluir positivamente acerca de una «sintaxis original» que es perceptible en la situación oniroides en que vive la personalidad paranoica. Pero Lacan no ha aprendido esto de Dalí: porque el artículo de 1931 ya tomaba como base del análisis y reflejo del sujeto ciertos textos de la llamada Marcelle C. y, como es obvio, el análisis del caso Aimée se asienta muy especialmente sobre las dos novelas escritas por la mujer y en algunas cartas remitidas por la frustrada asesina. Lo que Lacan señala es la existencia de una gramática original en tanto la personalidad paranoica es producto de acontecimientos ligados a la propia personalidad del sujeto. Y, en este sentido, es posible realizar una lectura estética de la personalidad paranoica como productora de un estilo irreplicable, es decir, pueden considerarse las investigaciones lacanianas como indirecto acercamiento a la definición del estilo y, esencialmente, de la naturaleza de «lo plástico» para el surrealismo.

En efecto, ¿qué pretendía concluirse en «Écrits «inspirés»: Schizographie»? Se anuncia desde el primer párrafo: se trata de mostrar como «certaines formes plus ou moins incohérentes du langage» manifiestas en enfermos pueden ser «révélateurs de leur stade évolutif de la pensée et de leur meca-

<sup>29</sup> Recogido en LACAN, J.: *De la psychose paranoïaque...*, ed. cit., p. 374.

<sup>30</sup> Cfr. LACAN, J.: *De la psychosis paranoïaque...*, ed. cit., p. 190.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>32</sup> Cfr. *ibid.*, p. 335.

nisme intime»<sup>33</sup>. A partir de la consideración de algunos textos de la enferma, Lacan llega a establecer alteraciones verbales, nominales sumamente interesantes, ya que han quedado definidas como alteraciones «du sens des mots employés, c'est-à-dire de la nomenclature»<sup>34</sup> — gramaticales y semánticas<sup>35</sup>, es decir, limita un territorio de originalidad que es lo que, estéticamente, podría denominarse *estilo*.

Lacan llega a establecer, de esta forma, la vinculación entre la personalidad paranoica —definida por su íntima creencia en la verdad del material oniroide— y la consolidación de un estilo. La esencia de éste aparece limitada por una alteración de la perceptibilidad normal, o, si se prefiere, por la constitución de otro mundo que debe ser representado: aún cuando sepamos que «el mecanismo de la metáfora se opone netamente al de la metonimia, debido a que opera sobre la sustancia misma del lenguaje en vez de incidir únicamente sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada»<sup>36</sup>, ambos tropos vendrían a ser la cabal expresión canalizadora de la renovada perceptibilidad<sup>37</sup>.

Esta delimitación no se alejaría, sin embargo, de los tratamientos clásicos. La aportación original del surrealismo sólo queda subrayada cuando se establece la irrevocable verdad del material onírico y, por otra parte —acaso la fundamental incisión lacaniana—, cuando se reconoce el vínculo determinante entre la experiencia del sujeto y el resultante del delirio. Para la personalidad paranoica, la Justicia no se representa como una mujer que porta una balanza mientras sus ojos están velados: es que la Justicia es, precisamente, una mujer que porta una balanza mientras sus ojos están velados. No metaforiza: asombrosamente, vive lo que los demás deben llamar tropo.

El camino para una conclusividad teórica estaba insinuado y, ciertamente, casi culminante. Salvador Dalí pretenderá situarse en el lugar crónico del delirio paranoico, es decir, en la frontera de una nueva perceptividad que potencia la invasión de zonas oscuras de lo real: nada esencialmente nuevo si se tienen en cuenta los métodos originales del surrealismo, aunque, en un inicio, sólo se pretendía buscar significación a las sombras habitantes del inconsciente, sobre la base de esa pretensión metafísica a la que se ha referido Alquié<sup>38</sup>, mientras que, desde Lacan-Dalí, se pretende

---

<sup>33</sup> LACAN, J.: *De la psychose paranoïaque...*, ed. cit., p. 365.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>35</sup> Cfr. *ibid.*, ed. cit., pp. 375-381.

<sup>36</sup> LE GUERNS, M.: *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 19.

<sup>37</sup> Hasta el punto de que G. ROSOLATO, por ejemplo, reduce los ejes vertebrales del análisis pictórico a un estudio de ambos: cfr. *Ensayos sobre lo simbólico*, capítulo titulado «Técnica del análisis pictórico», pp. 159 y ss., Barcelona, Anagrama, 1974. Creo que la mejor compilación sobre los trabajos que tratan acerca de la naturaleza de la Metáfora es SHIBES, W. A.: *Metaphor: an annotated bibliography and History*, Wisconsin, The Language, Press, 1971.

<sup>38</sup> Cfr. ALQUIÉ, F.: *op. cit.*, pp. 194-197.

conceder estatuto ontológico-real a lo oniroide. El pintor sugiere la urgencia del estar ahí, es decir, la búsqueda activa del estado de la personalidad paranoica: la frontera entre las hermanas Papin y el pintor surrealista radica en que aquellas llegan ahí encadenadas por un determinismo invulnerable cuyo sentido desconocen mientras que el pintor surrealista debe potenciar la percepción de lo otro, vivir en el onirismo cuyo mar es la obra de arte.

El alma del surrealismo pictórico queda definida: es ontologización de lo creído por la singularísima personalidad paranoica. El método paranoico crítico no pretende encontrar la significación a las situaciones vividas en el sueño: sino que quiere vivir como si todo eso fuera real. No se trae el material inconsciente a la vigilia: sino que pretende convertirse en el único material válido.

3. ¿Radica lo plástico para el surrealista, entonces, en la objetivación de esta percepción alcanzada desde la paranoización de su personalidad, precisamente definida ésta por las iniciales obras de J. Lacan? ¿Tal es el alma de la pintura surrealista? Se me permitirá responder a la cuestión analizando la implicación más sustancial de dicha conclusión: pues resultando la personalidad paranoica producto de una experiencia extremadamente singular habría de resultar que la plástica surrealista se nos mostrara como un indefinido océano iconográfico y fenoménico.

Los resultados de un cuidadoso análisis no conducen, sin embargo, a tal conclusión. El error respecto al análisis de esta implicación —tan común— ya fue advertido por Th. Adorno cuando escribía, refiriéndose al surrealismo, que «por lo demás, incluso la arbitrariedad de las asociaciones psicoanalíticas está muy lejos de ser arbitraria»<sup>39</sup>.

Pero, antes de entrar en la justificación de la observación adorniana, conviene dejar claro que la determinación de «lo plástico», realizada por S. Dalí muy especialmente, no debe constreñirse al ámbito de su propia obra. Breton ha referido cómo la redacción de «L'Inmaculée Conception», llevada a cabo conjuntamente con Eluard, se realizó «en efecto, en total convergencia con la actividad paranoico-crítica»<sup>40</sup>, y no hace falta insistir sobre la plenitud de esta personalidad paranoide, según la calificación lacaniana, en el caso de A. Artaud —cuyos desajustes lingüísticos podrían haber merecido un detallado análisis lacaniano— o de A. Vaché. Es decir: al referirnos a la vinculación entre personalidad paranoica y concepción surrealista de «lo plástico» no se habla de los artículos dalinianos sino de una actitud teórica plenamente asumida por buena parte del movimiento.

---

<sup>39</sup> ADORNO, TH.: «*Retrospectiva sobre el surrealismo*», recogido en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 110.

<sup>40</sup> BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, ed. cit., p. 164.

La autenticación de dicha verdad surrealista de lo plástico ha de pasar necesariamente por una revisión del material pictórico: propongo, en tal sentido intentar una ordenación del mismo, atendiendo al escenario de las objetivaciones surrealistas, a los temas representados y a la inclinación formal de que abusan. Adelanto que tales tres apartados difícilmente pueden ser considerados independientemente; y advierto, igualmente, que invocaré obras de autores sumamente conocidos y de un horizonte cronológico y geográfico suficientemente amplio.

Pues bien, respecto al primer asunto resulta sorprendente la privilegiada atención surrealista hacia una tópica que prácticamente está limitada por el abuso del espacio arquitectónico, evocado a través de materiales duros y de órdenes arquitectónicos sumamente aristados, y por el similar abuso de una espacialidad onírica en la que los límites de lo representado aparecen difusos o mínimamente señalizados.

Recordar, en el primer caso, el antecedente de las representaciones de G. de Chirico resultaría vano y quizás anacrónico, como es natural, si no fuera porque su nombre es invocado con respeto y admiración desde el origen mismo del demostrado interés surrealista hacia la pintura... Y, en efecto, la pintura de Chirico abunda en la ordenación de sus temas y símbolos en una geografía arquitectónica que transmite la idea de dureza y de agresividad que encontraremos en otros acercamientos. Ahí están, por ejemplo, *Melancolía de una tarde* o *La inquietud del poeta* —ambos de 1913—, su *Paisaje metafísico con torre blanca* —1914— o *El enigma de una marcha* —1916—. El respeto que despierta De Chirico se alarga hasta los pintores surrealistas: en la obra de R. Penrose abundan también las columnas, las ciudades isleñas y fortificadas, así como podemos hallar idéntica inclinación escenográfica en la obra de Ernst —por ejemplo en su *Ella guarda su secreto*, *Aquis submersus*, en la magnífica pintura titulada *La Virgen azotando al niño ante tres testigos* o, finalmente, en *Jardín tragaaviones*—. Pero también se repite la ubicación de temas y símbolos en la obra de Magritte y en la de Matta. Aquel consigue antologizar el valor de la arquitectura, de la piedra, de lo ordenado y agresivo en *El pecho* —1960— y el sudamericano lo aborda en *Cuando las rosas son bellas*.

Más amplio resulta, acaso, el tratamiento de la segunda escenografía típica de la pintura surrealista: la fabulación y representación de una atmósfera irreal, difuminada, de imprecisos límites, donde los objetos se mueven como si volasen o estuvieran a punto de desaparecer, no es ajena a casi ninguno de los grandes autores plásticos del movimiento. Ya Miró, en 1924, cuando pinta su *Maternidad*, aborda el tema y sitúa la representación en ese magma duermevelesco que, posiblemente, había abordado ya en *Tierra labrada*. Es Dalí quien acentúa dicha geografía: en *El asno podrido*, en *Melancolía* o *retrato de Clara*, en *La jirafa en llamas* y en *Simulacro en la noche*, obras todas ellas anteriores a 1930 y repletas, entonces, de símbolos.

Tal espacialidad se encuentra en Penrose, en la obra absolutamente indicativa en este sentido de Y. Tanguy, en Oscar Domínguez —puede contemplarse *El cazador* o *Los porrones*, de 1935 y 1936 respectivamente—, en A. Masson, obviamente en Matta y en Jorge Camacho.

¿Escenografías contradictorias, radicalmente opuestas? La interpretación de su sentido nos llevaría demasiado lejos. Pero no sería excesivamente desafortunado pensar que el ambiente oniroide representado por Miró o Dalí antes de 1930, inmediatamente por Tanguy y por el resto de las escuelas geográficamente diseminadas apunta a lo mismo: presentación de la realidad de lo subreal y dureza de las murallas-ciudades-columnas que tienden a impedir-limitar la presentación de la verdad simbólica de lo inconsciente.

Respecto a lo que he denominado «temas surrealistas» no es menor el asombro al comprender la insólita firmeza con que se abordan determinados objetos e, incluso, su forma de tratamiento: así, por ejemplo, resulta sorprendente la repetición de los objetos vegetales y la evocación de algunos animales. Aquellos son siempre referidos y determinados en su aspecto más duro, más agresivo: también es De Chirico quien había inaugurado el tema. Su pintura está llena de objetos vegetales «duros». El racimo de plátanos de *La inquietud del poeta* —1913—, la agriedad de los limones de *El enigma de una marcha* —1916— o la alcachofa de *Melancolía de una tarde* ilustran perfectamente lo que se dice inclinación que se alargue en las obras de Ernst —véase *Ella guarda su secreto*— y de Penrose —*Conversación entre la roca y la flor*—. Quizá no se alcanzará una más sobresaliente representación de la originalidad de este tratamiento de la naturaleza que en *Napoleón en el desierto* o en *El bosque petrificado* de Ernst.

Similar orientación y presencia obsesiva se detecta en el tratamiento y elección del mundo animal. Recordar tres de las grandes obras dalinianas del inicial período —me refiero a *Oiseaux*, *El asno podrido* y *La jirafa en llamas*— sería suficientemente claro para ilustrar la intención con que el movimiento surrealista aborda el tema. Los animales evocados por éste son, como en el caso de los objetos vegetales, duros, agresivos, inquietantes: el gato aparece en la pintura de Penrose, así como el cuervo en *Noche y día* —donde aparece una paloma distante del valor simbólico tradicional: es una paloma dura, agresiva como su oponente—, Pierre Roy representa la serpiente en *Peligro en la escalera*, el vampiro amenaza en *Birthing* de Dorothea Tanning y el lobo es el protagonista de uno de los más célebres objetos surrealistas, de *El lobo-mesa* de Víctor Breuer.

Podríamos alargarnos con el recuerdo de otras referencias temáticas: quizá sea suficiente con el breve recuerdo del específico tratamiento de la figura humana. Dejando a un lado su presencia en medio de objetos naturales y animales, no puede por menos de sorprender la obsesión mutiladora de las representaciones surrealistas. Nadie como Magritte mantendrá la obsesión tan reverentemente: mutilación encubierta y sintética en la figura

coronada con una cabeza de vaca que ilustra la portada de Minotaure, pero, ya directamente, torsos decapitados en Tiempo amenazador o El pecho. Pero, a su lado, no puede olvidarse la representación que Chirico hace de El tormento del poeta: de nuevo un torso decapitado que, con diferente tratamiento pero transmitiendo siempre la idea de incomplitud, encontramos en la obra de Penrose. Y, obviamente, parece inspirar las alusiones buñuelescas: desde esa escena memorable de Un chien andalou, de profundas repercusiones surrealistas<sup>41</sup>, en que el iris del ojo es seccionado hasta otras muchas en las que el cineasta español presentaría manos cortadas o en donde se pone de manifiesto un transparente fetichismo, reivindicación inconsciente, al fin y al cabo, de la mutilación de lo corporal.

Por cuanto no se trata, aquí y ahora, de realizar una catalogación de la iconología surrealista, dejaré a un lado presencias tan rotundamente esclarecedoras y unánimes como la materia astral o la figuración femenina para pasar a referir la cuestión de la formalidad o del orden a que están sujetos temas y geografías.

También algo provoca la sorpresa de este sentido: pues existe una obsesiva atención surrealista por las formas redondeadas. Se alarga ya desde el cubismo redondeado de la Mujer tendida al sol picassiana hasta la obra de Jorge Camacho o las esculturas de Hans Arp. Intención reiteradamente repetitiva en la obra de R. Penrose: en esa imagen del feto en la barriga de la mujer de Primera visión o en su El tercer ojo; en la obra de Pierre Alechinsky, de Ernst, de Henri Goetz —véase la magnífica Hélice entristecida—, de Magritte por supuesto —antológico en Suplicios de la vestal—, en los rostros circenses de Picabia, en la formalidad de Tanguy y un largo etcétera. Añadiré la alusión a dos formas antológicas: la pasión por el agujero y la gelatinización de los objetos les hace perder contornos y formas claras y precisas.

¿Qué podemos deducir de este breve recorrido antológico a través de los recursos iconológicos de la plástica surrealista? Que, contra la teorización daliniano-lacaniana de la que debía deducirse la pluralidad de la objetivación de los delirios de la personalidad paranoica, existe, por el contrario, una comunidad de ideas, temas, formalidades y escenografías. El alma real de la pintura surrealista no yace en esa irreductible presentificación del singularísimo panorama de la personalidad paranoica que, como se ha visto, tiene una historia y una experiencia que la genera. Pareciera, más bien, que toda conciencia surrealista ha vivido lo mismo, se baña en idénticos delirios, juega con similares obsesiones. Nada de irreductiblemente original encontramos en *el pintor surrealista*. Nadie se parece más a un pintor surrealista que otro pintor surrealista.

---

<sup>41</sup> Cfr. el recuerdo de algunos posibles significados y la razón de la legendaria admiración en SÁNCHEZ VIDAL, A.: *L. Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J. C., 1984, p. 63-64.

De esta forma, las conclusiones teóricas acerca de la naturaleza de lo esencial surrealista no parecen ser aseveradas por el análisis de la práctica surrealista. ¿Dónde, entonces, radicaría la originalidad de la misma?

La impresión fundamentada e inicial es la de una asumida comunidad que pondría entre paréntesis el vínculo personalidad paranoide-estilo = pintura surrealista para aconsejar la referencia de *un auténtico régimen de producción del delirio surrealista*. O si se prefiere: sería preciso subrayar el carácter de ilusión de las recomendaciones dalinianas y, por otra parte, del conjunto del movimiento —dejando a un lado las devoradas personalidades de Artaud o de Vaché—. Sólo estaremos en condiciones de acceder a la inteligibilidad del movimiento y de la pintura surrealista si se reconstruye de forma precisa esto que he denominado *régimen de producción del delirio surrealista*.

Me permitiré señalar, en este sentido, algunas inequívocas observaciones.

*En primer lugar*, no parece legítimo olvidar el carácter sectista del movimiento, los internos y continuados esfuerzos tendentes a consolidar una típica conciencia surrealista. Como es natural, sueños y experiencias se comunican, se trapanan e intercambian. La consolidación del espíritu surrealista requiere un fortalecimiento en base a la sacralización de referencias, actitudes y pautas culturales. Es remarcable la progresiva constitución de un Olimpo de signos que con asumidos en la práctica hasta la extremada reverencia que marca la frontera entre los pertenecientes y los que rozan el límite de esa heterodoxia que provoca inmediatos anatemas.

¿Cuál es el origen de la constitución de dicho mausoleo de signos comunes que reniega de hecho del singularísimo carácter de la personalidad paranoide referido por Lacan? No es posible hablar de una unidad, sino que, por el contrario, conviene llamar la atención sobre una pluralidad de procedencias que se sistematizan y sacralizan definitivamente hacia 1924.

Existe, por un lado, una diversa procedencia cultural: especialmente relevante en el caso de Buñuel y Dalí quienes, llegados a París, encuentran allí adecuado eco para exigencias primarias y anteriores —como ha mostrado A. Sánchez Vidal en la introducción a la Obra literaria del primero<sup>42</sup>— o en el caso de Artaud quien, con anterioridad a su ingreso en el grupo surrealista ya sabe cuál es su camino, no es menor la importancia de la herencia o actitud presurrealista en la casi totalidad de sus miembros.

Debe tenerse en cuenta, y recuerdo algo sabido, que ya en 1916 Arp realizó su Retrato de Tzara «donde la estructura cubista y mayormente rectilínea de sus obras anteriores se transformaba en una nueva forma curvilínea *orgánica o biomórfica*<sup>43</sup>, que el dadaísmo establecerá indudables víncu-

---

<sup>42</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Ed. de Heraldo de Aragón, 1982, pp. 13-79.

<sup>43</sup> DREW EGBERT, D.: *El Arte y la izquierda en Europa*, Barcelona, G. Gili, 1981, p. 276.



los con el grupo surrealista a través no sólo del teórico rumano sino también de R. Huelsenbeck, F. Picabia, Duchamp o el fotógrafo Man Ray, que, en fin, un pintor absolutamente elogiado por la casi totalidad del movimiento habría de ser E. Munch en el que la posterior formalidad típica del surrealismo se adelanta en obras como *Arboles en la playa*, *El humo del tren*, en varios autorretratos y obviamente, en los célebres retratos de Nietzsche o Strindberg. ¿Añadiría algo el recordatorio de la obra de madurez de Van Gogh?

Me limito a plantear con estas sabidas observaciones que, cuando el grupo se forma, sus componentes posibilitan la constitución de una conciencia surrealista con materiales, actitudes e incluso recursos estilísticos derivados de su propia formación y de su vinculación con otros movimientos, asuntos coincidentes que, desde 1924, comenzarán a teorizar como originales y marcas de una identidad que dice afianzarse exclusivamente sobre las irreductibles aportaciones de cada uno.

Prueba fehaciente de esta identidad en las señas de identidad presurrealista puede encontrarse en el número de marzo-1921 de la revista *Littérature* en la que se incluyen los resultados de un curioso referendium acerca de célebres personalidades históricas: es significativa la coincidencia de los tempranos surrealistas en la elección de nombres y, con alguna diferencia, en la valoración. Aparecen elogiosamente considerados Baudelaire, Hegel, Lenin, Rimbaud o Sade: pese a que Breton confesara que «estas profundas divergencias sólo podían dar origen a una incompatibilidad de carácter»<sup>44</sup>, debe tenerse en cuenta que se refiere a las opiniones de Tzara —quien califica a todos con la mínima consideración—, pero que, en general, existe un obvio acercamiento. Las divergencias perderán progresivamente sus aristas más molestas: y es igualmente revelador que, cuando en 1940, Brauner, Breton, O. Domínguez, M. Ersnt, W. Lam y A. Masson, entre otros, se reúnen en Marsella y deciden diseñar una bajara, elijan para las figuras a Baudelaire, Novalis, Lautréamont, Alicia (Carroll), Freud, Sade, Hegel y Paracelso —no cito la totalidad— para ilustrar los cuatro palos de los naipes, que son el Amor-llama, la Estrella-sueño, la Revolución-rojo de la cantre y el Conocimiento-cerradura —llamo la atención a un tiempo sobre la formalidad redondeada de los signos cuya valoración iconológica es inestimable: preside la figura jarryana de Ubú, hipérbolo de esta curvatura antológica de la plástica surrealista.

Algo podemos sacar en claro: es, al menos, que el delirio regidor de «lo plástico» surrealista no se adecúa al proceso esencial de la formación de la personalidad paranoide sino que está determinado por una serie de confluencias biográficas, temáticas y culturales siendo la actividad surrealista el elemento condensador de las mismas cuyo origen parece desconocer o desmerecer cuando menos.

---

<sup>44</sup> BRETON, A.: *op. cit.*, p. 70.

Pero necesitamos dar un paso adelante. ¿Quiere decir lo dicho en las precedentes líneas que sería urgente reducir al alma del surrealismo plástico a esta labor sintética y comunitaria que corregiría las proclamaciones de la inspiración paranoica-crítica? Me temo que significaría quedarse a medio camino. Th. Adorno, refiriéndose a los shocks surrealistas, recordaba que «esas imágenes proceden, literalmente en parte, y en parte según el espíritu, de las ilustraciones de fines del siglo XIX, entre las que se movieron los padres de la generación de Max Ernst; ya en los años veinte hubo, más acá del ámbito surrealista, colecciones de tal material gráfico, como *Our Fathers* de Allam Both, que participaron parasitariamente del shock surrealista y, por amor del público, se ahorraron al mismo tiempo el esfuerzo de extrañación del *montaje*<sup>45</sup>. Vinculación académicamente olvidada pero fundamental.

En efecto, si se repasa la iconología popular de las postales, carteles y anuncios publicitarios de 1900-1920 nos encontramos sorprendentemente con las obsesiones y formalidad propias del posterior surrealismo: la reciente edición de algunas —inadecuadamente denominadas— *Cartoline Surrealiste*<sup>46</sup> pone de manifiesto este esencial acontecimiento. Híbridas formas animales, pájaros con cabeza humana o es mujer con cabeza telefónica, de Picciancini —1900— o de Donna-telefono —1906— respectivamente, ambientes oniroides de Luna de Miele —1908—, de la magnífica *Paesaggio animato* —1904— o de *Donne Asparagio* —1904—, abuso de la formalidad redondeada en buena parte de estos ejemplos que cubren prácticamente la geografía europea con su nueva agresividad y un latente erotismo que hubo de entusiasmar a los surrealistas, son ejemplos esclarecedores.

¿Qué se quiere indicar con estas observaciones que, acaso, sólo invitan a la apertura de una línea frecuentemente marginada cuando no conscientemente desechada? Me parece irrefutable pensar que la comunidad de los intereses del grupo surrealista no es tan sólo producto de un encuentro de orígenes dispares sino, ante todo, de una consolidación sustentada por la existencia exterior al grupo de un gusto y de unos intereses que serán teorizadas por Breton, Dalí o Prévert. Esto es: la originalidad del surrealismo radica en la objetivación de una realidad social y estética y no, como tantas veces fue subrayado en sus textos, por la objetivación de la singularísima experiencia de la original personalidad paranoide. Nada más extremadamente alejado de ésta que la común aventura surrealista.

No quisiera transmitir la idea de la falta de originalidad surrealista: pienso que es preciso, a este respecto, apuntar hacia otro horizonte, —tal y como señalaba Sartre en el texto que abría estas indicaciones—. Acaso la originalidad del movimiento radique en la radical politización de la con-

---

<sup>45</sup> ADORNO, TH.: *op. cit.*, p. 111.

<sup>46</sup> Cfr. *Cartoline Surrealiste*, Roma, Stampa Alternativa, 1985.

ciencia del artista y en el osado orgullo con que se reivindica la urgencia de objetivar el material inconsciente y oniroide —reto que posiblemente no hubiera sido aceptado sin la influencia de Freud, pero me parece impropio subrayar que su originalidad estética se asienta sobre la objetivación del material de la personalidad paranoica cuando el grupo resulta constituirse como una comunidad cerrada que tiende, obsesiva y reiteradamente, a la objetivación de un gusto social cuyo origen es sensiblemente anterior al inicio de su aventura —y previo, incluso, al origen de los balbuceos dadaistas. El alma del surrealismo plástico consiste en la teorización sobre la necesidad de objetivar lo que se denomina como resultado del delirio paranoide no siendo, en realidad, sino aceptación de un nuevo gusto social.

Habrá, en consecuencia, que referir las pautas del cambio social finisecular: buscar quizás en la reacción dialéctica contra los intereses postimpresionistas la base para un naciente nuevo gusto cuya objetivación correrá a cargo del surrealismo. Esta pretensión, sin embargo, ya apunta a otra polémica, ahora impertinente<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> ¿Cuál es, en efecto, el carácter del nuevo gusto? ¿Debiéramos referirnos a una remodelación de un material antropológico básico —en el sentido que podría derivarse de las conclusiones de Bachelard o de Durand? ¿O, por el contrario, sería preciso insistir sobre el mecanismo dialéctico de las alteraciones histórico-estéticas?