



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

FILOSOFÍA Y FOTOGRAFÍA DEL
SURREALISMO. LA TEORÍA SURREALISTA
Y LA GÉNESIS DE LA FOTOGRAFÍA
DOCUMENTAL

Jorge Pulla González



Tesis

Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

FILOSOFÍA Y FOTOGRAFÍA DEL SURREALISMO

LA TEORÍA SURREALISTA Y LA GÉNESIS DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
Jorge Pulla González

Tesis doctoral
Alicante, junio 2016



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**FILOSOFÍA Y FOTOGRAFÍA DEL SURREALISMO.
LA TEORÍA SURREALISTA Y LA GÉNESIS DE LA FOTOGRAFÍA
DOCUMENTAL**

JORGE PULLA GONZÁLEZ

Tesis presentada para aspirar al grado de
DOCTOR/DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

PROGRAMA DOCTORADO
METODOLOGÍAS HUMANÍSTICAS EN LA ERA DIGITAL

Dirigida por:
ENRIC MIRA PASTOR / FERNANDO MIGUEL PÉREZ HERRANZ

Esta tesis ha contado con una beca para
la realización de tesis doctorales del
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-
Albert

Si tienes la suerte de haber vivido en París cuando joven, luego París te acompañará, vayas donde vayas, todo el resto de tu vida, ya que París es una fiesta que nos sigue.

Ernest Hemingway,
París era una fiesta

Hay sofismas infinitamente más significativos y de mayor alcance que las verdades más indiscutibles: rechazarlos por ser sofismas carece a la vez de grandeza y de interés.

André Breton, Nadja

El espectador, sin quererlo, se ve forzado a buscar en la fotografía la pequeña chispa de azar, de aquí y ahora, con la que la realidad ha quemado, por así decirlo, su carácter de imagen; y le hace falta encontrar el lugar imperceptible donde, en la forma singular de ser de ese minuto pasado hace ya tiempo, se esconde aún el porvenir, y tan elocuentemente que, con una mirada retrospectiva, podemos reencontrarlo.

Walter Benjamin,
Pequeña historia de la fotografía

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS, METODOLOGÍA.....	7
2.	EL SURREALISMO COMO FILOSOFÍA	17
2.1	EL CONTEXTO DEL SURREALISMO. QUIEBRA DE LA CIVILIZACIÓN POSITIVISTA.....	19
2.2	FILOSOFÍA DEL SURREALISMO.....	43
2.2.1	EL ACERCAMIENTO A LA TRADICIÓN INTELECTUAL: HEGEL Y FREUD COMO EJEMPLOS	57
2.2.2	TEMAS Y MÉTODO. ONTOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA Y EPISTEMOLOGÍA DEL SURREALISMO.....	69
2.2.2.1	El surrealismo en sus manifiestos, en sus definiciones. Ontología y antropología del surrealismo	71
2.2.2.2	“El funcionamiento real del pensamiento”: automatismos e inconsciente. epistemología del surrealismo	83
2.2.3	ÉTICA Y POLÍTICA DEL SURREALISMO	151
2.2.3.1	Ética: trabajo, violencia, amor.....	153
2.2.3.2	Política. La tormentosa relación con el marxismo	179
3.	LAS REVISTAS DEL SURREALISMO	203
3.1	<i>LITTÉRATURE: EL SURREALISMO ANTES DEL SURREALISMO.</i> 207	
3.2	<i>LA RÉVOLUTION SURREALISTE</i>	211
3.3	<i>LE SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION</i>	229
3.4	<i>MINOTAURE</i>	233

4.	FOTOGRAFÍA Y SURREALISMO.....	241
4.1	FOTOGRAFÍA COMO MODELO TEÓRICO. INTRODUCCIÓN A LA ONTOLOGÍA Y EPISTEMOLOGÍA DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.....	243
4.2	FOTOGRAFÍA EN TANTO QUE IMAGEN.....	275
4.2.1	Fotografía manipulada.....	285
4.2.2	Fotografía surrealista escenificada.....	311
4.2.3	La corriente documental dentro de la fotografía surrealista.....	341
4.2.3.1	Atget	349
4.2.3.2	André Kertész.....	359
4.2.3.3	Brassai	369
5.	IMPACTO DEL SURREALISMO	385
5.1	EL SURREALISMO EN LA TEORIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE ENTREGUERRAS.....	387
5.1.1	Walter Benjamin	389
5.1.2	Pierre Mac Orlan	407
5.2	EL DOCUMENTALISMO FOTOGRÁFICO MÁS ALLÁ DEL SURREALISMO: EL ESTILO DOCUMENTAL EN LOS AÑOS TREINTA	427
5.2.1	Walker Evans, el “estilo documental” como instrumento de la “historia social”	429
5.2.2	Henri Cartier-Bresson: surrealismo y fotografía.....	445
5.2.2.1	Surrealismo en la vida. Deambulación, primitivismo, comunismo. ...	445
5.2.2.2	Surrealismo en la práctica. Las temáticas surrealistas en la fotografía de Henri Cartier-Bresson.	471
5.2.2.3	Surrealismo en la base de la teorización del documentalismo en la posguerra.	515
6.	CONCLUSIONES	535
7.	BIBLIOGRAFÍA	555
8.	TABLA DE ILUSTRACIONES.....	589
9.	ÍNDICE EXHAUSTIVO.....	601

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS, METODOLOGÍA.

La mayor parte de las aproximaciones teóricas a la historia de la fotografía y de la comunicación, al hablar de los años treinta del siglo XX, señalan el surgimiento de una corriente documental dentro del medio fotográfico percibida y definida como tal en la época y presentada como el elemento dominante en la producción fotográfica de ese decenio y fundamental en los que le siguieron. De origen europeo, esta corriente se desarrollaría con fuerza en los Estados Unidos, donde encontró su máxima expresión en el trabajo de la *Farm Security Administration*, la agencia gubernamental surgida al calor del *New Deal*¹. Esta corriente documental influyó de forma fundamental en el surgimiento del fotoperiodismo moderno y el “humanismo” fotográfico² en la posguerra y descansa sobre la base de la confianza que la cultura occidental deposita en la cámara fotográfica y (en

¹ El *New Deal* (o Nuevo Pacto) fue un conjunto de políticas económicas intervencionistas y expansivas impulsadas por Franklin D. Roosevelt, presidente de los Estados Unidos, para contrarrestar los efectos sociales negativos de la Gran Depresión económica del 29. Se dejaron de lado los postulados liberales clásicos y se aplicaron los desarrollos teóricos de Keynes, incrementando el gasto público para mitigar la miseria de la población más desfavorecida y estimular la economía.

² Sobre la fotografía humanista, véase THÈZY, M. de, *La photographie humaniste, 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*, París, Contrejour, 1992.

palabras de la profesora Margarita Ledo¹) el efecto-verdad que esta establece. Desde los años treinta, la fotografía documental ha marcado por igual el trabajo de numerosos fotógrafos pertenecientes a la fotografía “artística” y el tratamiento de la imagen en los medios de comunicación.

Muchos y variados son los elementos sociales, estéticos, literarios, filosóficos y tecnológicos que confluyeron en la génesis de este nuevo lenguaje fotográfico, lenguaje que contribuyó a sentar las bases de la actual era de primacía de lo visual. Concretamente, en lo que respecta a los componentes filosóficos, estéticos y literarios, el caldo intelectual y vital básico en el que se gestó esta fotografía documental no es otro que el surrealismo; probarlo es el objetivo fundamental, la hipótesis general que sustenta nuestra tesis. Como veremos, el surrealismo y su periferia intelectual fue el contexto de formación de muchos de los fotógrafos que comenzaron a trabajar en los años veinte y treinta y que alcanzaron la cima de su carrera (o, por el contrario, la vieron truncada trágicamente) en los turbulentos años de la Segunda Guerra Mundial y en la época dorada de las grandes revistas ilustradas de la posguerra.

La influencia del surrealismo sobre la fotografía documental se habría dado de varias formas. En primer lugar, mediante la publicación de fotografías en sus revistas y publicaciones, fotografías que habrían de darles a los nuevos fotógrafos modelos formales a partir de los cuales forjar sus estéticas. En segundo lugar, proporcionándoles a estos una panoplia de nuevos temas, ausentes hasta ese momento de la fotografía, centrada fundamentalmente en los márgenes de lo urbano tanto a nivel físico como social y moral (tal y como veremos al estudiar la filosofía de los surrealistas, la fotografía publicada por estos y el espacio que la imagen ocupó en el movimiento). Pero la influencia mayor del surrealismo sobre los fotógrafos documentales no se habría

¹ LEDO, Margarita, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998.

producido en el nivel formal o temático, sino en el conceptual, al darles, desde sus planteamientos intelectuales y vitales, una serie de conceptos de naturaleza ontológica, epistemológica, antropológica, política y existencial con los que forjar la visión de la realidad que subyace a cómo entendieron más tarde su propia práctica. Veremos en detalle el caso de Henri Cartier-Bresson. Conceptos y métodos centrales del surrealismo como la importancia del inconsciente, lo automático, el azar objetivo y lo maravilloso, la surrealidad, el concepto de imagen, la deambulación urbana, la importancia dada al sexo, a lo primitivo, lo marginal y a la infancia, etc., habrían de marcar a Cartier-Bresson, figura central de la teorización y práctica de la fotografía documental posterior a la Segunda Guerra Mundial, y, por ende, a gran parte de la producción fotográfica posterior.

Habremos de dedicar la primera parte de nuestro trabajo a explicitar las bases intelectuales del planteamiento surrealista, haciendo patente, como punto de partida, la naturaleza profundamente filosófica del movimiento. Los objetivos de las primeras secciones serán, por tanto, fundamentalmente tres: analizar el contexto intelectual del que surge el surrealismo, que no es otro que la crisis del positivismo, la filosofía imperante desde mediados del siglo XIX en Europa, crisis subsiguiente al fin de la Primera Guerra Mundial; identificar y analizar los temas y metodologías filosóficos propios del surrealismo, así como sus planteamientos políticos y ético-existenciales; por último, acercarnos a sus publicaciones periódicas, vehículo privilegiado de comunicación de sus ideas y actividades (y espacio de publicación de su fotografía).

La segunda parte de la tesis la dedicaremos al análisis de la relación entre el surrealismo y la fotografía en general. En primer lugar, analizaremos cómo la fotografía le sirvió al núcleo parisino del surrealismo como modelo teórico con el que entender su propio proyecto, como metáfora desde la que

comprender la tarea propia del surrealismo, la “expresión del funcionamiento real del pensamiento”¹. El surrealismo dio un lugar central a la fotografía en su propia autocomprensión; ello le llevó, paradójicamente, a obviar toda reflexión ulterior sobre el medio. Comprometido desde sus cimientos con una ingenua, previa y anacrónica teorización de la fotografía, ajena al movimiento, no pudo realizar su propia comprensión del verdadero carácter ontológico y epistemológico de la fotografía. Analizaremos las diferentes posturas alternativas que sobre este carácter se han elaborado a lo largo del siglo XX, con especial atención a aquellas que resaltan el aspecto *indicial* inherente a la imagen fotográfica.

Con la mira puesta en dejar establecida claramente la existencia de una importante corriente fotográfica documental en el movimiento, pasaremos a analizar la fotografía que realizaron y publicaron los surrealistas. Como dijimos ya, la hipótesis general de nuestra tesis es la existencia de una estrecha relación entre la filosofía y fotografía surrealistas y la fotografía documental de la segunda mitad del siglo XX: una relación que solo muy recientemente ha comenzado a ser apuntada. En lo que respecta a la fotografía en el seno del surrealismo, la bibliografía, salvo excepciones, la ha presentado como una fotografía forzosamente manipulada o escenificada, no directa, fruto de la acción creativa y artística del autor sobre la copia, el negativo o la pose. En consecuencia, la fotografía documental o directa no tendría un espacio dentro de ella. Sin embargo, el trabajo que aquí se presenta, sin negar la importancia de la fotografía no directa y performada en el seno del surrealismo, persigue, como un objetivo secundario y complementario al primero, ampliar esta

¹ Véase definición de surrealismo en p. 46 de esta tesis. La definición ha sido extraída de BRETON, André, “Manifiesto del surrealismo (1924)”, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 34.

estrecha concepción de la fotografía surrealista y de su papel en el desarrollo de la fotografía de prensa y el fotoperiodismo a partir de diferentes elementos.

Comenzaremos analizando la faceta fotográfica del movimiento surrealista, que se encuentra en total continuidad con sus planteamientos teóricos y su literatura. Es preciso investigar cómo el surrealismo desarrolló mediante la cámara, incluso muchas veces con más efectividad que con la pluma, sus conceptos fundamentales. Yendo más allá, abriremos también vías de investigación que nos pueden hacer sospechar que el surrealismo es, sin duda, la corriente más productiva, tanto a nivel conceptual como creativo, dentro de la fotografía de entreguerras y que su impronta se extiende en todos los ámbitos del medio, también en los de la fotografía documental. La fotografía ocupó desde muy pronto un lugar fundamental dentro del surrealismo a pesar de que, a primera vista, esta, por su propia naturaleza objetiva, parece chocar con las finalidades últimas del movimiento. Sin embargo, la presencia de fotografías “directas” o “documentales” en las obras centrales del surrealismo, especialmente en las de André Breton, es muy frecuente. Breton intenta en varias de ellas (*Nadja*, *L'Amour fou*) sustituir las descripciones mediante la inserción de imágenes (incluso retratos), con el objetivo de superar la narrativa realista o naturalista francesa del siglo XIX, a la que acusa de ser, paradójicamente, fotográfica. También es constante la aparición de fotografías en sus revistas, de las que hemos elegido varias (*La Révolution Surréaliste*, *Le Surréalisme au Service de la Révolution* y *Minotaure*) como objeto de estudio, dado su papel central en el movimiento.

Es obligado por tanto un análisis pormenorizado de la fotografía aparecida en estas revistas y en el resto de la literatura surrealista, ya que las imágenes que los teóricos Walter Benjamin y Pierre Mac Orlan, así como Brassai, André Kertész, Walker Evans, Henri Cartier-Bresson, Manuel Álvarez Bravo, Robert Capa y el resto de fotógrafos “directos”, vieron en los últimos

años veinte y primeros treinta fueron las fotografías difundidas por estas publicaciones, en especial la obra de Eugène Atget, verdadero iniciador de la fotografía documental. Como veremos, la lista de temas de Atget pasó a ser la lista de temas de sus fotografías, si bien se incluyeron otros nuevos en ella: algunos que éste, por las limitaciones propias de su anticuado material, no pudo ni quiso abordar (esto se mostrará especialmente claro en Bresson, que utilizó una cámara de pequeño formato capaz de captar los sujetos en acción); también otros temas intrínsecos al movimiento surrealista, como el sueño. Mostraremos cómo la larga sombra de Atget llegó a través de estas revistas incluso hasta Walker Evans (figura fundamental de la fotografía documental norteamericana). Evans, fuertemente impresionado por estas imágenes, incorporó los temas y las estrategias compositivas propias de estas a su producción. Probar y aclarar estas relaciones entre el surrealismo y la aparición de la fotografía documental será el objetivo fundamental que dirigirá nuestra categorización y análisis de la fotografía surrealista.

También nos centraremos en el impacto que el surrealismo tuvo en la comprensión y realización de la fotografía más allá del surrealismo mismo. Para ello se impone un análisis del pensamiento sobre la fotografía en el entorno del surrealismo, en los fronterizos Walter Benjamin y Pierre Mac Orlan. El primero es alemán y el segundo francés, pero ambos participaron ampliamente del ambiente de la vanguardia parisina de entreguerras y analizaron el papel que los nuevos medios basados en la imagen y, en especial, la fotografía habían de desarrollar en la nueva sociedad. Benjamin es crucial, ya que para él, como veremos, la fotografía de las revistas surrealistas aparece como la abanderada de una nueva forma de entender el arte llamada a romper con el “aura” (concepto que Benjamin encuentra en la contemplación de la fotografía antigua). Esta nueva forma de arte vendrá a coincidir en sus objetivos sociales y sus medios con la fotografía documental y social. Mac Orlan, cercano al surrealismo en sus orígenes y sus planteamientos, se intuye

también como una pieza clave en el desarrollo de esa misma fotografía a partir de un concepto de difícil definición, a medio camino entre la categoría sociológica y lo literario: lo “fantástico social” que debe ser analizado en profundidad. La influencia de Mac Orlan sobre la temática de la obra de fotógrafos documentales surrealistas tan importantes como André Kertész, Brassai o Henri Cartier-Bresson, en parte debida a su importante labor de prologuista de libros de fotografía, también debe ser objeto de estudio.

Finalmente, analizaremos la obra de dos de las figuras centrales del documentalismo fotográfico de entreguerras, Walker Evans y Henri Cartier-Bresson, con el objetivo de rastrear las influencias que sobre la fotografía documental tuvieron los planteamientos del surrealismo a ambos lados del Atlántico. Walker Evans nos ocupará brevemente, centrándonos fundamentalmente en la figura de Cartier-Bresson. El análisis de este último se dará en tres momentos diferentes: primero estudiaremos lo que de surrealista tuvo su vida en el momento de comenzar su actividad fotográfica; después analizaremos su obra de los años treinta pormenorizadamente, rastreando las fuertes huellas de las temáticas y preocupaciones surrealistas en ella. Para finalizar, abordaremos sus textos teóricos, en especial el que acompañó a su libro *Images à la Sauvette*, analizando las fuertes deudas que la *teoría del instante decisivo* formulada en ellos tiene con los planteamientos filosóficos surrealistas que nos ocuparon en la primera parte.

En lo que respecta a los aspectos metodológicos, cabe decir que el lugar natural de la investigación en ciencias humanas no es otro que la biblioteca, el archivo y la hemeroteca. La metodología que hemos seguido ha consistido fundamentalmente en el estudio y análisis de la producción intelectual del surrealismo y sus márgenes en sus textos y el análisis de las imágenes y escritos teóricos de los principales fotógrafos documentales. Ello nos obligó a

desarrollar una intensa investigación bibliográfica, de consulta y rastreo de fuentes, tanto primarias como secundarias.

El grueso de las fuentes primarias que hemos estudiado consiste en los textos de los autores centrales del movimiento: los textos programáticos de André Breton y Louis Aragon (fundamentalmente *Une vague de rêves*, el *Primer manifiesto* y el *Segundo manifiesto*) y el resto de su producción literaria, así como las revistas del movimiento (*La Révolution Surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, *Minotaure*), también las obras de Walter Benjamin y Pierre Mac Orlan, así como los catálogos de las múltiples exposiciones que, desde los años treinta, se han venido produciendo de la obra de los fotógrafos que han sido objeto de nuestro estudio. Muchas de estas fuentes primarias no se encuentran traducidas ni son accesibles en las bibliotecas ni hemerotecas españolas. Lo mismo ha ocurrido con las fuentes secundarias, los estudios que, primero en el ámbito francés, más tarde en el norteamericano, se han venido realizando sobre el surrealismo. La consulta fiable de gran parte de las fuentes primarias y secundarias más antiguas, en especial de las revistas surrealistas (que se pueden consultar microfilmadas) y los catálogos, no hubiera sido posible sin el acceso a los fondos de la *Bibliothèque nationale de France* en su *site François-Mitterrand* y del *Département des Estampes et de la photographie* de la misma en su sede histórica del *site Richelieu* (éste último en lo que respecta a los catálogos), también a los fondos antiguos de la amplia red de bibliotecas de la *Ville de París*, en especial la biblioteca *Château d'Eau*, especializada en fotografía. La consulta de la bibliografía secundaria moderna y los catálogos de exposición más recientes ha sido posible en bibliotecas españolas, en especial las bibliotecas de las universidades de Alicante, Murcia y Valencia y, sobre todo, la importante biblioteca especializada en historia y teoría del arte del *Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)*.

La propia naturaleza de nuestra hipótesis general, el establecimiento de una estrecha relación entre la filosofía y la fotografía surrealistas y la aparición del estilo documental, reclamaba un acercamiento multidisciplinar, transversal y comparativo. Por ello nuestra tesis se ha desarrollado surcando múltiples campos: filosofía, estética, fotografía, literatura... La complejidad del tema exigía y justificaba este planteamiento, también la naturaleza misma de la actividad filosófica, que no puede entenderse hoy sino como un ejercicio de diálogo crítico entre ideas y disciplinas.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2. EL SURREALISMO COMO FILOSOFÍA

Resulta de vital importancia reconocer que un determinado punto del desarrollo es una encrucijada. En una encrucijada así se encuentra de momento el nuevo pensamiento histórico, caracterizado por una mayor concreción, por rescatar las épocas de decadencia, por revisar la periodización, en general y en particular, y cuyo aprovechamiento en sentido reaccionario o revolucionario se decide ahora. En este sentido, en los escritos de los surrealistas y en el nuevo libro de Heidegger se da a conocer, bajo sus posibles soluciones, una misma crisis¹.

Walter Benjamin

El objetivo de esta primera sección no es otro que dejar sentado, tal y como señala Walter Benjamin en la cita con la que se abre el apartado, que el surrealismo es un intento —como lo son las filosofías de la existencia y los diferentes tipos de vitalismos que jalonaron el pensamiento de entreguerras— de superación de una crisis intelectual y filosófica, la crisis del positivismo y del racionalismo. Benjamin reconoce esa crisis como una *encrucijada*, como un punto de obligada elección por parte de la cultura occidental entre dos caminos o más bien dos facciones. Una *reaccionaria*, Heidegger como ejemplo, en la que las fuerzas del *ancien régime*

¹ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 559.

toman una forma nueva sin cambiar en el fondo¹; otra *revolucionaria*, liberadora, de la que los surrealistas formarían parte. En este capítulo trataremos de concretar qué tiene de revolucionario el pensamiento surrealista desde su contenido filosófico; primero estableciendo sus raíces y contexto intelectuales y filosóficos y las diferentes corrientes de pensamiento de las que bebió; después, adentrándonos en el contenido concreto de su pensamiento y actividades.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ MAYER, Arno J., *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra*, Madrid, Alianza, 1994, p. 251 y ss.

2.1 EL CONTEXTO DEL SURREALISMO. QUIEBRA DE LA CIVILIZACIÓN POSITIVISTA.

2.1.1 ESCUELA Y GUERRA

En el momento del armisticio (1918) la situación social y política de Europa es excepcional. Muy en teoría, hay dos campos: el de los vencedores y el de los vencidos; pero los primeros se hallan en una situación de privación apenas menor que la de los segundos. Privación no solo material sino total, y que plantea ya, tras cuatro años de matanzas y destrucciones de toda especie, la cuestión de la confianza en el régimen. ¡Cómo no! ¿Semejante despliegue de medios gigantescos para acabar en una rectificación de fronteras, en la conquista de nuevos mercados para unos, en la pérdida de ellos para otros, en el robo de colonias ya robadas? Esta desproporción entre los medios y los fines aparece claramente como la insania del sistema. Un *régimen*, incapaz de disciplinar sus fuerzas como no sea para utilizarlas en el cercenamiento y la destrucción del hombre, ha entrado en quiebra. Quiebra también de las *élites* que en todos los países prestan su aplauso a la matanza generalizada, afanándose por hallar medidas capaces de hacerla durar. Quiebra de la *ciencia*, cuyos mejores descubrimientos residen en la nueva calidad de un explosivo o en el perfeccionamiento de una máquina de matar cualquiera. Quiebra de las *filosofías*, que en el hombre no ven más que un uniforme y se ingenian por darle justificaciones para que no se avergüence del oficio que se le obliga a desempeñar. Quiebra del *arte*, que ya no sirve más que para proponer el mejor camuflaje; de la literatura, simple apéndice del parte militar. Quiebra universal de una *civilización* que se vuelve contra sí y se devora a sí misma.

¿Se hubiera podido soportar que, en medio de este cataclismo, la poesía continuara con su ronroneo; que unos hombres que habían vivido la pesadilla nos hablaran de la belleza de las rosas y de las «hojas del árbol»?¹ (la cursiva es nuestra)

¹ NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 14-15.

Sirva la larga cita con la que empezamos el capítulo como introducción al que ha de ser en este momento nuestro tema, el contexto intelectual y vital al que respondía el esquema conceptual del surrealismo: los primeros años veinte como momento de cristalización de una crisis (política, científica, filosófica, artística, en resumen, civilizatoria) que, si bien era intuida desde las postrimerías del siglo XIX, es ahora, tras el final de la Gran Guerra, cuando estalla en toda su magnitud. Es la crisis de la civilización positivista, de la cara más patente del proyecto ilustrado en el siglo XIX, crisis que tuvo en Friedrich Nietzsche su principal anticipador.

Ninguna creación humana, ya sea esta material o ideal, puede ser entendida sin entender el contexto vital, efectivo, en el que surge. Este principio podría aplicarse a la hora de comprender cualquier teoría, pero es especialmente necesario su uso en el caso del surrealismo. Por su propia naturaleza, el surrealismo no puede ser comprendido sólo desde el ámbito de la alta cultura, desvinculado de las circunstancias biográficas de los jóvenes franceses que lo construyeron. El surrealismo no es un mero “capricho”¹ o “pasatiempo”² intelectual. Si intentamos comprenderlo únicamente como una reacción a movimientos puramente intelectuales o como fruto de la mera evolución de las ideas, de la teoría del arte y la literatura, no lograremos entender su verdadera condición. Por el contrario, debe ser entendido desde el trasfondo de la vida concreta de sus autores principales, forjados todos en un mismo caldo de cultivo bien preciso: el sistema educativo de la Tercera República Francesa y la Primera Guerra Mundial.

¹ CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 10.

² BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, p. 82 (*Manifestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 118).

En efecto, las escuelas y liceos de Francia, de las que muchos de los surrealistas fueron brillantes alumnos, les sirvieron a estos a la vez de rico sustrato nutritivo y de límite opresivo. Les dieron, por un lado, una sólida y elitista formación intelectual, poniéndolos en contacto con los textos más clásicos de la historia de la filosofía y la literatura. Pero, por otro, los limitaron con un férreo concepto de la autoridad y un nacionalismo que serían luego el objetivo central contra el que batirse (como queda ejemplificado en el *proceso Barrès*, al que volveremos en varias ocasiones¹).

Al respecto, cabe recordar que hasta 1914 la educación secundaria y superior francesa estaba limitada a los hijos de la nobleza y de la burguesía media-alta y a los estudiantes extraordinariamente brillantes de otros niveles sociales más bajos². Apenas el uno por ciento de los jóvenes franceses de la generación de Breton y Aragon conseguía acceder a los estudios secundarios, concluirlos y obtener el ansiado *baccalauréat* que les abriría las puertas de la educación universitaria y de una carrera en una profesión respetable. La enseñanza secundaria se fundamentaba, como en general ocurría en toda Europa, en el estudio de la *culture générale* humanista, el latín, el griego y textos literarios y filosóficos (en especial del siglo XVII). En palabras de Mayer,

el programa de estudios del *lycée*, de conformidad con la cultura oficial de la Tercera República, veneraba los valores duraderos de otra época en la cual el refinamiento intelectual era prueba de pertenencia a una clase alta y ociosa que mantenía el mundo en su derredor, en lugar de transformarlo³.

¹ Véase, por ejemplo, la p. 185.

² Para una descripción exhaustiva de la educación en Europa en el paso del XIX al XX y de cómo esta tendía a conservar los valores imperantes en el antiguo régimen, véase MAYER, Arno J., *op. cit.*, pp. 232-250.

³ *Ibid.*, p. 240.

El surrealismo surgió como una revuelta contra la vieja cultura, pero en realidad esa rebelión era una rebelión biográfica y ferozmente personal contra su propia educación y la tradición filosófica racionalista y positivista subyacente a esta, con sus principios en crisis. En este sentido, escribe el propio Breton:

En ese “sentido crítico” que se nos había enseñado a cultivar en la escuela, nosotros veíamos el enemigo público número uno¹.

En definitiva, el surrealismo se entendió a sí mismo como respuesta a la inmensa desesperación que sentía la generación de Breton ante la condición a la que se había visto reducido el ser humano en la cultura occidental de comienzos del siglo XX², pero, como veremos más adelante, la rebelión contra esa condición se hizo en buena parte desde la base de los contenidos e ideas mismos de la tradición filosófica e intelectual que pretendían subvertir (por ejemplo, el cartesianismo).

Ya dijimos que la guerra era el otro eslabón del contexto en el que surgió el movimiento surrealista y que este no puede ser entendido si lo separamos de la gran tragedia (tanto *colectiva* como *personal*) que fue la contienda de 1914, como señala Breton mismo:

Insisto en el hecho de que el surrealismo no puede ser entendido históricamente sin referencia a la guerra —me refiero de 1918 hasta 1938— tanto la guerra que dejó atrás como aquella a la que volvió³.

¹ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 83.

² CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 10.

³ BRETON, André, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, París, 1945, citado en BECKER, Annette, “The Avant-Garde, Madness and the Great War”, *Journal of*

Ciertamente, la Primera Guerra Mundial no puede ser identificada como causa suficiente de la aparición del movimiento dadá ni del surrealismo. Tampoco fue la única culpable de la aparición del resto de corrientes intelectuales coetáneas ni de la crisis misma de la cultura del XIX. Pero sí podemos identificarla como su *catalizador*¹, su enzima.

La guerra es lo que ha hecho a los hombres y a su tiempo lo que son. Jamás un conjunto humano como el nuestro había bajado a la arena para dirimir quién se haría con el poder sobre la época. Porque nunca una generación había salido de un portón tan oscuro y grandioso como esta guerra para regresar a la luz de la vida².

A pesar de todos los negros presagios lanzados *intempestiva* y prematuramente por Nietzsche y otros decadentistas *fin de siècle* sobre la caída del mundo occidental y la llegada del nihilismo, la cultura europea mantuvo durante los últimos decenios del siglo XIX un elevado nivel de autosuficiencia y confianza en sí misma y en su futuro³. El optimismo positivista oficial propio de la segunda mitad del siglo XIX (mezclado con fuertes dosis de chovinismo racista y colonial) no flaqueó. La industrialización y los descubrimientos geográficos, científicos y médicos siguieron considerándose una fuente inagotable de bienestar, orden social y progreso material y moral, como recogen las siguientes líneas de Mayer:

Contemporary History, Vol. 35, n° 1, Special Issue: Shell-Shock, enero de 2000, pp. 71-84, p. 72.

¹ BECKER, Annette, *op. cit.*, p. 71.

² JÜNGER, Ernst, *La guerre comme expérience intérieure* (1923), París, Christian Bourgois, 1997, p. 32, citado en TRAVERSO, Enzo, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2009, p. 174.

³ Véase TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*

A partir de mediados del siglo se empezó a aplaudir cada vez más el progreso científico, tecnológico y material como clave de un avance cada vez mayor y más rápido hacia una vida abundante, racional y ética. Además, existía la suposición de que la ascensión inexorable e infinita del hombre iría de la mano con el aumento de la libertad política, la tolerancia religiosa y la paz mundial. Los creyentes en ese evangelio del progreso terrenal procedían sobre todo de la burguesía empresarial y profesional racionalista y de la clase media educada¹.

Pocos en el mundo de la intelectualidad y el pensamiento supieron prever la catástrofe a la que conducía inexorablemente todo este enorme desarrollo técnico y material, catástrofe con la que había de finalizar simbólicamente el “largo siglo XIX”²: La Gran Guerra.

Sin embargo, en la juventud, especialmente en los universitarios, subyacía un larvado y enorme malestar ante la perspectiva de una materialista, aburrida y monótona vida burguesa carente de todo aliciente romántico. Cundía en ellos una amplia resistencia a aceptar el “desencantamiento”³

¹ MAYER, Arno J., *op. cit.*, pp. 251-252.

² La expresión “largo siglo XIX” sirve para definir el período de la historia europea comprendido entre la Revolución Francesa y el comienzo de la Primera Guerra Mundial (125 años). Se ha hecho popular gracias a la conocida trilogía del historiador marxista británico Eric Hobsbawm (1917-2012) *The Age of Revolution: Europe 1789–1848* (1962, trad. cast. *La era de la revolución*, Editorial Crítica, 1971), *The Age of Capital: 1848-1875* (1975, *La era del capitalismo*, Guadarrama, 1977) y *The Age of Empire: 1875–1914* (1987, *La era del Imperio*, Labor, 1989).

³ El concepto “desencantamiento” o “desmagificación” del mundo (*Entzauberung der Welt*) fue acuñado por Max Weber para referirse al proceso de desacralización, intelectualización, racionalización y uniformización progresiva de todos los ámbitos de la vida, propio de la modernidad occidental. Así lo define Weber en *El político y el científico* (Madrid, Alianza, 1979, p. 200): “Que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se quiera se puede llegar a saber que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos e imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser dominado mediante el cálculo y la previsión. Esto quiere decir simplemente que se ha excluido lo mágico del mundo. A diferencia del salvaje, para quien tales poderes existen, nosotros no tenemos que recurrir ya a medios mágicos para controlar los espíritus o moverlos a piedad. Esto es cosa que se logra merced a los medios técnicos y a la previsión. Tal es, esencialmente, el significado de

propio de la visión moderna del mundo. La súbita aparición de la guerra en 1914, esa “maravillosa sorpresa” en palabras del escritor francés próximo al surrealismo Pierre Drieu la Rochelle¹, generó un torrente de ilusión y de esperanza en un futuro lleno de emociones nuevas. La guerra prometía colmar las soterradas ansias de renovación total presentes en la juventud, sector social que cada vez iba cobrando más peso social:

Por primera vez te veo alzar,
eras de oídas el increíble dios lejano de la guerra.
Por fin un dios. Cerrado el pecho al dios de la paz,
súbitamente entra en nosotros el dios de la guerra.
Salvación para mí, que las cuerdas del alma veo vibrar².

Solo desde esta premisa podemos nosotros entender, desde la distancia de nuestros días, el entusiasmo y exaltación con que, en general, es recibida la noticia de la guerra por los intelectuales de todos los países beligerantes, que se lanzaron en masa a la “movilización de las mentes”³. En Francia figuras centrales como Henri Bergson, Émile Durkheim, Anatole France, André Gide o Marcel Proust; en Alemania Max Planck, Siegfried Kracauer, Wilhelm Wundt, Max Scheler (*Genio de la guerra*, 1915), Thomas Mann (*Consideraciones de un apolítico*, 1917), Max Weber o Georg Simmel; en Austria Ludwig Wittgenstein y Sigmund Freud se “enrolan espiritualmente en el ejército”⁴ y se lanzan a escribir o firmar panfletos de justificación y legitimación de la

la intelectualización”. Weber lo usa, por ejemplo, en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1994, p. 199.

¹ Citado en WOHL, Robert, *The generation of 1914*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1979, p. 27.

² Himno a la guerra escrito en agosto de 1914 por Rainer Maria Rilke (citado en SAFRANSKI, Rüdiger, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2003, p. 85)

³ WOHL, Robert, *op. cit.*, p. 17.

⁴ PORRAS MEDRANO, Adelaida, “Introducción” a BARRÈS, Maurice, *Los desarraigados*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 7-82, p. 49.

intervención de su país en el conflicto. Lo mismo ocurrió en Italia, Rusia, Inglaterra e incluso Estados Unidos¹.

Las generaciones posteriores difícilmente podrán imaginar la falta de determinación, por no decir el servilismo, que han mostrado todas las corrientes ante el hecho de la guerra, creyendo ver en ella una ocasión perfecta para resurgir a una nueva vida. No existe en Alemania, ni fuera de ella, ninguna corriente intelectual ni cultural que no haya estado dispuesta a rendir a la guerra un tributo ideológico. Todas han pugnado por utilizarla como fuente de energía².

Los intelectuales, poetas, artistas, profesores y estudiantes de las universidades y grandes escuelas de toda Europa no se limitaron al “chovinismo erudito”³, la militarización intelectual y el “combate cultural”⁴. Se lanzaron en masa a las oficinas de alistamiento, compitiendo ansiosos por ser los primeros, temerosos ante la posibilidad de ser rechazados o de que la guerra acabara sin que les diera tiempo de llegar al frente de batalla. La regla general es el alistamiento inmediato; no son extraños casos como el de, por ejemplo, Martin Heidegger, que se presenta voluntario en octubre a pesar de sus dolencias cardíacas (es asignado a la reserva por ellas)⁵. Tampoco situaciones extremas como la de Ludwig Wittgenstein, cuyo entusiasmo bélico le llevó, primero, a alistarse voluntario a pesar de ser rechazado para el reclutamiento forzoso debido a un hernia y, más tarde, a no prescindir de su

¹ Para un repaso exhaustivo de la actividad panfletaria de la intelectualidad occidental durante la Primera Guerra Mundial, véase JOAS, Hans, “Ideologías de la guerra. La Primera Guerra Mundial en el espejo de las ciencias sociales contemporáneas”, *Guerra y modernidad. Estudios sobre la violencia en el siglo XX*, Barcelona, Paidós, p. 83-117 y el apartado “Fiebre chauvinista” de la obra TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*, pp. 138-146.

² LEDERER, Emil, “Zur Soziologie des Weltkrieges”, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, nº 39, 1915, pp. 357-384, citado en JOAS, Hans, *op. cit.*, p. 83.

³ Hans Joas en *Ibid.*, p. 99, citando a Hermann Lübke.

⁴ WOHL, Robert, *op. cit.*, p. 17.

⁵ SAFRANSKI, Rüdiger, *op. cit.*, p. 83.

uniforme, años después de la contienda, hasta que quedó hecho harapos¹. Louis Aragon, del que tanto habremos de hablar, abandona voluntariamente un cómodo puesto de médico auxiliar en un hospital militar en retaguardia para solicitar el traslado a infantería en primera línea y ser dado por muerto en tres ocasiones y condecorado².

Salvo escasas excepciones, todo el espectro político se vio imbuido de lo que Stromberg llama “el espíritu de los días de agosto”³, del ansia de guerra. Cada nación se consideraba a sí misma representante en el conflicto de los ideales de la *Cultura* y la *Civilización*. Incluso Bertrand Russell, que fue procesado por su pacifismo durante el conflicto en dos ocasiones, expulsado del Trinity College y condenado a prisión en 1918 y en los cincuenta, dijo:

[escribo] como defensor de la justicia y de la verdad, no como amigo de la histeria alemana al lado de la cual nuestra histeria inglesa parece casi un acercamiento a la cordura... Puesto que hay guerra, considero la victoria de los aliados de gran importancia para la humanidad. La derrota de la democracia y el triunfo de la tradición bismarckiana creo que retrasarían durante mucho tiempo el progreso político de nuestra civilización⁴.

El ardor guerrero se vería debilitado (pero solo en parte) por la realidad de la guerra industrial. La guerra moderna, inmenso catálogo de nuevas y atroces formas de muerte, se oponía totalmente a la visión idealizada y romántica del combate que compartían los jóvenes y sus familias. La decepción subsiguiente, que en general no se produjo durante el combate mismo, sino al final de la guerra y ante la perspectiva de una paz sin alicientes,

¹ MONK, Ray, *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 117, 169.

² IBARLUCÍA, Ricardo, “Estudio preliminar”, en ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, pp. 9-48.

³ STROMBERG, Roland N., *Historia intelectual europea desde 1789*, Madrid, Debate, 1995, p. 336.

⁴ Bertrand Russell, citado en CLARK, Ronald, *Russell*, Barcelona, Salvat Editores, 1985, p. 82.

mucho más monótona y lacerante para ellos que la guerra misma, fue enorme y constituye sin duda la causa principal de la pérdida de la fe en el progreso material y moral y la civilización occidental que caracteriza a buena parte de la generación de entreguerras. Así lo señala Breton mismo:

El inevitable conciliábulo de los soldados que regresaban del frente había tenido como efecto exaltar *retrospectivamente* los temas que provocaban indignación: sentimiento de inutilidad frente al sacrificio de tantas vidas; grandes “ajustes de cuentas” con la retaguardia, cuyo famoso espíritu “hasta el fin” había ido emparejado durante mucho tiempo con un mercantilismo carente de escrúpulos; quebranto de muchos hogares; *extrema mediocridad del futuro*... El embriagamiento de la vida militar había fracasado totalmente...¹ (la cursiva es nuestra)

Esta decepción ante la guerra y la frustración de las expectativas de revitalización de las naciones y los individuos que esta había provocado son también responsables de que las teorías decadentistas y revolucionarias anteriores a la guerra, que no pasaron de ser minoritarias, resurgieran con fuerza y mostraran toda la potencia de su crítica a la modernidad y sus mitos.

En efecto, la guerra se comprendió por parte de los intelectuales (entre ellos los surrealistas), tiempo después de acabada, no como un conflicto entre naciones diferentes o entre razas, sino como un conflicto intracivilizatorio, una “guerra civil”, un suicidio en el que el sujeto autocastigado no era otro que el “espíritu europeo”², la “disposición espiritual compartida”³ por todas las naciones occidentales, el “espíritu crítico” al que Breton hacía referencia en una cita anterior⁴. El resultado de la guerra no fue otro que el desencanto, el

¹ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, pp. 53-54.

² TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*, p. 29.

³ Karl Löwith, citado en *Ibíd.*, p. 30

⁴ Véase nota 1 de la p. 22 de esta tesis.

nihilismo, la negación de la civilización previa al conflicto¹, como lo testimonia refiriéndose a sus coetáneos José Ortega y Gasset, que hizo de la disolución de la crisis su tema intelectual y vital:

En los últimos años se oye por dondequiera un monótono treno sobre la cultura fracasada y concluida. Filisteos de todas las lenguas y todas las observancias se inclinan ficticiamente compungidos sobre el cadáver de esa cultura. Que ellos no han engendrado ni nutrido. La guerra mundial, que no ha sido tan mundial como se dice, parece ser el síntoma y, al par, la causa de esa defunción².

Todo lo dicho a propósito de la situación espiritual de los jóvenes y los intelectuales tras la guerra del catorce es plenamente aplicable a los surrealistas y explica buena parte de sus planteamientos. Los surrealistas vivieron o participaron en la Gran Guerra, en su mayoría, todavía en su etapa de formación, en los prolegómenos de su vida adulta. Breton tenía al inicio de la guerra 18 años, Aragon y Soupault 17. En ella estuvieron también Joë Bousquet (que, herido en combate, no volvería a caminar), Théodore Fraenkel (compañero de clase de Breton desde la infancia), Paul Éluard, Max Ernst (en el lado germano de las trincheras), Guillaume Apollinaire (inventor del término “surrealismo” en 1916, en plena guerra, muerto el día del armisticio)...; todos quedaron profundamente marcados por la experiencia bélica, esa *cloaca de sangre, imbecilidad y fango*³ de la que muchos de ellos pensaron que no regresarían. A su vuelta, como ya hemos visto, el panorama no era muy alentador:

La gente se recuperaba de los efectos de la guerra, claro está, pero de aquello que no podían recuperarse es de lo que, por aquel entonces, se

¹ Karl Löwith, citado en TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*, p. 30

² José Ortega y Gasset en el proemio a la edición española de *La decadencia de Occidente* (1923), de Oswald Spengler (Barcelona, RBA, 2005, trad. de Manuel G. Morente).

³ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 25.

denominaba “lavado de cerebro”, que, durante cuatro años, había convertido a seres que solo pedían vivir y —con muy pocas excepciones— entenderse con sus semejantes, en seres despavoridos y perturbados, que no solo podían ser utilizados, sino diezmados a placer. Algunas de estas pobres gentes miraban con malos ojos a aquellos que les habían dado tan buenas razones para ir a combatir. No podía impedirse que confrontaran sus experiencias y contrastaran sus informaciones particulares que la censura había puesto a buen recaudo, así como tampoco que descubrieran la extensión e importancia de los daños causados por la guerra, la pasividad sin límites a que había dado lugar y, cuando esta pasividad había intentado ponerse en movimiento, la espantosa represión a que había dado lugar. Como es lógico, la disposición de estas personas no era favorable¹.

Para los que habían de ser más tarde los surrealistas, tras el apocalipsis de las trincheras, la literatura, el arte y la reflexión estética y filosófica solo podían tener sentido en la medida en que pudieran superar sus aplicaciones meramente “sentimentales u ornamentales”² y convertirse en herramientas eficaces en la “expresión del funcionamiento real del pensamiento” y, sobre todo, en la “resolución de los principales problemas de la vida”³.

Las cosas estaban así cuando decidieron infligirnos la dura lección de 1914-15-16-17 y 18.[...] Se desmoronó lentamente esa voluntad de modernismo que, hasta entonces, tendía a caminar libremente y en que, en el campo del espíritu —el único que importa—, aunque se condene algún exceso aparente, aparece por lo menos como una voluntad armada ante la muerte. Hablo con conocimiento de causa, pues he doblegado un tiempo la mía bajo esta magnífica esclavitud. Todo esto lo digo para dar a entender primero que la pintura, por ejemplo, no puede tener como fin el placer de los ojos y que no creo en modo alguno que sea del dominio de esta moral epicúrea que los acontecimientos militares han puesto de moda. Persisto en creer que un cuadro o una escultura no pueden afrontarse más que secundariamente bajo el aspecto del gusto y que solo

¹ *Ibid.*, pp. 53-54.

² CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 13.

³ Véase definición de surrealismo en p. 46 de esta tesis. La definición ha sido extraída de BRETON, André, “Manifiesto del surrealismo (1924)”, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 34.

se defiende mientras él o ella son susceptibles de hacer dar un paso a nuestro conocimiento abstracto propiamente dicho.

[...] Caer en lo decorativo (después de todo ¿la decoración de qué?) tampoco es la solución¹.

Fue entonces, en el “chorreante tedio” de la postguerra², cuando dadá se cruzó en el camino de Breton y Aragon, de los que después se harían llamar “surrealistas”.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ Véase “Distancias” en BRETÓN, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 124, 127.

² BENJAMIN, Walter, *El surrealismo*, Madrid, Casimiro, 2013, p. 31.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.1.2 LOS COMIENZOS. LA PREHISTORIA DADÁ.

El padre del surrealismo fue dadá, su madre fue un pasaje. Dadá era ya viejo cuando la conoció.

Walter Benjamin¹

El movimiento dadá fue un movimiento fundamentalmente destructivo, nihilista, negador más que afirmador, surgido de forma explosiva en mitad del conflicto, en la neutral Suiza. Su centro fue un cabaret (el *Cabaret Voltaire*) que Hugo Ball² abrió en febrero de 1916 en Zúrich inspirado por los cabarets que ya existían en muchas ciudades alemanas. En su escenario se alternaban la música popular, la *performance*, las lecturas públicas de poesía expresionista, la danza, las muestras de collages... El local se convirtió instantáneamente en punto de reunión de artistas y expatriados que huían de los países en guerra³; hasta allí llegaron los rumanos

¹ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 109.

² Sobre la vida y obra de este autor y filósofo, véase el texto “Ejercicios contemplativos durante la caída. Hugo Ball o la felicidad epiléptica”, con el que Germán Cano presenta BALL, Hugo, *Crítica de la inteligencia alemana*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2011.

³ Véase HOPKINS, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 5-6 y también LEWIS, Helena, “Introduction: Dada and the Great War”, *Dada turns red. The Politics of Surrealism*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1990, pp. 1-16.

Tristan Tzara (poeta) y Marcel Janco (artista), el francoalemán Hans Arp (poeta y artista), los alemanes Richard Huelsenbeck (poeta) y Walter Serner (escritor), los interesantes cineastas experimentales Hans Richter (alemán) y Viking Eggeling (sueco), todos unidos por una misma situación espiritual y sensibilidad:

En rebelión por la carnicería de la Guerra Mundial de 1914, en Zúrich nos consagramos a las artes. Mientras los cañones rugían en la distancia, nosotros cantábamos, pintábamos, hacíamos collages y escribíamos poemas con todas nuestras fuerzas. Estábamos buscando un arte basado en lo fundamental, para curar la locura de la era, y un nuevo orden de cosas que restableciera el balance entre cielo e infierno¹.

Tras la guerra, el dadaísmo comenzó a pasar de Zúrich a París con el traslado en 1919 de Picabia a la capital francesa. Unos meses más tarde (enero de 1920) le siguió Tristan Tzara. Ambos tuvieron un gran impacto sobre el grupo de jóvenes editores de la revista *Littérature* que constituyeron el primer núcleo del surrealismo: André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault y Théodore Fraenkel.

Si nos atenemos a las fechas, es aquí donde puede situarse el comienzo, el germen, del surrealismo, que habría surgido como movimiento del agrupamiento de escritores, intelectuales y artistas plásticos bajo la figura central de André Breton². En 1919 se había producido el encuentro crucial de tres jóvenes poetas: Breton, Aragon y Soupault desmovilizados, unidos por una misma admiración hacia la obra de Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont).

¹ ARP, Hans, "Dadaland", en *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, Thames and Hudson, 1965, p. 25, citado en HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 8.

² Véase "Dos manifiestos dadá" en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 56-58.

En la retórica a la vez delirante e infalible de *Los Cantos de Maldoror*, Breton reconocía, no solo ese lenguaje extraído de las fuentes del inconsciente del que el romanticismo (alemán, sobre todo) y luego el simbolismo intentaron descubrir la clave, sino también algo muy cercano a la confesión psicoanalítica, de la que pudo observar en la guerra los efectos liberadores¹.

Ese encuentro acabó constituyendo el embrión del surrealismo, que encontró un caldo de cultivo ideal en dadá. Todos ellos compartían el mismo espíritu de revuelta que les habría de llevar al dadaísmo (contra el cual reaccionaron más tarde con violencia).

En efecto, al acabar la guerra muchos de los artistas e intelectuales parisinos de vanguardia encontraron en dadá un instrumento ya conformado para la expresión de su propia situación vital, situación vital que ya hemos descrito en el apartado anterior. La otra alternativa que se les plantea, la *vuelta al orden*², no podía ayudarles en absoluto a sobrellevar la radical experiencia que acaban de vivir en la guerra ni, sobre todo, la monotonía de la paz. Como afirma el escritor ruso Ilya Ehrenburg, que entonces vivía en París,

El dadaísmo tiene más que ver con la batalla del Somme, con sublevaciones y golpes de estado [...] que con lo que solemos considerar arte³.

Sin embargo, dadá no pudo sobrevivir en París más que un par de años. En 1921 sucumbirá devorado por el fuego de su propia naturaleza conflictiva y contradictoria y de ese incendio interno surgirá el surrealismo. El desorden,

¹ PIERRE, José, *Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. s/n.

² La *vuelta o retorno al orden* fue un movimiento artístico propio de la Europa de entreguerras. Tras la Primera Guerra Mundial y como reacción a esta se produjo un abandono del arte de la vanguardia, especialmente del cubismo y el futurismo, y una renovación del clasicismo y la pintura realista. (Véase el catálogo *Caos & Clasicismo : arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936*, Bilbao, Guggenheim Bilbao, 2011).

³ EHRENBURG, Ilya, *Memoirs: 1921-1941*, Nueva York, Grosset and Dunlap, 1966, p. 12, citado en LEWIS, Helena, *op. cit.*, p. 1.

la contradicción, la provocación y escándalo constantes y autorreferenciales que proponía dadá y su carácter antisocial serán para los surrealistas, Aragon y Breton sobre todo, que buscaban generar un esquema intelectual teóricamente coherente que pudiera servir para superar la crisis del positivismo y de la cultura europea en general, una “fase de negación”¹, necesaria pero insuficiente.

Dadá está al margen de estas consideraciones. La prueba está en que hoy en día su gran astucia consiste en aparentar ser un círculo vicioso: «Un día u otro sabremos que antes de dadá, sin dadá, hacia dadá, contra dadá, a pesar de dadá, siempre es dadá » [...] El dadaísmo, como tantas otras cosas, no ha sido para algunos más que una manera de sentarse².

Dadá, “que no permitía en absoluto la aplicación del espíritu a los conceptos”³, refractario a toda clarificación intelectual, con su incoherencia y su total ausencia de compromiso político, se convertirá para ellos en un estado que es preciso superar.

En la actividad dadá, tal como esta se desarrolló en París creo que pueden distinguirse tres fases: una de mucha agitación, provocada por la llegada de Tzara a París y que estuvo bajo su dependencia directa, que puede fecharse entre los meses de enero y agosto de 1920, sin gran continuidad a fines de este mismo año; una fase más indecisa orientada siempre hacia los mismos objetivos, con medios totalmente renovados, bajo el impulso, primordialmente de Aragon y mío, que situaría entre enero y agosto de 1921 y, finalmente, una fase de malestar en que el intento de regresar a las formas de manifestación iniciales decepcionó rápidamente a los últimos participantes, y en la cual se multiplicaron las disidencias hasta agosto de 1922, fecha que señala la extinción total de dadá⁴.

¹ CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 15.

² BRETON, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 95.

³ ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, pp. 59-60.

⁴ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 61.

La ruptura de Breton con dadá se plasma en tres textos que publicó en la segunda serie de la revista *Littérature*, que había devenido órgano de un surrealismo todavía en estado larvario¹, y que luego fueron recogidos en la antología *Les Pas perdus* (1924).

En primer lugar “L’esprit nouveau” (“El nuevo espíritu”²), expresivo título de un texto con el que Breton constata un giro respecto a dadá y en el que aparecen algunos de los temas que luego habrían de ser propios del esquema intelectual del surrealismo que trataremos más adelante. En este primitivo texto de Breton se presenta ya uno de los temas centrales del surrealismo, la intuición de la existencia de un sentido oculto de la vida que solo se nos muestra en el encuentro fortuito, en el azar. Breton indaga en este fundacional relato breve en el establecimiento de una nueva relación entre la escritura y la vida. En él aparecen también algunos de los otros hitos temáticos y teóricos fundamentales del surrealismo futuro: la mujer, la atracción sexual, la coincidencia, la ciudad... El texto tiene por argumento el sucesivo e independiente *encuentro* (tema surrealista) de Aragon, Breton y Derain, en el parisino barrio de Saint-Germain-des-Prés, con una joven *enigmática* y *maravillosa* (al igual que le ocurrirá a Breton en *Nadja*). Lo cotidiano proporciona el pretexto inicial para la obra, pero lo maravilloso se inserta en él en una dinámica que le es totalmente ajena al movimiento dadá y que marca el paso hacia temáticas totalmente diferentes y nuevas.

El segundo texto es “Lâchez tout” (“Dejadlo todo”³), texto en el que apoyándose en Hegel reprocha a dadá sus carencias filosóficas, revelando una

¹ Véase el apartado dedicado a esta revista en la p. 207 de esta tesis.

² BRETON, André, “L’esprit nouveau” *Littérature*, nouvelle série, n°1. Recogido posteriormente en BRETÓN, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 88-89.

³ *Ibid.*, p. 94-96.

voluntad de *sistema* y *aclaración conceptual* que también es ajena a dadá. Los temas propios del surrealismo, como la deambulación, aparecen también:

Dejadlo todo.

Dejad dadá.

Dejad a vuestra mujer. Dejad a vuestra querida.

Dejad vuestras esperanzas y anhelos.

Abandonad a vuestros hijos en un rincón del bosque.

Dejad la presa por la sombra.

Dejad si es necesario una vida acomodada, lo que os dan para el porvenir.

Partid por los caminos ¹.

El tercero, “Clairement”² es también explícito en su aceptación de dadá como punto de partida a superar:

El dadaísmo solo nos ha servido para mantenernos en ese estado de disponibilidad perfecta en el que nos encontramos y del que ahora nos alejamos con lucidez hacia aquello que nos reclama³.

A pesar de esta negación a la que somete Breton a dadá, este movimiento y el surrealismo comparten numerosos rasgos (no en vano el segundo surge dentro del primero). Como hemos visto, los dos movimientos nacen de la misma decepción de numerosos jóvenes europeos (en todos los bloques beligerantes) frente a una cultura occidental que promueve, por un lado, una vida materialista y desencantada y, por otro, el nacionalismo y la guerra. Ello hace que ambos movimientos se opongan radicalmente en sus

¹ *Lâchez tout./Lâchez Dada./Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse./Lâchez vos espérances et vos craintes./Semez vos enfants au coin d'un bois./Lâchez la proie pour l'ombre./Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir./Partez sur les routes* (“Dejadlo todo”, *Littérature*, nouvelle série, n°2, abril de 1922. Recogido también en *Los Pasos perdidos*, OC I, p. 262 (trad. cast. *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 94-96, aunque en este caso la traducción es nuestra).

² *Ibid.*, p. 97-99 de la ed. castellana.

³ *Littérature*, nouvelle série, n° 4, septiembre de 1922, contenido también en *Los pasos perdidos* (pp. 97-99 de la ed. castellana, aunque en este caso la traducción es nuestra).

planteamientos al futurismo¹, caracterizado por un fuerte militarismo, total confianza en las máquinas y el progreso tecnológico y adoración de la velocidad de los aparatos, la juventud, la pasión y el vigor; el futurismo se muestra como una perfecta fusión (como el fascismo inminente, al que se unirían muchos futuristas²) de la reacción antiilustrada del romanticismo con la razón instrumental surgida de la Ilustración misma. Dadá y surrealismo también comparten una idéntica repulsa del academicismo y modernismo en arte y literatura. Igualmente, ambos optan en sus formas y manifestaciones públicas por el escándalo y el *happening*.

Pero también son profundas las diferencias que les separan, incluso en los comienzos, y que provocarán su distanciamiento. El movimiento dadá era un grupo abierto, poco definido y esencialmente políglota e internacional. En cambio, el surrealismo surgió como un grupo cerrado, que, aunque con ramificaciones en otros países e incorporaciones de personajes de otros lares, se desarrollaba fundamentalmente en París, en francés y dentro de la tradición intelectual y literaria francesa. Dentro de él Breton ejercía un férreo y a menudo tiránico control de la pertenencia al grupo, recurriendo incluso a la confección de listas cerradas de miembros³ y a las expulsiones sumarísimas cuando se producía una crisis dentro del grupo por disensiones en temas relacionados con asuntos teóricos, políticos o artísticos.

En lo que se refiere a las estrategias creativas en su lucha contra la lógica y el pensamiento racional, las tácticas dadaístas se basaron en la ruptura de la sintaxis, mientras que el surrealismo prefirió el uso de la conexión, del *encuentro*, de imágenes en principio incongruentes entre sí. No es la gramática

¹ SPECTOR, Jack J., *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 75.

² *Ibíd.*, p. 68. Los futuristas participaron en fechas tan tempranas como 1919 en manifestaciones convocadas por Mussolini.

³ Véase, un solo ejemplo entre muchos, la definición de surrealismo en p. 46 de esta tesis. La definición ha sido extraída de BRETON, André, "Manifiesto del surrealismo (1924)", *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 34.

el espacio de la lucha del surrealista: “el surrealista y el *normalien* siguen hablando el mismo lenguaje”¹. Como veremos más adelante, ni siquiera los procedimientos aleatorios como *le cadavre exquis* rompen con la perfecta estructuración gramatical de las frases.

El surrealismo, otra diferencia más, dio una importancia central al psicoanálisis, los sueños y el inconsciente, que no pertenecen a la temática propia del dadaísmo. También en capítulos posteriores analizaremos cómo el surrealismo dio una importancia capital al tema del amor, el sexo y la mujer, mientras que el dadaísmo no mostró interés alguno en estos temas.

Sin embargo, la diferencia fundamental, y motivo final de ruptura, como ya hemos apuntado, radica en que el surrealismo concedió una importancia central (unas veces problemática, otras veces abiertamente autocontradictoria) a los aspectos sociales y políticos, a lo colectivo, mientras que estos aspectos de la vida humana son algo que está totalmente ausente del discurso dadaísta. Dadá, al menos en París², que es el espacio de aparición del surrealismo, era esencialmente anti-comunitario, nihilista en lo moral y lo político³.

Tras nutrirse y beber de las fuentes del dadaísmo, los surrealistas acabaron reaccionando con violencia contra el paralizante nihilismo dadá

¹ DE RIQUER, Martín y José María VALVERDE, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, RBA, p. 671. También DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 103.

² No ocurrió lo mismo en Alemania, donde también irradió dadá a la vuelta de los exiliados de Zúrich. En Berlín, las duras condiciones económicas y la sangrienta represión contra el Levantamiento Espartaquista que llevó a la ejecución extrajudicial de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht lo hicieron muy activo políticamente (véase HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 11).

³ Sirva de ejemplo un texto del propio Breton en su etapa dadaísta: “No creemos tampoco, naturalmente, en la posibilidad de ninguna mejora social” *Littérature XIII* y luego incluido en “Dos manifiestos dadá” *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 56-58, p. 57.

buscando (en sus propias palabras) una “vía de salud”¹. Como veremos, creyeron encontrarla en los momentos de éxtasis e iluminación, los diferentes tipos de estados mentales en los que aflora lo que la vida ordinaria oculta.

Dadá se limitaba a la negación. Los surrealistas fueron más lejos, y con el descubrimiento de la escritura automática en 1919, y con la recepción de las teorías de Freud, para tratar de expresar "el funcionamiento real del pensamiento" Los resultados de estos experimentos fueron tan inesperados, tan sorprendentes, que sentían que tenían un indicio de una verdad profunda, una verdad tan honda que los que la buscaban estaban realmente siendo iniciados en un culto para transformar radicalmente el entendimiento humano².

Como veremos más adelante al tratar la metodología del surrealismo y la recepción que hizo este de las teorías psiquiátricas propias de los años veinte, Breton ya había centrado su atención en 1919³ en el extraño fenómeno involuntario por el que a veces oímos palabras justo en el momento de conciliar el sueño. Este fenómeno le hizo ver la estrecha relación que existe entre el automatismo del sueño y la poesía⁴ y le inspiró un nuevo método de escritura con el que redactó junto a Soupault *Les Champs magnétiques* (1920). En *Champs magnétiques* se muestra el primer descubrimiento fundamental de Breton, tesis inaugural del surrealismo mismo: la escritura automática. Había nacido el surrealismo, automatismo psíquico puro⁵.

¹ CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 15.

² AUDOIN, Philippe, *Les Surréalistes*, París, Seuil, 1973, p. 30.

³ CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 16.

⁴ *Ibid.*

⁵ Véase la definición de surrealismo reproducida en p. 46.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.2 FILOSOFÍA DEL SURREALISMO

A pesar de las trayectorias particulares de cada uno de aquellos que se han reclamado o se reclaman surrealistas, hemos de reconocer que el surrealismo no tendía sino a provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia de la especie más general y grave y que únicamente la obtención o la no obtención de ese resultado puede decidir su éxito o su fracaso histórico.

André Breton, *Segundo manifiesto*¹

Comencemos el capítulo evidenciando la problemática naturaleza del surrealismo y la dificultad de su encasillamiento en alguna de las categorías propias de la cultura intelectual. ¿Qué es el surrealismo?: ¿Arte? ¿literatura? ¿filosofía? ¿*disturbio*²?

¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 72 de la ed. francesa, p. 111 de la ed. castellana. Las ediciones del *Segundo manifiesto* que utilizaremos serán la incluida en el volumen BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, pp. 61-137 y su traducción castellana: BRETON, André, “Segundo manifiesto del surrealismo (1930)”, *Manifestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 103-161.

² Véase la cita de Ilya Ehrenburg en la p. 35 de esta tesis.

En primer lugar, a pesar de ser lo más frecuente, es evidente que no es en absoluto apropiado tratar el surrealismo solo como un movimiento artístico. Como afirma Alquié,

las obras surrealistas nos alejan de la literatura, originando en nosotros una interrogación que puede llamarse científica o filosófica, pero que, desde luego, para nada es estética¹.

Ello es debido a que el surrealismo, sobre todo en Francia, se constituyó en *sistema* de ideas antes que en simple movimiento pictórico, escultórico o literario. Esa naturaleza *sistemática* no le es solo imputada desde fuera al movimiento, sino que es reclamada por el propio Breton, ni más ni menos que en el prefacio a la reedición de su *Primer manifiesto* en 1929² o los más tardíos *Prolegómènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942, título muy significativo en relación a su contenido y de evidentes resonancias kantianas)³.

No podemos reducir el movimiento surrealista a un “ismo” más dentro de la historia del arte⁴ o la literatura, a un conjunto de objetos o textos (esculturas, pinturas, fotografías, relatos, poemas) unificado por ciertas semejanzas formales o que responden a una misma intención estética. Bien al contrario, donde mejor podemos encontrar al surrealismo es en sus ideas, en su discurso programático, en sus manifiestos teóricos, en los textos en los que formula sus intentos *conceptuales* de resolución de los desafíos intelectuales, morales y políticos de la difícil época (¿acaso las hay *fáciles*?) a la que fue

¹ ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 31.

² “De un sistema [...] como es el surrealismo...” BRETON, André, «Préface à la réimpression du manifeste (1929)», *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, p. 10.

³ “Me he hecho un sistema de coordenadas para mi uso, sistema que resiste mi experiencia personal y que, por tanto, me parece que incluye algunas de las posibilidades del mañana”, BRETON, André, «Prolegómènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1942)», *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, p. 153.

⁴ HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 4.

respuesta; en una palabra: en su *filosofía*. Al surrealismo hay que tomárselo al *pie de la letra*¹, de su *propia* letra.

Sin embargo, tampoco es legítimo hablar, sin matizaciones, del surrealismo como una filosofía en sentido estricto². En primer lugar porque el surrealismo, por su propia naturaleza, es refractario a su reducción a un conjunto totalmente cerrado y perfectamente definido de doctrinas (y prácticas). Tampoco se deja someter con facilidad a la noción de “escuela”, a pesar de que el a menudo dictatorial manejo del grupo por parte de Breton pueda hacernos pensar lo contrario. Pero no hemos de pensar por ello que el surrealismo es una simple amalgama caótica de elementos conceptuales discordantes. Por el contrario, el surrealismo se caracteriza por poseer dos de los requisitos internos que debe ostentar todo sistema filosófico: voluntad de *unidad* y voluntad de *coherencia*.

Efectivamente, por muy diversas que puedan parecer sus preocupaciones o temáticas, en el seno del surrealismo se da una reflexión caracterizada por la búsqueda de la coherencia interna y sus temas y motivaciones son los mismos que preocupan al pensamiento europeo coetáneo y que constituyen la problemática filosófica propia de su momento. El surrealismo surgió dentro de un contexto de ideas y problemas de naturaleza filosófica y es forzoso aceptar por tanto que las soluciones que plantea tienen también esa misma naturaleza.

Es cierto que los surrealistas no fueron filósofos profesionales ni tuvieron una formación específicamente filosófica en su educación superior. Sin embargo, no eran en absoluto ajenos al debate filosófico contemporáneo. Es evidente que, tal y como afirma Murat, las referencias filosóficas son un

¹ CLAIR, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, París, Mille et Une Nuits, 2003, p. 21

² En ello coincidimos con MURAT, Michel, *Le Surréalisme*, París, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2013, p. 110.

elemento *constitutivo del movimiento, totalmente indisociables de la idea misma de surrealismo y de su proyecto*¹.

La naturaleza filosófica del surrealismo que estamos defendiendo aquí no le es atribuida al surrealismo únicamente desde fuera: los surrealistas mismos también se reclamaron a sí mismos como filósofos. La voluntad de Breton de establecer una estricta relación entre surrealismo y filosofía aparece incuestionablemente desde el primer momento, desde sus primerísimos textos inaugurales y definitorios², los manifiestos:

SURREALISMO: n., m. Automatismo psíquico puro por el cual se intenta expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, libre de todo control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filos.: el surrealismo se fundamenta en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación olvidadas hasta él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho acto de SURREALISMO ABSOLUTO los señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac³.

Esta primera definición del movimiento redactada por Breton para el *Primer Manifiesto (1924)* lo incluye en la filosofía (“*Filos.*”), en ella muestra Breton una clara voluntad de vincularlo con esta disciplina. En el *Segundo manifiesto (1930)* insiste en que su intención es “situarse en un punto de partida

¹ *Ibíd.*

² LEGRAND, Gérard, “Breton et l’inauguration philosophique du surréalisme”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 13-19.

³ *Primer manifiesto (1924)*, pp. 36-37 de la ed. francesa, p. 34 de la ed. castellana. Las ediciones del *Primer manifiesto* que utilizaremos serán la incluida en el volumen BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, pp 8-60 y su traducción castellana: BRETON, André, “Manifiesto del surrealismo (1924)”, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 15-52.

que permita superar la filosofía”¹, lo cual es una tarea eminentemente filosófica.

Evidentemente, Breton no plantea el surrealismo como un sistema filosófico convencional ni en la forma ni en el fondo, pero deja clara su voluntad de sacarlo del marco estrictamente literario, poético o artístico para inscribirlo dentro de lo que podemos llamar la tradición del pensamiento o la *historia de las ideas* filosóficas².

Sirva de simple ejemplo paradigmático de la voluntad del grupo de situarse sobre el telón de fondo de la historia de la filosofía una de las obras primeras, fundamentales y definitorias del movimiento, *Le Paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon. Aragon comienza el texto con una reflexión de calado filosófico de evidentes (aunque no reveladas) raíces nietzscheanas; el prefacio, titulado “Préface a une mythologie moderne” constituye una crítica directa a toda la tradición filosófica occidental, a la filosofía misma y a su proceder “dialéctico”³:

Parece que toda idea ha sobrepasado ya su fase crítica. Suele admitirse que un examen general de las nociones abstractas del hombre las ha agotado imperceptiblemente, que las luces humanas se han deslizado por todas partes y que nada ha escapado a ese proceso universal, susceptible además de revisión. Vemos así a todos los filósofos del mundo obstinarse, antes de acometer el menor problema, a la exposición y refutación de todo lo que han dicho sobre él sus predecesores. Pero ellos mismos no piensan nada que no sea función de un error anterior, que no se apoye sobre él, que no participe de él. Curioso método extrañamente

¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 73 de la ed. francesa, p. 125 de la ed. castellana.

² Véase BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 82 y LEGRAND, Gérard, *op. cit.*, p. 18.

³ En este texto de Aragon el concepto “dialéctica” no ha de ser entendido en sentido Hegeliano o Marxista (ley del devenir y del pensamiento basada en la oposición de contrarios) sino en el sentido socrático o platónico, el mismo que le da Nietzsche, por ejemplo, en el texto “El problema de Sócrates” que parece haber inspirado a Aragon (Véase NIETZSCHE, Friedrich, “El problema de Sócrates” y “La «razón» en filosofía”, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1996). Aquí “dialéctica” vendría a significar simplemente búsqueda de la verdad basada en el ejercicio de la razón.

negador: parece que tenga miedo del genio, allí mismo donde no se impone sino el genio mismo, la invención pura y la revelación. La insuficiencia de los métodos dialécticos, su ineficacia en la vía de toda certeza, en todo momento parece que aquellos que han hecho del pensamiento su campo han tomado pasajera conciencia de ella. Pero esta conciencia solo los ha llevado a discutir de los medios dialécticos y no de la dialéctica misma, y menos todavía de su objeto, la verdad. O si esta los ha, milagrosamente, ocupado, ellos la han considerado como objetivo, y no en ella misma. La objetividad de la certeza, he aquí sobre lo que pelear sin dificultades: la realidad de la certeza, en ella nadie ha pensado.

Los caracteres de la certeza varían siguiendo los sistemas personales de los filósofos, de la certeza común al escepticismo ideal de ciertos inciertos. Pero por mucho que esta sea reducida, por ejemplo a la conciencia del ser, la certeza se presenta para todos sus escrutadores con caracteres propios y definibles que permiten distinguirla del error. La certeza es realidad. De esta creencia fundamental procede el éxito de la famosa doctrina cartesiana de la evidencia¹.

¿Puede afirmarse esta voluntad filosófica del grupo de forma más clara que como lo hace Breton mismo en esta cita de un texto titulado *Qu'est-ce que le surréalisme?* (1934):

[...]Me parece totalmente natural que el pensamiento surrealista, antes de encontrar su fin en el materialismo dialéctico, de concluir, como lo hace hoy día, el *primado de la materia sobre el pensamiento*, se haya visto obligado a reproducir por su cuenta, en unos pocos años, la deriva histórica de todo el pensamiento moderno: ha llegado *normalmente* a Marx por Hegel, como había llegado *normalmente* a Hegel por Berkeley y por Hume².

Finalmente el surrealismo no concluyó en el materialismo dialéctico, pero el significado último del texto es claro: el surrealismo es filosófico y es la historia del pensamiento el espacio en el que se inscribe y encuentra su sentido.

¹ ARAGON, Louis, "Préface a une mythologie moderne", *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 9-16., pp. 9-10.

² BRETON, André, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, OC II, pp. 223-262, p. 233.

A pesar de todo lo dicho, el surrealismo no es, evidentemente, una filosofía *al uso*. Pero también es cierto que precisamente la forma *sui generis* de hacer filosofía de los surrealistas tiene muchas características en común con algunas de las nuevas filosofías que, en el paso del siglo XIX al XX, se estaban desarrollando. Es cierto que Breton, Aragon y el resto de sus fundadores no están excesivamente interesados en demostrar sus tesis por medio de abstractas y sistemáticas demostraciones racionales, pero en ello coinciden con algunos grandes de la filosofía que poco antes o después que ellos rechazaron lo racional o vieron en la racionalidad parte del problema de Europa en la crisis finisecular y de entreguerras.

Como ya hemos comentado, es cierto que los surrealistas no tenían una formación filosófica universitaria; lo cual no quiere decir que no tuvieran una formación filosófica amplia y actualizada, fruto de su esmerada educación secundaria y de lecturas autónomas, muy variadas, aunque limitadas a los textos escritos en francés o vertidos a esta lengua¹. El surrealismo estaba al día en cuestiones intelectuales, pudiendo encuadrarse perfectamente en la estela del grupo de pensadores de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX que se ha dado en llamar pensadores “de la sospecha”, articulado en torno a la tríada: Marx, Nietzsche y Freud. Su pensamiento surge de la misma intuición básica que comparten en mayor o menor medida esos pensadores: la naturaleza del hombre es esencialmente irracional.

¹ Breton y su círculo tenían por lo general escasas competencias en inglés y alemán. Breton incluso se negó, en un pueril gesto de desafío, a aprender el inglés cuando hubo de emigrar durante la Segunda Guerra Mundial a Estados Unidos (HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 24). El desconocimiento de otras lenguas limitó su conocimiento de algunos autores a las obras traducidas al francés, como veremos más adelante al hablar de la influencia de Hegel y Freud en el surrealismo.

Al igual que hicieron muchas otras corrientes coetáneas, el surrealismo eligió como oponentes filosóficos al racionalismo y el positivismo, fusionados en lo Breton que llamó “realismo” en su *Primer manifiesto*.

El “realismo” de Breton es un término polisémico; comienza siendo el realismo literario que imperó en la novela francesa del siglo XIX (Flaubert a la cabeza), pero enseguida se muestra como un término no limitado a lo literario, que engloba también al racionalismo y positivismo que constituyen el núcleo de la cultura de su momento, tanto a nivel literario o artístico como a nivel filosófico y científico:

Se ha de incoar proceso a la actitud realista [...] La actitud realista, inspirada de positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a toda elevación intelectual y moral. Me horroriza, ya que está hecha de mediocridad, de odio y de suficiencia banal. Es ella la que engendra en nuestros días esos libros ridículos y esas obras teatrales insultantes. Ella se fortalece sin cesar en los periódicos y hace fracasar a la ciencia, al arte, dedicándose a adular la opinión en sus gustos más bajos¹.

Y apenas unas páginas más allá:

Vivimos aún bajo el reino de la lógica, he aquí a dónde quería llegar. Pero los procedimientos lógicos, en nuestros días, solo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte del racionalismo absoluto todavía vigente solamente permite analizar hechos estrechamente relacionados con nuestra experiencia².

El “realismo” se expande incluso más allá de la cultura literaria y filosófica para afectar también a lo social y lo político. Como ya hemos visto en otros lugares, la identidad cultural europea, en especial en Francia, cuna de Descartes, se había constituido sobre un realismo ingenuo que no era sino una

¹ *Primer manifiesto* (1924), p. 16 de la ed. francesa.

² *Ibíd.*, p. 20.

vulgarización y simplificación del racionalismo. La importancia del método y la especial adaptabilidad del pensamiento cartesiano a la academia provocó que este se convirtiera en la filosofía subyacente al sistema social y educativo de la Tercera República francesa, plenamente alineado con la tradición racionalista y el neokantismo, algo de lo que Breton era plenamente consciente:

Ese presunto sentido crítico que de buen o mal grado, nosotros habíamos heredado, al igual que los demás, tenía como misión, tal como constatábamos, frenar las especulaciones intelectuales de todo tipo y envergadura. Nosotros nos negábamos a considerarle como la voz del “buen sentido”¹, así como la del “sentido común”. En ese “sentido crítico” que se nos había enseñado a cultivar en la escuela, nosotros veíamos el enemigo público número uno².

El surrealismo, desde el momento mismo de su creación, se reclama dirigido contra el realismo³. Pero, como estamos viendo, el término “realismo” que usan los surrealistas sobrepasa el significado estricto que le atribuye la tradición filosófica para pasar a englobar todo el racionalismo y positivismo que constituyen la cultura occidental y que son rasgos esenciales de la identidad nacional francesa a comienzos de siglo.

En el campo estrictamente filosófico, la negación del realismo lleva al surrealismo al irracionalismo y a formular una enmienda a la totalidad de la tradición occidental en un sentido muy similar al de Nietzsche.

¹ Con la expresión “buen sentido” comienza la obra más conocida de Descartes, *Discurso del método*. Apenas unas líneas después Descartes declara al “buen sentido” sinónimo de “razón”.

² BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 83.

³ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 111.

[...]Por el surrealismo, rechazamos sin dudar la idea de que solo son posibles las cosas que “son” y [...] declaramos, nosotros, que por un camino que “es”, camino que nosotros podemos enseñar y ayudar a seguir, se accede a lo que se pretendía que “no era”, [...]no encontramos suficientes palabras para estigmatizar la bajeza del pensamiento occidental, [...] nosotros no tenemos miedo de entrar en insurrección contra la lógica¹.

Un inicial ataque al realismo literario se expande hasta convertirse en un ataque filosófico a la razón, a la dialéctica en el sentido platónico del texto de Aragon citado más arriba. El surrealismo se niega a aceptar que el universo tenga una estructura racional², impermeable a la contradicción y que el mundo sea por tanto inteligible de forma total mediante la razón; la contradicción le pertenece en lo más hondo. El mundo no se presenta a la mente como transparente mediante la evidencia y la deducción. Para el surrealismo, como para todos los irracionalismos en general, el mundo no solo no es poroso o isomórfico a la racionalidad, como puede verse en el *manifiesto*³, sino que la razón ni siquiera es la facultad esencial del hombre ni sirve para comprender, explicar o guiar su conducta; la razón en el hombre es expresión de una realidad velada (*voluntad* en Nietzsche, *deseo* en Breton) que sí que lo constituye en su ser más profundo y que es inaccesible a la inteligencia. La razón solo es un “caso particular”⁴ de ese ser más profundo, una de sus modalidades. Para Breton, la antropología racionalista limita al hombre haciéndole “pasar la cabeza [...] por los barrotes de la lógica, que es la más odiosa de las prisiones”⁵.

¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 77 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

² MUELLER, F.-L., *L'irrationalisme contemporain*, París, Payot, 1970, p. 66, p. 9.

³ “Este mundo está hecho tan solo muy relativamente a la medida a la inteligencia”, último párrafo del *Primer manifiesto* (1924).

⁴ ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 58.

⁵ *Nadja*, p. 168 de la ed. francesa, p. 223 de la ed. castellana. Las ediciones que utilizaremos de esta obra serán BRETON, André, *Nadja, Édition entièrement revue par l'auteur*, París, Gallimard, 1975 y su traducción castellana: *Nadja*, Madrid, Cátedra, 1997.

Sin embargo, al igual que Freud (otro *parcial* negador del papel que a la razón da la cultura occidental), el surrealismo es racionalista en cierto modo. Como veremos en otros lugares de esta tesis, los surrealistas, contradictoriamente, no desvalorizan la potencia de la investigación sistemática y protocolizada, ni de la “descripción naturalista”¹, desprovista de toda “poetización”², para desvelar lo que en primera instancia permanece oculto; en el Descartes metódico y en el cientificismo del XIX buscaron en parte los elementos que les permitieran dar la vuelta al racionalismo. Los surrealistas produjeron un “cálculo casi cartesiano de lo irracional”³ al buscar *metódicamente* lo espontáneo y, sin duda, la importancia epistemológica que Descartes da al sueño influyó en el papel que el surrealismo le confirió como vía de acceso al conocimiento. En su momento veremos las *regladas* técnicas surrealistas, que desembocan en observaciones meticulosas, en el levantamiento de actas de sesiones, en descripciones de protocolos para soñar o abandonarse a la escritura automática. Mediante el uso de toda una panoplia de reglamentadas (al menos en su imaginario) técnicas, y bien al contrario que el movimiento dadá, destructor y adorador del caos y el desorden, en el que se encontraba muy a gusto, el surrealismo quería acometer la reconstrucción y rehabilitación de la cultura en un sentido más sano y liberador, crear una *mitología moderna*⁴ que reconectara al ser humano con las fuerzas del inconsciente⁵.

¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 155 de la ed. castellana.

² *Ibíd.*

³ SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, p. 51.

⁴ Véase ARAGON, Louis, “Préface a une mythologie moderne”, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 9-16.

⁵ HOPKINS, David, “Introduction”, *op. cit.*, s/n.

Quedaremos satisfechos de haber contribuido a establecer la inanidad escandalosa de lo que, a nuestra llegada, se pensaba y de haber sostenido —no otra cosa he sostenido— que hacía falta que lo pensado sucumbiera *al fin* bajo lo pensable¹.

Los elementos que va a buscar el surrealismo para superar ese *antiguo régimen del espíritu*² del que se embebieron en sus años escolares van más allá de la tradición francesa. En su búsqueda de materiales para construir su pensamiento alternativo, y en parte como gesto de desafío a la chovinista cultura francesa postbélica, acuden a la filosofía romántica alemana³, en especial, Hegel. Como veremos, podemos encontrar evidencias de contactos con esa tradición desde etapas muy tempranas en Breton y Aragon. También buscan materiales en autores del irracionalismo antiilustrado de raíz romántica. Uno de ellos es, sin duda, Friedrich Nietzsche⁴, del que bebieron profusamente otros irracionistas del siglo XX, como Bergson o los existencialistas, también Heidegger o, en nuestras tierras, Ortega y Miguel de Unamuno (en el que también se produce una interesante mistura entre literatura y filosofía de lo más productiva).

Sin embargo, la influencia irracionalista más clara sobre Breton y los suyos no es Nietzsche, sino Freud, que insistió en las motivaciones fundamentalmente irracionales de la conducta humana y el papel central que tienen en ella los impulsos inconscientes, sobre todo los de naturaleza sexual. el irracionalismo de Nietzsche, basado en la noción de *voluntad de poder*, casaba mal con las muy centrales y definitorias tendencias morales y políticas del surrealismo francés⁵.

¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 127 de la ed. francesa, p. 153 de la ed. castellana.

² MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 112.

³ *Ibid.*

⁴ HOPKINS, David, *op. cit.*, 2004, p. 98

⁵ *Ibid.*, p. 98.

Concluamos este capítulo diciendo que la intención final de Breton no es en absoluto limitarse a plantear el surrealismo como un nuevo sistema filosófico exclusivamente *teórico* cuyo destino sea la sustitución de los sistemas previos o la coexistencia con ellos. Para Breton el surrealismo tiene una finalidad mayor, que va más allá del campo de las abstractas disquisiciones intelectuales: la inversión o metamorfosis de los procesos psíquicos (fin de naturaleza teórica), pero, sobre todo, la “resolución de los principales problemas de la vida”¹ (fin de naturaleza práctica).

El surrealismo no puede ser pues sino acción, un intento de cambiar *efectivamente* la realidad y la vida. Pero no por ello deja de ser una filosofía. Intenta expresar una nueva concepción del mundo y busca, como lo han intentado muchas filosofías de una forma u otra desde los presocráticos, exponer el secreto, el *arché* último del universo y de la vida del hombre. Y, como todas las filosofías que quieren efectivamente cambiar el mundo, contiene a la vez una reflexión *teórica* sobre la realidad y su estructura y cómo conocerlas (ontología y epistemología) y una filosofía *práctica* dirigida a encontrar los fines y medios más adecuados para la acción (ética y política). Estos tres aspectos del surrealismo, acción directa, reflexión práctica y teoría, son indisolubles y no puede entenderse separados unos de otros².

Recordemos este afán práctico del surrealismo al leer el capítulo siguiente, dedicado a la recepción de la tradición filosófica que realiza el movimiento (fundamentalmente Hegel y Freud), y constatar la libertad con la que los surrealistas, pero sobre todo Breton y Aragon, verdaderos teóricos del

¹ Véase la ya citada definición de surrealismo reproducida en p. 46.

² CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 9.

grupo, leen la obra de los filósofos de la tradición, extrayendo de ellos con total interés y parcialidad todo aquello que pueda ser susceptible de ser reorientado hacia la acción, de ser aprovechado para la transformación de la existencia.

[Hume, Berkeley, Marx, Hegel]Estas últimas influencias tienen de particular que, contrariamente a algunas influencias poéticas igualmente seguidas, ellas nos han dado como resultado, al unirse con la de los materialistas franceses del XVIII, una acción práctica¹.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ BRETON, André, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, en *Œuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard, 1992, pp. 223-262, p. 233.

2.2.1 EL ACERCAMIENTO A LA TRADICIÓN INTELECTUAL: HEGEL Y FREUD COMO EJEMPLOS

Si nos acercamos a los textos surrealistas, tanto a las obras literarias como a los textos de carácter más teórico, nos encontraremos con que estos se encuentran plagados de referencias a filósofos de las más variadas tendencias: Kant, Berkeley, Hume, Tomás de Aquino, etc. Algunos son citados en una sola ocasión, otros se repiten con frecuencia. Sin embargo, como ya adelantamos al final del apartado anterior, los surrealistas se acercan a la tradición filosófica muy libremente; no hemos de pensar que los surrealistas hayan leído la obra de todos los autores que citen. El objetivo de este apartado no es dar cuenta de manera exhaustiva del pensamiento de los autores que en él se citan, ni adentrarse en el estudio de todas las referencias filosóficas manejadas por los surrealistas, algo que escapa por completo a las pretensiones de este trabajo, sino solo acercarnos a ellos en aquellos aspectos que sean relevantes desde el punto de vista de la influencia que estos autores pudieran tener sobre los surrealistas, en especial Breton y Aragon, autores de los textos teóricos que en apartados posteriores serán el eje sobre el que girará el desarrollo del pensamiento del grupo. Nos centraremos en dos autores principalmente: Hegel y Freud. Otras influencias, como Marx o Sade, serán tratadas por extenso en otros apartados de la tesis.

2.2.1.1 HEGEL: LA DIALÉCTICA

Como señala Bonnet¹, es un lugar común creer que Hegel no llegó al pensamiento francés hasta los míticos cursos que Alexandre Kojève impartió en los años treinta en la *École Pratique des Hautes Études de París*² o hasta la muy tardía traducción de la obra capital de Hegel *Fenomenología del espíritu* en 1939 por Jean Hyppolite³. Pero la realidad es que André Breton leyó con atención a Hegel muy posiblemente ya en 1912⁴, en plena adolescencia, y con total seguridad durante la Gran Guerra, en 1916⁵; mucho antes de la traducción de Hyppolite y, contra la opinión corriente que lo sitúa, extasiado, entre el auditorio de Kojève, todo nos hace pensar que Breton no frecuentó esos cursos⁶.

Aragon conoció a Hegel de una manera más superficial, primero a través de un texto de Maurice Barrès en el que planteaba el socialismo de Pierre-Joseph Proudhon como superación de los insatisfactorios

¹ BONNET, Marguerite, "Introduction", a BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard, 1992, p. XVII.

² Al emigrado ruso Alexandre Kojève (1902-1968) se le considera tópicamente el introductor del hegelianismo en Francia gracias a los cursos que dio en la institución citada más arriba de 1933 a 1939 sobre la *Fenomenología del espíritu*. Entre los asistentes al curso se cuentan Merleau-Ponty, Lacan, Bataille (surrealista incluso tras su expulsión del grupo por Breton), Raymond Aron, Raymond Queneau y, muy posiblemente, Jean-Paul Sartre. Su magisterio supuso el fin del neokantismo en Francia y la difusión del marxismo y el aumento de su influencia en las diferentes corrientes del pensamiento francés, existencialismo incluido.

³ BONNET, Marguerite, "Introduction", *op. cit.*, p. XVII.

⁴ BRETON, André, *Entretiens*, París, Gallimard, 1973, pp. 153-154, también HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 105.

⁵ « Viva : leo a Hegel » carta a Aragon del 17/18 de abril de 1916, citada en SEBBAG, Georges, *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie*, París, Hermann Éditeurs, 2012, p. 27.

⁶ BONNET, Marguerite, "Introduction", *op. cit.*, p. XVII.

hegelianismos de izquierda de Marx y Bakunin (*De Hegel aux cantines du Nord*¹), más tarde mediante los comentarios de Benedetto Croce².

Así pues, vemos que el conocimiento de Hegel y su huella en el pensamiento de ambos (tanto de Breton como de Aragon) es muy anterior a los años treinta. De hecho, el Hegel que conocen los surrealistas es el Hegel disponible en las traducciones realizadas de 1840 a 1878 por Auguste Véra y Charles Bénard, un Hegel romántico, muy diferente del dado a conocer en Francia ya bien entrados los años treinta³. No pocas obras de Hegel habían sido vertidas al francés antes del comienzo del siglo XX, lo que hizo posible su acceso a su pensamiento a pesar del escaso conocimiento de lenguas extranjeras que tenían en general los surrealistas parisinos.

Breton buscó, compró y leyó con atención (anotando y señalando diferentes pasajes⁴) las traducciones al francés de *Filosofía de la naturaleza*, *Filosofía del espíritu*⁵, *Lógica*, *Filosofía de la religión* y *Curso de estética* y de ellas tomó algunas expresiones, por ejemplo “humor objetivo” (“objektive Humor”), que se vieron luego modificadas en traducciones de Hegel más modernas. En 1939, al publicarse en francés *Fenomenología del espíritu*, la leyó también con atención durante su movilización en la segunda guerra mundial⁶. Sabemos que Aragon leyó a Hegel en el verano de 1924, mientras se alojaba en la casa de vacaciones de Pierre Drieu La Rochelle⁷.

¹ SEBBAG, Georges, « Hegel via Barrès », *op. cit.*, pp. 29-35.

² *Lo vivo y lo muerto en la filosofía de Hegel* (1907), *Ensayo sobre Hegel* (1913).

³ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 111.

⁴ Se han conservado en la biblioteca de Breton los ejemplares con sus anotaciones. Véase BONNET, Marguerite, “Introduction”, *op. cit.*, p. XVIII.

⁵ Véase nota 5 de la p. 117 de esta tesis.

⁶ BONNET, Marguerite, “Introduction”, *op. cit.*, p. XVIII.

⁷ Carta de Aragon a Jacques Doucet, 4 de agosto de 1924, (AA.VV., *De Dada au surréalisme. Papiers inédits 1917-1931*, París, 2002, p. 72, Citado en IBARLUCÍA, Ricardo, “Estudio

La influencia de Hegel sobre los escritos de ambos es importante, como ha mostrado Marguerite Bonnet en los estudios que acompañan a su edición de las obras completas de André Breton. Pero, contra la opinión más extendida, creemos que esta influencia está muy sobredimensionada¹.

Ciertamente, Bonnet, en su edición de las obras completas de Breton, muestra el uso que nuestro autor hizo de numerosas citas indirectas y de expresiones inspiradas en otras usadas por Hegel. También es cierto que Hegel potenció² la visión, ya de por sí dialéctica, que Breton tenía del pensamiento y de la realidad; en otro lugar de este trabajo hacemos también referencia a esta conocida definición del surrealismo que usa Breton, en concreto en el *Segundo manifiesto* (1930), en la que afirma que

todo nos hace pensar que existe un punto del espíritu a partir del cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. En vano se busca a la actividad surrealista otro móvil distinto que la esperanza de determinación de ese punto³.

En esta definición del surrealismo puede verse con claridad la huella de la dialéctica hegeliana, pero simplificada hasta llegar a una básica oposición de contrarios que más puede deber a Heráclito (estimado por Breton

preliminar”, en ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, pp. 41-42.)

¹ En esto seguimos a Nadeau (NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 49)

² DUROZOI, Gérard, “Les Vasses communicants : Marx-Freud”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, p 31, también HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 105.

³ *Segundo manifiesto* (1930), p. 72 de la ed. francesa, p. 111 de la ed. castellana.

precisamente por su dialéctica¹) que a Hegel mismo, cuyo método dialéctico “resultaba inaplicable”². También, como señala Hopkins,

en la elaborada filosofía abstracta de Hegel, la mente o el espíritu llega a conocerse a sí misma por medio de una serie progresiva de síntesis dialécticas. Para Breton la imagen surrealista opera de forma similar mediante la colisión de términos contradictorios para producir una nueva, “más elevada” unidad³.

Es cierto también que el uso de fórmulas dialécticas que encontró en Hegel facilitó después la transición temporal de Breton (para otros definitiva) hacia el lenguaje marxista. Igualmente, Hegel entusiasmó a Breton al defender la “soberanía total” que debía tener la poesía en la jerarquía de las artes⁴, tal y como afirma Hegel en su *Curso de Estética*, que Breton glosa en estos términos.

Nunca me reafirmaré lo suficiente sobre el punto de que Hegel, en su Estética, atacó todos los problemas que pueda tener actualmente, en el plano de la poesía y el arte, como los más difíciles y con una lucidez sin igual los ha resuelto en su mayor parte[...]⁵.

Aún hoy, es preciso referirse a Hegel a la hora de plantearse la corrección o la incorrección de la actividad surrealista⁶

Y también cabe pensar que Breton desarrolló en su lectura un gusto por la oscuridad en la expresión en prosa que ya no le abandonó.

¹ BRETON, André, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, OC II, p. 239.

² *Segundo manifiesto* (1930), p. 90 de la ed. francesa, p. 125 de la ed. castellana.

³ HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 105.

⁴ Véase BRETON, André, “Situation surréaliste de l’objet”, *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, 2011, pp. 87-120, en especial las pp. 92-94, en las que habla del lugar de la poesía entre las artes en Hegel. Véase también BONNET, Marguerite, “Introduction”, *op. cit.*, p. XXIII-XXIV.

⁵ BRETON, André, “Situation surréaliste de l’objet”, *Position Politique...*, *op. cit.* p. 92.

⁶ *Ibid.*, p. 93.

Pero ahí acaba la influencia que el autor alemán pudiera tener sobre el surrealismo y toda la sustancia filosófica de la relación Hegel-Breton-Aragon-surrealismo.

En efecto, como señala Lindenberg¹, las muy frecuentes citas a Hegel en las obras de Breton no deben engañarnos. Su pensamiento se aleja totalmente del “fatalismo historiosófico”² que comparte todo tipo de hegelianismo. Marx se incluye aquí, también Lenin, de los que Breton acepta su espíritu revolucionario, pero no su determinismo histórico ni sus pretensiones racionalistas y científicas.

El acercamiento al hegelianismo de Breton y Aragon, si queremos que sea fructífero desde un punto de vista filosófico, ha de entenderse pues sobre el trasfondo de esa revuelta, tantas veces mencionada ya, contra la educación de la Tercera República y el positivismo, en este caso encarnada en la figura de su profesor de filosofía, furioso positivista comtiano. Hegel estaba totalmente proscrito de los temarios de filosofía de la escuela³. Tal y como Breton afirma en sus *Entretiens*:

Es inútil insistir en lo que puede haber de “hegeliano” en la idea de una semejante superación de todas las antinomias [la surrealidad]. Indiscutiblemente, fue Hegel —y nadie más— quien me situó en las condiciones requeridas para percibir ese punto, para tender con todas mis fuerzas hacia él y para hacer de esa misma tensión el objeto de mi vida. Hay, sin duda, mayores conocedores que yo del conjunto de la obra de Hegel [...], pero no es menos cierto que, desde que conocí a Hegel, o sea a partir de los sarcasmos que le aplicaba, en 1912, mi profesor de

¹ LINDENBERG, Daniel, “ « Hypermatérialisme » et gnose”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 19-30, p. 22.

² *Ibid.*

³ DUROZOI, Gérard, “Les Vasses communicants : Marx-Freud”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, p. 32-33.

filosofía [...], me impregné de sus opiniones y que su método, para mí, reducía a la indigencia a todos los demás¹

Hegel se presenta a Breton como una herramienta con la que superar el positivismo mediante la dialéctica y la recuperación del espíritu del romanticismo, del que los surrealistas se proclaman seguidores:

En el momento en que los poderes públicos de Francia se disponen a celebrar grotescamente con diversas conmemoraciones el centenario del romanticismo, nosotros declaramos que, históricamente, de este romanticismo en nuestros días tan solo queda la cola, pero se trata de una cola extremadamente prensil, y la esencia de lo que queda de este romanticismo, en 1930, consiste en la negación de aquellos poderes y de aquellas conmemoraciones[...] [el romanticismo] ahora comienza a dar a conocer sus deseos a través de nosotros².

2.2.1.2 FREUD Y LA PSIQUIATRÍA

Lo diremos muchas veces, en especial al hablar de la escritura automática y la locura: la formación universitaria del núcleo teórico del surrealismo es inicialmente médica y psiquiátrica (Breton y Aragon eran estudiantes de medicina y sirvieron como médicos auxiliares en la guerra; también Fraenkel). No ha de extrañarnos por tanto que una de las principales influencias intelectuales en el movimiento sea la ejercida por el pensamiento psiquiátrico, y que, en parte, algunos de sus temas filosóficos, como el concepto de “surrealidad”, que trataremos más adelante, surjan en el contexto de la práctica y el pensamiento psiquiátricos. La psiquiatría, tal y como se realizaba esta a comienzos del siglo XX, constituye para ellos el puente que había de llevarlos, más tarde, a planteamientos específicamente filosóficos³.

¹ BRETON, André, *Entretiens*, París, Gallimard, 1973, pp. 153-154.

² *Segundo manifiesto* (1930), p. 102 de la ed. francesa, p. 134 de la ed. castellana.

³ RUBIO, Emmanuel, *Les philosophies d'André Breton*, Lausana, L'Age d'Homme, 2009, p. 29.

La primera de las influencias es Jean-Martin Charcot, maestro de los otros tres psiquiatras que habrían de influir en el movimiento, sobre todo en Breton: Pierre Janet, Joseph Babinski y, especialmente, Sigmund Freud. Charcot tiene una influencia fundamental en el surrealismo debido a sus trabajos sobre la histeria en el Hospital de la Salpêtrière: bajo la influencia clave de Charcot, la histeria, de la que hablaremos también más adelante, devino para los surrealistas un eje central de sus reflexiones teóricas. Pierre Janet¹, como veremos también al explicar la metodología de la escritura automática, les inspiró la noción de “automatismo” sobre la que se definió el surrealismo mismo. Babinski, en calidad de jefe médico del servicio de neurología del Hôpital de la Pitié en el que Breton sirvió durante la guerra, influyó sobre este en dos frentes principales. En primer lugar, por su tratamiento del problema de la histeria. Babinski, según Breton el “hombre más inteligente que haya atacado la cuestión”² demostró, contra Charcot, el fuerte carácter de autosugestión presente en la histeria, preparó su abordaje desde el psicoanálisis como expresión de deseos ocultos y de la sexualidad³ y contribuyó al papel que la locura habría de tener después en el movimiento como herramienta para el “desvelamiento del funcionamiento real del pensamiento”. En segundo lugar, introdujo a Breton en el crucial conocimiento de Freud a través del préstamo del libro de Emmanuel Régis y Angelo Hesnard *La Psychoanalyse des psychoses et des névroses* (1914)⁴, única forma de acceder al pensamiento de Freud que tenía Breton en ese momento, ya que los libros de Freud fueron traducidos tardíamente al francés. *La psicopatología de la vida cotidiana* (1901) fue de las primeras traducidas, en 1922 y *La interpretación*

¹ *L'Automatisme psychologique*, París, Alcan, 1889. Véase SEBBAG, Georges, *op. cit.*, p. 204.

² ARAGON, Louis, BRETON, André, “Cinquantenaire de l'hystérie”, *LRS*, nº 11, marzo de 1928, pp. 20-22.

³ RUBIO, Emmanuel, *Les philosophies d'André Breton*, Lausana, L'Age d'Homme, 2009, p. 37.

⁴ París, Alcan, 1914 (HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 100).

de los sueños (1900) en 1925 (ambas más de veinte años después de su publicación en alemán)¹. Breton, impresionado por la obra de Freud, copió amplios fragmentos del libro para enviárselos a su amigo Fraenkel².

El encuentro con Freud será fundamental, y el surrealismo desarrollará respecto al psicoanálisis una doble y ambigua relación³.

Por un lado, toma de él algunos de sus motivos principales y su antropología. Hereda de Freud su modelo de estructura de la mente, la influencia clave del inconsciente sobre la vida consciente, el pansexualismo y la importancia del deseo. También la trascendencia de los sueños, la importancia de su interpretación⁴; para Freud el sueño tiene una importancia central como una vía de acceso a lo inconsciente. En palabras de Freud “la interpretación de los sueños es la *calzada real* que lleva al conocimiento del inconsciente en la vida psíquica”⁵. El sueño es para él “un acto psíquico lleno de valor y de significación”⁶ y, bajo su influencia, también lo será para los surrealistas. Carrouges, en su análisis de la escritura automática⁷, también señala la importancia que el concepto psicoanalítico de “censura” tiene en la comprensión de los diferentes métodos presentes en el surrealismo, ya que todos ellos se plantean como una forma de superarla.

Por otro lado, como señala Durozoi⁸, el surrealismo no dejará de desviarse de la ortodoxia psicoanalítica, y Freud no pasa de ser un iniciador

¹ *La psychopathologie de la vie quotidienne*, París, Payot, 1922 y *La Science des rêves*, París, Alcan, 1925.

² RUBIO, Emmanuel, *Les philosophies d'André Breton*, Lausana, L'Age d'Homme, 2009, p. 35.

³ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 65.

⁴ MUELLER, F.-L., *L'irrationalisme contemporain*, París, Payot, 1970, p. 66.

⁵ Citado en *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ P. 143.

⁸ DUROZOI, Gérard, « Surréalisme et psychanalyse », *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, *op. cit.*, pp. 113-118

del surrealismo en ciertos temas del que lo separan importantes diferencias de fondo. En primer lugar, como veremos en el apartado dedicado a la enfermedad mental, los surrealistas, contra Freud, no consideran que la locura sea un estado del que haya que curarse. El surrealismo no entiende el afloramiento de lo inconsciente como una terapia, sino como un procedimiento de recolección de imágenes y materiales¹, rechazando frontalmente la psiquiatría, las instituciones psiquiátricas y toda distinción entre estados mentales “normales” y “patológicos”.

El objetivo del psicoanálisis de Freud, a diferencia del proyecto de los surrealistas, era el bienestar del individuo en el contexto de la vida en común, de la civilización, que necesaria e inevitablemente es represiva de los deseos (y hasta cierto punto, según Freud, es bueno que lo sea). Breton, por el contrario, como buen rousseauiano², y con él el surrealismo en general, recela de toda forma de represión social, también de toda limitación de los deseos. Breton y sus amigos no estaban interesados en los aspectos terapéuticos del psicoanálisis y sus métodos³. Los relatos de sueños, la libre asociación, la escritura automática, les interesaban solo en la medida en que podían ser utilizadas para liberar la creatividad del hombre. El inconsciente había de ser según ellos la fuente de la nueva poesía y las técnicas que Freud utilizaba para tratar los desórdenes mentales eran en sus manos instrumentos con los que superar las barreras a la creatividad impuestas por el pensamiento lógico y la racionalidad, límites impuestos por la tradición occidental y que intentaban subvertir. En un primer acercamiento, con su insistencia en la noción de “deseo”, Freud parece que puede servir para lograr ese objetivo de superar la mentalidad occidental. Pero, a los ojos de Breton, el ya nombrado

¹ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 65

² Véase el apartado dedicado a la infancia y el primitivismo.

³ LEWIS, Helena, *op.cit.*, p. 18

carácter terapéutico del psicoanálisis de Freud, esto es, su carácter de herramienta de control y modulación del deseo (que en el fondo se considera patológico) lo convierte, como en general a toda la psiquiatría, en un instrumento antirrevolucionario y de mantenimiento del orden en la sociedad burguesa¹.

Lo inconsciente, para el surrealismo, no tiene interés en cuanto inconsciente mismo, en cuanto objeto teórico que permita explicar la conducta del hombre, sino en cuanto manifestación concreta, real y palpable de los deseos inconscientes cuya frustración dirige al individuo a la evasión y la religión; siendo la estructura de la sociedad occidental la que impide la satisfacción de los deseos (en especial los de índole amorosa/sexual) se impone para el surrealismo la revolución transformadora de la sociedad. El estudio del inconsciente, lejos de limitarse en sus consecuencias al aumento del saber puramente teórico, tiene consecuencias revolucionarias.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ DUROZOI, Gérard, "Les Vases communicants : Marx-Freud", *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.2.2 TEMAS Y MÉTODO. ONTOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA Y
EPISTEMOLOGÍA DEL SURREALISMO



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.2.2.1 EL SURREALISMO EN SUS MANIFIESTOS, EN SUS DEFINICIONES. ONTOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA DEL SURREALISMO

Como en los auténticos filósofos, en Breton se recoge una misma verdad, una misma fidelidad al hombre como interrogación, como problema.

Ferdinand Alquié,
*Filosofía del surrealismo*¹

El surrealismo tiene un tema recurrente, el surrealismo mismo², y, en línea con una tendencia muy común entre los movimientos de la vanguardia filosófica, política y artística, recurre para hablar de sí mismo al instrumento del *manifiesto*³. Varias veces Aragon, Breton y sus compañeros de empresa definen al movimiento con respecto al pasado y al futuro, reclamando antepasados en autores de la tradición intelectual y literaria europea y lanzando reprobaciones contra otros, casi siempre yendo contra la historia y la tradición, pero haciéndola precisamente con su gesto, pasando a ser ellos mismos una etapa más inscrita en los manuales académicos. Su

¹ Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 151.

² MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 61.

³ Los ejemplos son numerosos: *Manifiesto comunista*, *Manifiesto simbolista*, *Manifiesto del futurismo*...podría incluso enclavarse en este género *¿Qué es la Ilustración?* de Kant.

propio futuro como movimiento y las consecuencias renovadoras que tendrá para el hombre es uno de sus argumentos más queridos.

En todos los textos de carácter programático que redactaron¹, el surrealismo intentaba definirse frente a los otros, pero en realidad se aclaraba para sí mismo y, en ese aclararse, fue planteando, precisamente, su visión de la tradición, de la realidad y del hombre y de los medios para conocerlos a ambos. En el orden temporal, la actividad de autodefinition del surrealismo se concentra en torno a dos fechas: 1924, con *Une vague de rêves*, el *Primer manifiesto* y el comienzo de la publicación de la revista *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), momento en el que el movimiento, plenamente alejado ya de dadá, sienta sus bases teóricas y temáticas, y 1929, en el que el esfuerzo por encontrarse con el marxismo irrumpe y fuerza a una segunda definición que daría lugar al *Segundo manifiesto* y a la aparición de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930-1933).

A Louis Aragon le debemos *Une vague de rêves* (1924)², la primera definición del surrealismo, texto verdaderamente fundacional y extremadamente claro en sus planteamientos. En él Aragon introduce por vez primera el concepto de “*surréalité*” (“surrealidad”), le da un contenido teórico, lo pone en relación con la tradición filosófica y hace una completa descripción de las metodologías surrealistas desde la ruptura con dadá hasta el momento de su publicación (1922-1924). Lamentablemente, la salida de Aragon del

¹ Aparte de los fundamentales *Une vague de rêves* (1924) de Louis Aragon, *Primer manifiesto* (1924) y *Segundo manifiesto* (1930) de André Breton, tienen un carácter programático similar numerosos textos y conferencias, como por ejemplo *Qu'est-ce que le surréalisme?*, Bruselas, René Henríquez Editeur, 1934 (OC II, pp. 223-262). Véase la obra PIERRE, José (ed.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969) (2 vols.)*, París, Éric Losfeld éditeur / Terrain Vague, 1980-1982.

² “*Une vague de rêves*”, publicado en *Commerce*, nº 2, otoño de 1924. Citamos por la traducción castellana: ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004.

movimiento para engrosar las filas del Partido Comunista de Francia en los primeros treinta haría que no volviera a publicarse este texto hasta fecha muy tardía; su papel crucial en la construcción del movimiento no ha sido valorado como debiera. Nosotros lo citaremos a menudo.

André Breton, por su parte, que permaneció como *Papa* del surrealismo hasta su muerte en los sesenta, redactó los dos manifiestos del surrealismo (1924 y 1929), que han gozado de más éxito editorial y predicamento, pasando a constituir ambos la *Biblia* del proyecto surrealista. En ellos Breton nos da dos definiciones de “surrealismo”, muy diferentes entre sí y que se mueven en planos distintos. La primera, la que se encuentra en el *Primer manifiesto* (1924) reza así¹:

SURREALISMO: n., m. Automatismo psíquico puro por el cual se intenta expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, libre de todo control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filos.: el surrealismo se fundamenta en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación olvidadas hasta él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida².

En ella lo califica de “automatismo psíquico”, fenómeno y a la vez método que cristalizaría en “asociaciones” (“imágenes”) que darían lugar a textos y obras de arte en las que se expresaría el “funcionamiento real del pensamiento”.

La segunda, del *Segundo manifiesto* (1930³) afirma que

¹ Ya ha sido reproducida en este trabajo, pero se repite por motivos de claridad.

² *Primer manifiesto* (1924), p. 34 de la ed. castellana.

³ Apareció como libro en 1930, pero ya había sido publicado en el último número de *LRS* (15 de diciembre de 1929).

todo nos hace pensar que existe un punto del espíritu a partir del cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. En vano se busca a la actividad surrealista otro móvil distinto que la esperanza de determinación de ese punto¹.

Esta segunda definición muestra al surrealismo como un movimiento en tensión hacia el futuro, *proyectado*, caracterizado por su meta, centrado en la búsqueda y definido por ella; búsqueda de un estado mental superior (*punto del espíritu*) que sería la superación de la civilización racionalista a la que se enfrenta. Esa civilización se ha esforzado por generar un sistema de pensamiento que ha expulsado todo aquello que no podía comprender, negándolo y produciendo una visión dualista de la realidad mediante una serie de imaginarias, “bullentes y descorazonadoras”² oposiciones de conceptos que es preciso reunificar³ generando una nueva visión *monista* de la realidad (la *surrealidad*) y, sobre todo, del hombre:

Desde el punto de vista intelectual se trataba, se trata todavía, de probar por todos los medios y de hacer reconocer a todo precio el engañoso carácter de las viejas antinomias destinadas hipócritamente a prevenir cualquier agitación insólita del hombre, dándole una indigente idea de los medios de que dispone, y haciéndole desistir de toda posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal⁴.

Ambas definiciones son complementarias. La primera definición nos da los instrumentos a usar en la búsqueda; el *automatismo psíquico* (“la *vida pasiva de la inteligencia*”⁵) sería la ruta hacia ese *punto del espíritu* de la segunda definición en el que se resolverían todas las contradicciones de la cultura occidental. Esa

¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 72 de la ed. francesa, p. 111 de la ed. castellana.

² *Ibid.*, p. 74 de la ed. francesa, p. 112 de la ed. castellana.

³ DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 81.

⁴ *Segundo manifiesto* (1930), p. 72 de la ed. francesa, p. 111 de la ed. castellana.

⁵ *Ibid.*, p. 111 de la ed. francesa, p. 141 de la ed. castellana.

ruta será el tema del capítulo siguiente, en el que nos centraremos en la metodología surrealista. En este intentaremos aclarar el objetivo, realizando un primer acercamiento a la ontología y antropología del movimiento en estos textos iniciales de Aragon y Breton, que giran en torno a los conceptos de “vida” y “surrealidad”, reversos existencial y ontológico de una misma moneda.

Siguiendo la metáfora, cabría preguntarse incluso si “vida” y “surrealidad” no son sino la única cara de una *maravillosa* y *fantástica* moneda de un solo lado (como el disco de Borges¹), cara única, fusión de todos los contrarios, en la que lo ontológico y lo existencial quedan fusionados.

Ello es así porque la surrealidad, la propuesta ontológica básica del surrealismo, solo puede ser vivida, experimentada², no *pensada*, y surge precisamente de una situación vital muy concreta, situación que ya nos ha ocupado por extenso en un capítulo precedente. Como dice Aragon en *Une vague de rêves*, la noción de “surrealidad” aparece como fruto de una situación vital de extrañamiento, de pérdida “del hilo de la vida”³, de constatación de que “inmensas grietas se abren en el palacio del mundo”⁴. Es una noción que surge desde una “trama moral”⁵. Esta situación de vital extrañamiento es la condición necesaria para un nuevo tipo de “pensamiento”⁶, un “pensamiento” que se define por su total oposición a lo que la tradición filosófica ha categorizado como “pensamiento” hasta ese momento, tanto en su contenido como en su forma.

¹ BORGES, Jorge Luis, “El disco” en *El libro de arena* (1975), Madrid, Alianza Editorial, constantemente reeditado desde 1977.

² ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶ *Ibid.*, p. 54.

El pensamiento filosófico, “juego de espejos en el que algunos destacan sin peligro”¹, se muestra invalidado desde este “vértigo”² vital; queda negado intelectualmente, pero, sobre todo, vitalmente.

En el fondo de aquella especulación que parecía la más pura, se detecta un axioma inconsiderado que escapaba a la crítica, que permanecía en algún sistema olvidado, cuyo juicio ya no es necesario hacer, pero que dejaba, sin embargo, ese hábito en el espíritu, esa fórmula sin discutir. Es así como los filósofos hablan a través de proverbios y demuestran.[...] Distinguen facetas en la verdad, creen en verdades parciales³.

La tradición filosófica, fusionada también con la tradición y la sociedad⁴ queda englobada bajo la categoría de “realismo” vergonzante, negador de todo finalismo en la realidad⁵. Este realismo surge de la fusión de Comte y Kant⁶ que constituye la filosofía cientificista oficial a la que Aragon, Breton y el surrealismo se enfrentan. Su empirismo rechaza “lo insólito”⁷, intenta evitar todo verbalismo recurriendo a los hechos, y más allá, “rechaza la idea vulgar de realidad para preferir la realidad en sí, el noúmeno, ese pobre yeso descascarado”⁸.

Pero la experiencia vital, el extrañamiento y la vivencia de “lo fantástico” imponen un nuevo “pensamiento”, que reconozca la existencia de una “materia mental” que no se reduce a la razón y de la que el pensamiento racional “no podía ser, así como tampoco en sus modalidades sensibles, más que un caso particular”⁹. La visión empírico-positivista de lo real se queda

¹ *Ibíd.*, p. 54.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*, p. 55.

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*, p. 58.

corta, no capta la verdadera esencia de las cosas¹. Los “jorobados del pensamiento”² no pueden comprender la verdadera naturaleza de lo real:

Que la esencia de las cosas no está de ningún modo ligada a su realidad, que hay relaciones diferentes de lo real que el espíritu puede captar y que son también primordiales, como el azar, la ilusión, lo fantástico, el sueño. Estas diversas especies se reúnen y concilian en un género, que es *la surrealidad*³. (la cursiva es nuestra)

Cuando el espíritu ha enfrentado el orden de lo real bajo el cual engloba indistintamente lo que es, le opone naturalmente el orden de lo irreal. Y cuando ha superado estas dos nociones, imagina un orden más general, donde esos dos órdenes se aproximan, que es *lo surreal*⁴. (la cursiva es nuestra)

¿Es cierto que el *más allá*, todo el más allá se encuentra en esta vida?⁵.

Definir esa surrealidad es difícil, si no imposible. “Es un concepto que huye como el horizonte delante del caminante”, que “no alcanzará jamás”⁶, fruto de la fusión de *lo real y lo irreal (lo fantástico)*, en la que “desaparecen todos los enigmas”⁷ al ser plenamente integrados en *lo real-surreal*; solo puede ser abordada desde el “nominalismo absoluto”⁸ del surrealismo, afirmando que “no hay pensamiento fuera de las palabras”⁹. Solo podemos acercarnos a ella, como veremos, desde el lenguaje automático creador de imágenes, el lenguaje que produce una “liberación del espíritu”, “una producción de imágenes sin precedente”¹⁰.

¹ *Ibíd.*, p. 55.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, p. 59.

⁵ *Nadja*, p. 172 de la ed. francesa, p. 226 de la ed. castellana.

⁶ ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 59

⁷ *Ibíd.*, p. 56.

⁸ *Ibíd.*, p. 58.

⁹ Este “nominalismo absoluto” y prioridad absoluta concedida al lenguaje por el surrealismo será la base de los juegos lingüísticos que habrán de ocuparnos en capítulos venideros.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 56.

Como señala Michel Meyer¹, de la ontología contenida en las definiciones de surrealismo que hemos visto se desprende inevitablemente una nueva antropología; el proyecto surrealista pasa por redefinir las relaciones entre el hombre y el mundo que se han venido planteando en la tradición filosófica. La visión clásica, en la que Breton y sus compañeros fueron educados, y que deriva directamente del racionalismo cartesiano, se basa en el dualismo entre materia (*res extensa*, pura geometría externa a la conciencia) y mente (*res cogitans*, espíritu, conciencia). Esta visión clásica tiene consecuencias en dos planos separados: de relación del hombre con el mundo y de relación del hombre consigo mismo.

En primer lugar, en lo que atañe a su relación con el mundo, la misión del hombre derivada de esta visión consistía en la descripción de lo físico y su posterior dominación mediante la ciencia matematizada y la razón técnica, dando lugar a un mundo sin fines, desencantado, del que toda “maravilla”² queda proscrita, un mundo del que “la modesta razón humana”³, usando “ecuaciones muy difíciles”⁴, ha eliminado lo sobrenatural, *lo fantástico*. Esta ansia del “realismo” por la ciencia,

esta ansia de industrialización [...]se encuentra un poco en todo, y es uno de los principales factores de la derrota del espíritu⁵.

En segundo lugar, esta visión cartesiana de la realidad conlleva implícita y explícitamente una consecuencia antropológica y moral: la necesidad de raíz

¹ MEYER, Michel, *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, París, Gallimard, 2002, p. 14.

² Véase el significado de “maravilloso” propio del surrealismo en la nota 2 de la p. 130 de esta tesis.

³ ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 61.

⁴ *Ibid.*

⁵ BRETON, André, « Carta a las videntes (1929) », *Manifestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 167-172, p. 168.

estoica de dominación del cuerpo y la sumisión de los deseos a la actividad racional, como puede verse claramente en la moral provisional que aparece en el *Discurso del Método*.

Aragon, Breton y el surrealismo proponen la superación de este modelo. Como veíamos en la definición del segundo manifiesto, el surrealismo se empeñará en encontrar un “punto del espíritu”¹, punto mediador en el que realidad y deseo se funden, en el que mundo y deseo dejan de oponerse. Ese punto es el centro de esas declaraciones de intenciones del surrealismo que son sus manifiestos y constituiría la superación de la ontología y antropología racional-positivo-occidentales: es la surrealidad ya mencionada, visión del ser que, en el sentido más puro de la oposición de contrarios de Heráclito, señala que la oposición dialéctica le es inherente a la realidad y que los dos extremos de todas las oposiciones sobre las que se fundamenta la cultura occidental son igualmente válidos y reales: real-irreal, real-fantástico, material-ideal, cuerpo-espíritu, realidad-deseo...

Pero el surrealismo no es un movimiento contemplativo, teórico; la búsqueda de ese “punto del espíritu” es la búsqueda de un cambio interno y profundo de la conciencia², conciencia que en un principio pertenece exclusivamente al ámbito puramente personal, interior y vital. Lo que se pretende lograr con esta transformación de la conciencia es la “verdadera vida”, cuyo modelo es la infancia³, la “vida” auténtica, “la existencia que está en otra parte”⁴. Esos son pues los objetivos centrales de la filosofía surrealista, en línea con algunas de las tendencias más potentes de la filosofía de entreguerras, florecida de los más diversos vitalismos de todas las tendencias.

¹ Véase la cita que aparece en la p. 60 de esta tesis.

² DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 81

³ *Primer manifiesto* (1924), p. 52 de la ed. francesa.

⁴ Última línea del *Primer manifiesto* (1924).

En concreto, el concepto de vida que maneja el surrealismo lo acercaría al existencialismo posterior. Como señala Alquié, vivir para el surrealista no se reduce a existir:

El surrealismo [...] antes de cualquier reflexión sobre uno mismo, proyecta la existencia a una especie de más allá de la vida natural, sin embargo inmanente a ella y no posterior, que parece manifestarse a quien quiera interpretar el Mundo bajo el aspecto de lo maravilloso¹.

El surrealismo busca al “hombre del todo”² que ha de surgir de la actividad *espontánea y automática*³, hombre que cambiará por completo el modo de sentir, que volverá a dar “valor a la vida”⁴ mediante frases llenas de *imágenes*, de “sacudidas emotivas”⁵. La *emoción* (no en vano el surrealismo se plantea como un romanticismo del siglo XX⁶) se convierte en el surrealismo en una herramienta fundamental a la hora de acceder a la verdad. En este sentido, tal vez forzando un poco una analogía que aun así puede ser aclaradora, Marie-Thérèse Ligot afirma que existe un paralelismo en este sentido entre Descartes y la teoría de Breton y Aragon. Mientras que en Descartes el pensamiento racional, la evidencia, es el fundamento desde el que llegar a la propia existencia, en ellos sería la emoción la instancia que nos permitiría asegurarnos la existencia. La emoción sería el *cogito ergo sum* del surrealismo⁷. En el mismo sentido se pronuncia Maurice Blanchot:

Hoy, lo que nos sorprende, es cómo el surrealismo afirma más que niega. Hay en él una fuerza maravillosa, una juventud ebria y poderosa. En cierta forma, tiene necesidad de hacer tabla rasa, pero ante todo busca su

¹ ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 15.

² *Segundo manifiesto* (1930), p. 101 de la ed. francesa, p. 134 de la ed. castellana.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 102 de la ed. francesa, p. 134 de la ed. castellana.

⁷ LIGOT, Marie-Thérèse, *L'amour fou d'André Breton*, París, Gallimard, 1996, pp. 13.

Cogito... ¿Y qué encuentra? Curiosamente, precisamente una réplica de la experiencia cartesiana [...] Lo que busca Breton (o lo que encuentra en una especie de alucinación nocturna), es una relación inmediata consigo mismo, “la vida inmediata”, una puesta en relación sin intermediario con su existencia verdadera”¹.

En las definiciones que hemos visto el surrealismo se muestra como un movimiento circunscrito primeramente al ámbito de la conciencia y del individuo, a la “vida verdadera”; cabe deducir por tanto que la transformación social no puede ser sino un objetivo secundario, deseado, pero inútil si no se traduce en el primero, la transformación de la vida individual, *interior*². Entender esto nos permitirá más adelante encontrar la clave del fracaso de todos los acercamientos del surrealismo a la política. Como veremos en el apartado dedicado a la relación con el marxismo, lo político tendrá un lugar importante, pero puramente instrumental, respecto al fin primordial de la revolución interior, del cambio de la vida³, objetivo último de todos los métodos surrealistas que, a partir de ahora, han de ocuparnos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ BLANCHOT, Maurice, “Réflexions sur le surréalisme”, en *La part du feu*, Gallimard, 1949, citado en LIGOT, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 13.

² MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 62.

³ Véase la cita en la que Breton nombra a Rimbaud en la p. 180 de esta tesis.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.2.2.2 “EL FUNCIONAMIENTO REAL DEL PENSAMIENTO”: AUTOMATISMOS E INCONSCIENTE. EPISTEMOLOGÍA DEL SURREALISMO

Como vimos en la primera definición del surrealismo glosada en el apartado anterior, Breton se había propuesto expresar “el funcionamiento real del pensamiento” “libre de todo control ejercido por la razón”, “ajeno a toda preocupación estética o moral”. El surrealismo utilizará en su búsqueda de ese desvelamiento del funcionamiento real del pensamiento los métodos negados o ignorados por la tradición occidental:

Con el pretexto de la civilización, bajo el pretexto del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha proscrito todo medio de búsqueda de la verdad que no es conforme a los usos¹.

Todos los ámbitos de la vida humana en los que la racionalidad se repliega o se niega a entrar: comportamiento mecánico, sueño, locura, azar...se utilizarán en la consecución de sus fines:

¹ *Primer manifiesto* (1924), p. 20 de la ed. francesa, pp. 20-21 de la ed. castellana.

La actividad surrealista tuvo que dejar de contentarse con los resultados (textos automáticos, relatos de sueños, discursos improvisados, poemas, dibujos o actos espontáneos) que se había propuesto inicialmente. [...] Ella ha acabado considerando esos primeros resultados como *materiales* a partir de los que tendía ineluctablemente a plantearse, de una forma totalmente nueva, el problema del conocimiento.¹

Mediante el recurso a esos estados, fenómenos o métodos, los surrealistas intentan escapar “a las coerciones que pesan sobre el pensamiento despierto”², ampliar la experiencia humana e interpretarla fuera de los límites y marcos del racionalismo *estrecho*³ en el que se educaron y en el que ven al culpable de la situación de Occidente.

Toda la metodología surrealista, como veremos a lo largo del presente capítulo, se centra en provocar lo que Breton llama *estados secundarios* o *segundos*⁴. Estos estados interesaron a los surrealistas debido a la posibilidad que brindaban para “poder escapar a las limitaciones que pesan sobre el pensamiento controlado”⁵, eliminando todas las trabas o límites que pesaban sobre la actividad del pensamiento. La eliminación de esas trabas catapultaba al surrealismo más allá del estrecho campo de la poesía o la literatura hasta la acción contra la civilización y la cultura occidental, ya que su ambición era la eliminación de las trabas que sufría la conducta del hombre europeo en tres órdenes bien definidos: trabas *lógicas* (producidas por el racionalismo), trabas *morales* (tabúes sexuales y sociales) y trabas en el orden del *gusto*⁶ (estéticas).

¹ BRETON, André, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, OC II, pp. 223-262, p. 233:

² BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1973, p. 85.

³ ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 33.

⁴ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 82, véase también la p. 85.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 83.

Así pues, todas las estrategias metódicas surrealistas, por heterogéneas que puedan parecernos a primera vista, comparten un claro objetivo común: lograr sacar a la luz “la silueta del hombre interior”, constituida por deseos “largamente estancados”¹. Ese hombre interior que aflora ha de mostrarnos el modelo a seguir, como sujeto libre de las ataduras civilizatorias. El surrealismo, en su afán revolucionario y de transformación social, no se contenta con la autoexploración complaciente y satisfecha del propio autor, sino que propone sus estrategias como instrumentos emancipadores y revolucionarios. Ese fue el motivo del rechazo del método paranoico-crítico de Salvador Dalí-*Avida Dollars*, “ese neo-falangista-mesilla de noche”².

A lo largo de los apartados siguientes nos centraremos en seis grandes bloques de métodos y estados que les permiten a los surrealistas explorar lo inconsciente: el automatismo psíquico (la escritura automática), el sueño, los juegos lingüísticos (el cadáver exquisito sobre todo), la enfermedad mental, las sesiones espiritistas (el ocultismo en general) y el azar (sobre todo en relación con la deambulación).

A lo largo de estos subapartados veremos cómo

¹ PIERRE, José, *Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n.

² Véase BRETON, André, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1942) », *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, p. 150 y MEYER, Michel, *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, París, Gallimard, 2002, p. 88 y ss. En el mismo sentido negativo que Breton se expresa José Pierre (*Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n): “Salvador Dalí lo entendió de otro modo. Una gran atención prestada por su parte al psicoanálisis freudiano [...] iba a arrastrarle a levantar, con toda la complacencia requerida, el monumento más extravagante a su propia perversidad psicológica. Allá donde el surrealismo trabaja para la emancipación total del hombre, él se asegura celosamente de que no actúa sino en vista de su autocelebración y además, agregando a su arsenal ya bien provisto, el arma del cinismo, lo proclama públicamente.”

los surrealistas se consagran a la investigación, del mismo modo que el sabio que progresa en un terreno desconocido, sostenido solamente por una hipótesis que cree acertada pero que es importante verificar¹.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, París, Éd. du Seuil, 1945, p. 91. La cita ha desaparecido de la edición castellana utilizada.

2.2.2.2.1 LA ESCRITURA AUTOMÁTICA, LA IMAGEN Y LA BELLEZA CONVULSA

Durante la guerra Breton fue asignado en calidad de asistente del doctor Raoul Leroy al Centro de Neuropsiquiatría del Segundo Ejército, en Saint-Dizier. Este hecho habría de marcar profundamente su evolución intelectual y, sin duda, le sugirió algunos de los temas centrales del surrealismo¹. En este centro psiquiátrico entró en contacto con las teorías de Sigmund Freud, que tanto le habrían de influir, y experimentó con las técnicas propias del psicoanálisis, como la anotación e interpretación de sueños y las asociaciones incontroladas de ideas². En especial, Breton quedó fuertemente impresionado en 1916 por las asociaciones de palabras que realizaban los soldados allí ingresados. Esa es una de las fuentes de las que habría de surgir la escritura automática, que puede describirse someramente como

una escritura muy rápida que permitiera escapar al control de la razón, [...] el medio de alcanzar, en nuestro interior, la corriente poética en estado puro y el medio de liberarnos de las censuras morales y sociales³.

El origen psiquiátrico de esta técnica no se limita a la práctica clínica de Breton y al contacto con Freud, sino que se encuentra también en la teoría psiquiátrica anterior y ajena al psicoanálisis. Es un lugar común en la bibliografía sobre el surrealismo tratar el papel fundamental que Freud tuvo en sus formulaciones, pero la influencia de las teorías psiquiátricas y psicológicas en Breton no se limita a Freud. Soupault, autor automático junto a Breton de

¹ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 33.

² *Ibíd.*

³ PIERRE, José, *Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n.

la primera obra surrealista, *Les Champs Magnétiques*, nos habla de la influencia decisiva (callada cuando no oculta conscientemente) que el pensamiento de otros psiquiatras como Charcot, Janet, Myers y Babinski tuvo en Breton¹. En especial la noción de automatismo psicológico de Janet²:

Janet tuvo la idea de la escritura automática, y la usó en terapia, exactamente como nosotros lo hicimos en literatura... Era crucial para los primeros años del surrealismo en los que Freud aún no había sido traducido al francés³.

Poco después de acabada la guerra, en 1919, André Breton y Philippe Soupault sacan a la luz el libro *Les Champs magnétiques*, realizado mediante la técnica de la escritura automática, desarrollada precisamente en la confección de este texto.

En 1919, mi atención se había fijado en las frases más o menos parciales que, en plena soledad, a la espera del sueño, llegan a hacerse perceptibles al espíritu sin que sea posible descubrirles una determinación previa. Estas frases, muy gráficas y de una sintaxis perfectamente correcta, me habían parecido elementos poéticos de primer orden. Me limité al principio a retenerlas. Fue más tarde cuando Soupault y yo pensamos en reproducir voluntariamente en nosotros el estado en que se formaban. [...] *Los Campos Magnéticos* no son más que la primera aplicación de este descubrimiento [...] Corríamos [...] el riesgo, al prestar oído a una voz que no fuera la de nuestra inconsciencia, de comprometer en su esencia ese murmullo que se basta a sí mismo, y pienso que eso fue lo que sucedió⁴.

¹ Sobre las influencias de la psiquiatría no freudiana sobre Breton, véase STAROBINSKI, Jean, "Freud, Breton, Myers", *L'oeil vivant II: La relation critique*, París, Gallimard, 1970, BRETON, André, "Entrevista con el profesor Freud", *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 86-87 y BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, pp. 80 y ss.

² JANET, Pierre, *L'Automatisme psychologique*, París, Alcan, 1889

³ SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*, París, Lachenal et Ritte, 1981, p. 33.

⁴ BRETON, André, "Entrada de los médiums", *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, pp. 107-108.

Así describe Breton la técnica de la escritura automática en el *Primer Manifiesto*, señalando de manera bien precisa un estricto protocolo de actuación que emparenta esta técnica con la *performance*, en la medida en que en su práctica se unen obra y acción:

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. [...] Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. [...] Confíad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de inatención», interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra l, por ejemplo, siempre la l, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad¹.

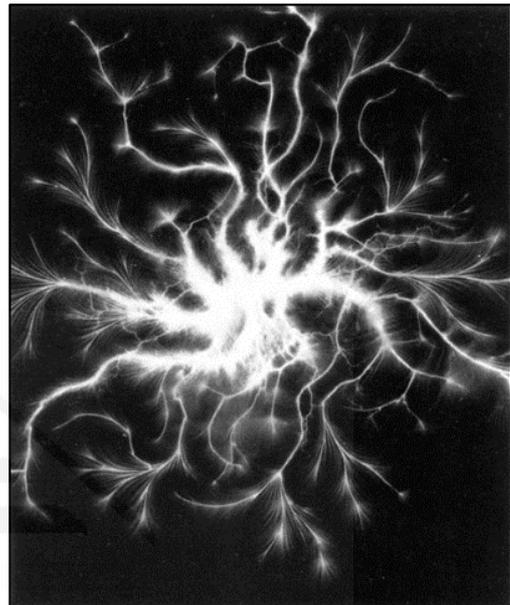
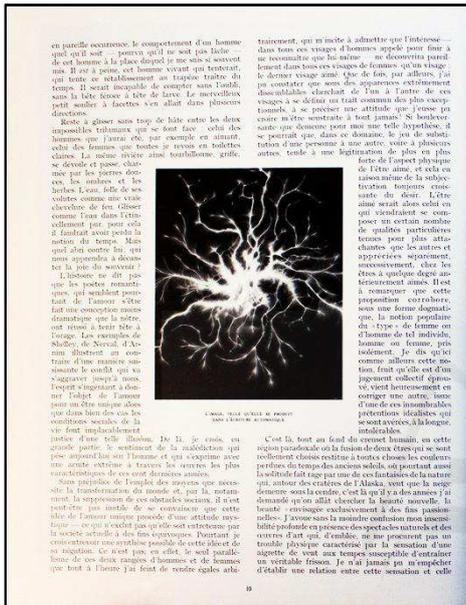
Y así la justifica teóricamente desde el psicoanálisis y la práctica clínica como psiquiatra militar:

En aquel entonces, todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquellos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el *espíritu crítico* del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a pensar en voz alta. [...] Basándonos en esta premisa, Philippe Soupault, a quien había comunicado las primeras conclusiones a que había llegado, y yo nos dedicamos a emborronar papel, con loable desprecio hacia los resultados literarios que de tal actividad pudieran surgir². (la cursiva es nuestra)

¹ *Primer manifiesto* (1924), pp. 37-38 de la ed. castellana.

² *Ibid.*, pp. 31-32.

El comportamiento mecánico en el que se basa el automatismo surrealista (el surrealismo mismo) ha de ser pensado como un método de investigación del inconsciente, pero también como un proceso creativo intuitivo para la génesis de *imágenes*; el movimiento surrealista es, sobre todo, un movimiento creador de *imágenes*.



II. 1. André Breton, *L'Image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique (La imagen, tal y como se produce en la escritura automática), Minotaure, nº 5, 1934, p. 10 y detalle ampliado de la misma.*

En efecto, Aragon, Breton y el resto del grupo tuvieron un constante interés por la *imagen*, lo que se explica si entendemos el pensamiento basado en imágenes como una forma de oposición al pensamiento discursivo propio del racionalismo¹, en especial tal y como se enseñaba en las escuelas francesas: el razonamiento deductivo. Los surrealistas plantean la imagen como un recurso expresivo que permite prescindir de la lógica, lógica que ha de ser

¹ HAAS, Patrick de, « L'arc électrique et la barre de fraction. Les tribulations de l'image chez Reverdy, Breton, Duchamp », *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 63-71.

superada porque es “incapaz de ver en lo distinto el trazo que identifica lo [solo] aparentemente opuesto”¹.

El concepto de *imagen* que manejan es extremadamente ambiguo², ya que puede referirse a un fenómeno visual pero, también (por ejemplo en la escritura automática que nos ocupa) a un fenómeno puramente lingüístico-literario. Breton lo desarrolló en el *Primer Manifiesto*, muy impresionado por las ideas al respecto de Pierre Reverdy:

La imagen es una creación pura del espíritu.

Ella no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.

Cuanto más alejadas y justas sean las relaciones entre las dos realidades relacionadas, más fuerte será la imagen —más potencia emotiva y realidad poética tendrá...³

La imagen surrealista⁴ (ya sea esta visual o poética) no fundamenta su valor y fuerza por tanto en su carácter de mimesis o de analogía entre las realidades acercadas, sino, precisamente, en su máximo alejamiento, en su máximo extrañamiento mutuo, en su *diferencia de potencial*. La imagen sería “el salto no previsto que une lo que, asistido por una lógica enjuta, creíamos separado o aquello en lo que ni siquiera sospechábamos un vínculo”⁵; la imagen se forma al lanzarse un puente (un *arco voltaico*, podemos decir nosotros) que une dos elementos alejados el uno del otro. Breton introduce

¹ Juan Malpartida en el prólogo a BRETON, André, *El amor loco*, Madrid, Alianza, 2000, p. 11.

² Sobre la imagen en Breton, véase MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 78.

³ Pierre Reverdy, en el número de marzo de 1918 de la revista *Nord-Sud*, citado en *Primer manifiesto* (1924), p. 31 de la ed. francesa.

⁴ Sobre la imagen en Breton, véase HAAS, Patrick de, «L'arc électrique et la barre de fraction. Les tribulations de l'image chez Reverdy, Breton, Duchamp», *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 63-71.

⁵ Juan Malpartida en el prólogo a BRETON, André, *El amor loco*, *op. cit.*, p. 11.

aquí una interesante doble metáfora eléctrica: el “*éclair*” y el “cortocircuito” (véase II. 1). La del “*éclair*” (chispa, relámpago) aparece en el *Primer manifiesto*:

El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa (*éclair*) obtenida; ella es por tanto, función de la diferencia de potencial entre los dos conductores. Dado que esta diferencia apenas existe en la comparación, la chispa no se produce. En mi opinión, no está en poder del hombre el concertar el acercamiento de dos realidades tan distantes¹.

Para mí, la [imagen] más fuerte es la que presenta el más alto grado de arbitrariedad, no lo oculto².

La del “cortocircuito” en el *Segundo manifiesto*:

Como en el mundo físico, el cortocircuito se produce cuando los dos “polos” de la máquina están unidos por un conductor de resistencia nula o débil [...] El surrealismo ha hecho lo imposible en orden a multiplicar esos cortocircuitos³.

Apenas unas líneas más allá de la definición de imagen antes citada señala Breton el primer ejemplo de imagen surrealista que surgió en su mente, precisamente en estado de duermevela:

Una noche, antes de dormirme, percibí, claramente articulada hasta el punto de que era imposible cambiar una palabra, pero separada sin embargo del sonido de voz alguna, una frase enormemente extraña que me venía sin traza alguna de los acontecimientos en los que, al menos conscientemente, me encontraba inmerso en aquel momento, frase que me pareció insistente, frase que me atrevería a decir *que golpeaba al cristal de la ventana*. Tomé rápidamente nota mental de ella y me disponía a pasar a otro asunto cuando su carácter orgánico me retuvo. Verdaderamente, la frase me asombraba; desgraciadamente, ya no la recuerdo, era algo como: “hay un hombre cortado en dos por la ventana” pero ella no daba lugar al equívoco, pues estaba acompañada de la débil representación visual de un hombre andando y dividido a media altura por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo. Indudablemente, se trataba del simple

¹ *Primer manifiesto* (1924), p. 49 de la ed. francesa.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Segundo manifiesto* (1930), p. 111 de la ed. francesa, p. 141 de la ed. castellana.

enderezamiento en el espacio de un hombre asomado a la ventana. Pero, al seguir la ventana el desplazamiento del hombre, me di cuenta de que me las veía con una imagen de un tipo extremadamente raro y tuve enseguida la idea de incorporarla a mi material de construcción poética¹.

Así, para Breton, la imagen surrealista surge y adquiere su *potencial* del carácter imprevisto, involuntario y automático del encuentro de dos imágenes previas, dos objetos o (también) palabras.

Hay imágenes surrealistas como las del opio, que el hombre no evoca, sino que “*se le ofrecen, espontáneamente, despóticamente*”².

O un poco más adelante

Si nos atenemos, como yo lo hago, a la definición de Reverdy, no parece posible acercar voluntariamente lo que él llama “dos realidades distantes”. El acercamiento se produce o no se produce, eso es todo. Yo, por mi parte, formalmente, niego que [...] [*las imágenes*] tengan el menor grado de premeditación³.

La *imagen* nace como una nueva unidad significativa, un tercer término que reconcilia los dos elementos que se encontraban, en principio, alejados⁴, y que nos golpea profundamente, como un *relámpago*. El reconocimiento de la imagen como tal se fundamenta en la intensa emoción que produce en nosotros, emoción que es expresión de un doble carácter de la imagen surrealista: la imagen es a la vez aclaradora y enigmática⁵, “como una respuesta a una cuestión que no ha sido formulada”⁶.

¹ *Primer manifiesto* (1924), pp. 31-32 de la ed. francesa.

² *Ibíd.*, p. 48.

³ *Ibíd.*, pp. 48-49.

⁴ Haas, p. 65:

⁵ BRETON, André, *L'amour fou*, París, Gallimard, 1976, p. 129. Por norma, citaremos también esta obra por la edición castellana: *El amor loco*, Madrid, Alianza, 2000, p. 100.

⁶ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 78.

En tanto que involuntaria, como una *revelación*¹, en tanto que algo que nos pasa, de lo que somos “sordos receptáculos”, “modestos *aparatos registradores*”², la imagen surrealista no es dominable. Tampoco podemos generarla de manera intencionada. Pero sí podemos encontrar múltiples modos de hacer más fácil su surgimiento, de incitar su aparición, de *invocarla*; diferentes *métodos* para un solo surrealismo, como veremos.

Además de todo lo ya dicho sobre la imagen, hay que añadirle otra característica, no menor: la imagen surrealista es *bella*,

es la más bella de las noches, *la noche de los relámpagos*: el día, tras ella, es la noche³.

Ello nos lleva hasta el concepto central de “belleza” en el surrealismo, tratado especialmente por Breton en *Nadja* (1928) y *L'Amour fou* (1937).

2.2.2.2.1.1 La belleza convulsiva

“*La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas*”⁴. Con esta frase finaliza Breton el que puede ser calificado como su libro fundamental: *Nadja* (1928). La expresión, lapidaria, enérgica, violenta, como le gustan a Breton, recuerda a otras similares con fuertes resonancias en la historia de Francia. Un ultimátum parecido fue utilizado en un contexto de duro enfrentamiento político por Thiers⁵: “la República será conservadora o no será” (1872)¹. Fusiona en una

¹ *L'amour fou*, p. 129 de la ed. francesa, p. 100 de la ed. castellana.

² *Primer manifiesto* (1924), p. 39 de la ed. francesa.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ “La belleza será CONVULSIVA o no será”.

⁵ Adolphe Thiers, primer presidente de la Tercera República, artífice del armisticio que puso fin a la Guerra Franco-Prusiana (1871) y responsable del violento aplastamiento de la Comuna de París que le siguió.

sola expresión dos conceptos provenientes de ámbitos completamente heterogéneos: por un lado “belleza”, que inserta el concepto en el contexto de la reflexión estética y, por otro, el término médico *convulsión*², reflejo sin duda del ya mencionado interés del surrealismo por la psiquiatría y, en especial, por la histeria. La histeria, para Aragon y Breton “el mayor descubrimiento poético de finales del siglo XIX”³, “modo supremo de expresión”⁴, era un trastorno mental al que el movimiento dedicaría un buen espacio en su revista; tenía para ellos muchas resonancias sexuales y en sus manifestaciones físicas (convulsiones y crispaciones musculares que los surrealistas llamaron “*attitudes passionnelles*”⁵) creían ver un paralelismo con la seducción⁶ y el placer sexuales y el éxtasis del orgasmo (Il. 2).

Gloria, dijimos Aragon y yo, a la histeria y a su cortejo de mujeres jóvenes y desnudas que se deslizaban por el techo⁷.

De esta concepción de la experiencia estética como convulsión

se deduce necesariamente una determinada actitud con respecto a la belleza, la cual demasiado claro está que únicamente con fines pasionales ha sido tratada aquí. En ningún caso estática [...]: *ni estática ni dinámica, veo la belleza tal y como te he visto. Como he visto lo que, a la hora indicada y por un tiempo marcado, que espero y creo con toda mi alma que se prestará a repetirse, te armonizaba conmigo*⁸. Es como un tren que no deja de brincar en la Gare de Lyon y del que estoy seguro que nunca saldrá⁹.

¹ Véase la nota 132 de la ed. española de *Nadja* (Madrid, Cátedra, 1997).

² Recordemos aquí de nuevo los estudios médicos que realizaron tanto Aragon como Breton y su destino durante la guerra como médicos auxiliares en servicios de psiquiatría en hospitales militares.

³ Véase ARAGON, Louis, BRETON, André, “Cinquantenaire de l’hystérie”, *LRS*, n° 11, marzo de 1928, pp. 20-22., p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

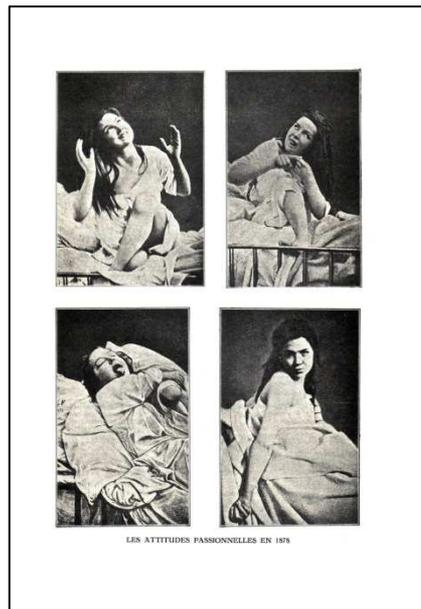
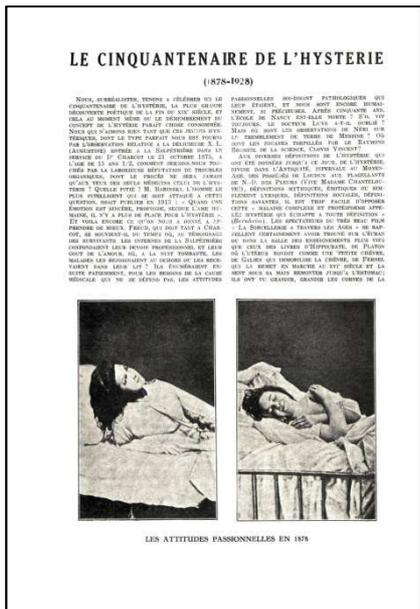
⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ *Segundo manifiesto* (1930), p. 129 de la ed. francesa, nota.

⁸ Es decir, en una cita concertada explícitamente para el sexo. La cursiva en nuestra.

⁹ *Nadja*, pp. 188-189 de la ed. francesa, p. 241 de la ed. castellana.



II. 2. ARAGON, Louis, BRETON, André, “Cinquantenaire de l’hystérie”, *La Révolution Surréaliste*, n° 11, marzo de 1928, pp. 20-22. Incluye seis fotografías provenientes de los experimentos realizados por el Dr. Charcot en el hospital psiquiátrico parisino de La Salpêtrière a finales del siglo XIX, publicadas en la revista científica *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*.

Para los surrealistas, la *convulsión*, la sacudida, el estremecimiento, la dolorosa y a la vez placentera contracción muscular involuntaria del espasmo y el orgasmo se ve así enlazada indisolublemente con la experiencia estética; placer y dolor unidos en una única sensación. Breton entiende la belleza, no desde un punto de vista intelectual, sino *sensual*. Para Breton, la belleza, que es también la belleza de las obras de arte, se encuentra totalmente regida por la sexualidad¹. Breton es totalmente insensible a todo goce estético que no tenga una naturaleza profundamente emocional en el sentido de ser “una turbación física”², “un golpe de viento en las sienes”, un “escalofrío”³ que tiene solo

¹ *L’amour fou*, p. 13 de la edición francesa, p. 21 de la ed. castellana.

² *Ibid.*, p. 12 de la edición francesa, p. 21 de la ed. castellana.

³ *Ibid.*

“diferencias de grado” con el placer erótico y sexual¹ y añade algunos turbadores matices a esta belleza convulsa al verla reflejada en los

ojos que solo expresan, sin matiz alguno, el éxtasis, el furor, el espanto, son los ojos de Isis (Y el ardor de entonces...), los ojos de las mujeres entregadas a los leones, los ojos de Justine y de Juliette², los de la Mathilde de Lewis...³

Corramos temporalmente un velo sobre las referencias a Sade, que han de ocuparnos en otros lugares de esta tesis por extenso, y centrémonos en el concepto de “éxtasis” que aparece en la cita anterior, y que acaba siendo el modelo de toda belleza:

[La belleza] se compone de espasmos, muchos de los cuales apenas tienen importancia, pero que nosotros sabemos que están destinados a producir un Espasmo, que sí la tiene. [...] La belleza, ni dinámica ni estática⁴.

La belleza convulsiva comparte con el éxtasis sexual u orgasmo la cualidad de no poder ser comprendida como movimiento, sino como la “expiración exacta”⁵ del movimiento mismo, como “explosiva-fija”:

Creo que solo puede haber belleza —belleza convulsiva— al precio de afirmar la relación recíproca que enlaza el objeto considerado en su movimiento y en su reposo⁶.

La belleza convulsiva será erótico-velada, explosiva-fija, mágica-circunstancial o no será¹.

¹ *Ibíd.*

² Justine y su hermana Juliette son los nombres de las jóvenes “víctimas” que dan título a dos novelas homónimas de Sade (fechadas en 1788 y 1797, respectivamente). Véase BROUARD, Isabel, estudio introductorio a SADE, Marqués de, *Justina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 29-30. Mathilde es otro joven personaje de la novela *El monje* (véase nota 3 de la p. 130 de esta tesis).

³ *L'amour fou*, p. 14 de la edición francesa, pp. 22-23 de la ed. castellana.

⁴ *Nadja*, pp. 188-190 de la edición francesa, pp. 241-242 de la ed. castellana.

⁵ *L'amour fou*, p. 15 de la edición francesa, p. 23 de la ed. castellana.

⁶ *Ibíd.*, p. 15 de la edición francesa, p. 23 de la ed. castellana.

La belleza así entendida no puede llegarnos por cauces lógicos. Esa es la base de todos los medios de exploración surrealistas, a los que subyace siempre la noción de automatismo y de *azar objetivo*. Toda imagen (solo ellas pueden ser bellas, con su chispa, con sus relámpagos) es un *ballaxgo*, un encuentro.



II. 3. *Minotaure*, nº 10.

Precisamente esa belleza convulsiva, ese movimiento estático o estatismo dinámico, ese *ballaxgo* mágico que constituye toda belleza, encontrará sus ejemplos más puros en objetos y sus fotografías: la inexistente fotografía de “una locomotora de gran potencia abandonada durante años al delirio de la selva”² que luego aparecerá y será finalmente publicada en *Minotaure*³, fotografías de cristales minerales (“expresión perfecta” de la

¹ *Ibid.*, p. 26 de la ed. castellana.

² *Ibid.*, p. 12 de la edición francesa, p. 23 de la ed. castellana.

³ Acompañó al artículo de Benjamin Péret « La nature dévore le progrès et le dépasse », *Minotaure*, nº 10, 1937, pp. 20-21.

“creación, de la acción espontánea”¹, que ha de ser modelo de vida²), la barrera de coral, objetos estáticos en los que subyace un movimiento, una constante transformación.

Pero la fotografía que mejor capta esas cualidades es *Explosante-fixe* (Il. 4), la fotografía de Man Ray que acompaña al texto de Breton sobre la belleza convulsiva, en la que las cualidades específicas del medio fotográfico que le permiten detener el movimiento y fijarlo en un eterno estatismo se alían con la noción de belleza convulsa, *explosiva-fija, erótico-velada, mágica-circunstancial*.

También la escritura automática con la que comenzamos y acabaremos el apartado es una herramienta *metódica* de acceso a esa belleza. Completamente distinto de la simple improvisación, el automatismo propio de la escritura automática presupone situarse *premeditadamente* en una posición en la que se eliminan todos los condicionantes y controles racionales del discurso y la conducta. Como señala Murat³, se trata de reproducir artificialmente y despiertos las condiciones propias del sueño creador de *imágenes* bellas, de relámpagos, de descargas, al que acabaron entregándose directamente los surrealistas cuando la escritura automática se mostró insuficiente.

Como vimos, la escritura automática, *auténtica fotografía del pensamiento*⁴, excluye todo “trabajo de filtración”⁵ posterior, toda intencionalidad y control consciente del texto resultante, centrándose en el inconsciente y su afloramiento, y su descubrimiento constituyó por sí mismo el acto fundacional

¹ *L'amour fou*, pp. 13 y 16-17 de la edición francesa, pp. 21 y 24-25 de la ed. castellana.

² *Ibid.*, p. 17 de la ed. francesa, p. 25 de la ed. castellana.

³ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 67.

⁴ Véanse las páginas 243 y siguientes de esta tesis, en las que se amplía y comenta esta cita de André Breton, extraída del prefacio para el catálogo de la primera exposición parisina de Max Ernst, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 74-75)

⁵ *Primer manifiesto* (1924), p. 39 de la ed. francesa.

del movimiento surrealista. Tanto es así que Breton, como hemos visto, al intentar definir el surrealismo en su *Primer manifiesto*, solo puede hacerlo en referencia a la técnica de la escritura automática: “automatismo psíquico”, “por escrito”, “dictado del pensamiento”¹.



Il. 4. Man Ray, *Explosante-fixe, Minotaure*, n° 5.

La escritura automática fue para Breton el primer método, el primer medio de conocimiento. La escritura automática no constituyó un fin en sí misma² sino un instrumento de creación de “las más bellas imágenes”³, un medio para la producción de imágenes que no tenía precedente⁴, una

¹ Véase la primera definición de surrealismo antes mencionada (p. 73)

² BONNET, Marguerite, “Introduction”, a BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard, 1992, p. X.

³ *Primer manifiesto* (1924), p. 52 de la ed. francesa, p. 44 de la ed. castellana.

⁴ ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 56

herramienta, una forma de recobrar la inocencia¹ y esquivar el control establecido por los elementos conscientes:

¿Y no era esta, a fin de cuentas, la ambición profunda del surrealismo, sublevado contra una sociedad represiva y la civilización lisiada y retorcida que es su expresión?².

Pero la escritura automática no cumplió las elevadas expectativas puestas por Breton en ella. Y no lo hizo ni dentro ni fuera del movimiento. Muchas veces los resultados no eran inteligibles ni publicables, ni siquiera significativos; no siempre los surrealistas respetaron la regla esencial de no modificar los textos surgidos de la escritura automática y a menudo los resultados hubieron de ser “mejorados”³ para hacerlos mínimamente legibles. Como Aragon afirmó:

Aunque las escribas con un método surrealista, las idioteces miserables siguen siendo idioteces miserables, sin excusas⁴.

La escritura automática tampoco reportó el impacto social que Breton esperaba de ella. Como nos recuerda Gracq:

Tras la publicación de *Les Champs magnétiques*, la gente continuó escribiendo poemas y novelas como si nada hubiera pasado. Había caído un rayo y nadie lo había visto⁵.

Los surrealistas comenzaron a introducir el consumo de drogas¹ en la práctica de la escritura automática surrealista y, literalmente, “perdieron el

¹ PIERRE, José, *Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n

² *Ibíd.*

³ ALEXANDRIAN, *Breton*, París, Seuil, 1981, p. 20 y BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 86.

⁴ ARAGON, Louis, *Traité du style*, París, Gallimard, 1983, p. 187.

⁵ GRACQ, Julien, “Le surréalisme et la littérature contemporaine”, *Œuvres complètes*, París, La Pléiade, vol. 1, 1989, p. 1021.

poder de manejarla”². Igual que ocurriría más tarde con otros métodos surrealistas, las alucinaciones, el terror, “los fantasmas que les daban la mano”³ les hicieron abandonar su práctica, dando al sueño el puesto que antes ocupó la escritura automática. Pero no por ello dejó de ocupar un lugar fundamental en su esquema intelectual:

Ya nunca, a partir de entonces, cuando la hicimos brotar con fines concretos nos condujo muy lejos. Y sin embargo, fue de tal suerte que aun hoy no espero ninguna revelación que no provenga de ella. Siempre he estado convencido de que nada de lo que se dice o de lo que se hace vale nada fuera de la obediencia a ese dictado mágico⁴.

Como veremos, tampoco el sueño cumpliría las expectativas que el movimiento puso en él ni reportaría mucho más eco social, como se quejó amargamente Breton en el *Segundo Manifiesto* (1930)⁵.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 58.

² *Ibíd.*, p. 56.

³ *Ibíd.*, p. 58.

⁴ BRETÓN, André, “Entrada de los médiums”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, p. 108.

⁵ *Segundo manifiesto* (1930), p. 106-107 de la ed. francesa, p. 137 de la ed. castellana.

2.2.2.2.2 EL SUEÑO.

Los surrealistas fueron los primeros vanguardistas que hicieron del sueño el tema central de sus actividades y de su teoría estética¹. Evidentemente en esta atención al sueño de los surrealistas hay una deuda con Freud y su obra capital *La interpretación de los sueños*, como Breton reconoce en su *Primer manifiesto*. En él reafirma el papel central que tiene en el movimiento al incluir la “omnipotencia del sueño” en su definición². También es probable que se vieran influidos por otras teorizaciones contemporáneas (si bien alejadas de sus planteamientos) que ponían en valor el sueño, como las realizadas por Henri Bergson, que afirmó:

El sueño es la actividad entera menos el esfuerzo de concentración...El yo que sueña es un yo distraído, que se distiende³.

Evidentemente, no hemos de olvidar tampoco la influencia del Descartes de la duda metódica y el argumento del sueño, filósofo con el que tienen la misma relación de amor y odio que pueda tenerse con un mal padre.

En pleno proceso de alejamiento del dadaísmo, Breton comenzó la publicación de relatos de sueños en marzo de 1922, con la aparición de tres de ellos en el primer número de la nueva serie de *Littérature*. En un claro desmarque del grupo de Tzara, Breton y su grupo más cercano comenzaron a introducir estas nuevas experiencias sobre narraciones de los sueños y las asociaciones e imágenes que nos aparecen en los estados de duermevela; consideraban que los productos de estos estados eran “documentos auténticos

¹ SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, p. 94.:

² Véase la tantas veces citada ya definición de surrealismo en p. 46.

³ BERGSON, Henri, “Le Rêve”, en *L'Énergie spirituelle*, París, PUF, 1949, pp. 104 y 108. Citado en IBARLUCÍA, Ricardo, “Estudio preliminar”, en ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, nota 62.

donde no se había producido una mediación del intelecto, de una naturaleza real y al tiempo, mágica”¹. Pensaban que a través del sueño se manifestaba el inconsciente y los contenidos de este (anhelos, pulsiones) que permanecen ocultos en la vida ordinaria. Marcando aún más las distancias con dadá, el sueño y sus manifestaciones cederían más tarde su puesto a aspectos más políticos y revolucionarios (aunque bastante ambiguos y poco definidos).



Il. 5. BROUILLET, André, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, óleo sobre tela, Faculté de Médecine de l'Université de Paris V - René Descartes.

El sueño pasó al primer plano, pero en realidad, mediante esta “epidemia de sueños”², los surrealistas seguían intentando profundizar en los mismos estados de irracionalidad con los que Breton ya había experimentado mediante la escritura automática en compañía de Soupault; los nuevos métodos oníricos, en el fondo, no eran muy diferentes:

Debo decir que, incluso a distancia, esos dos campos de prospección, la escritura automática y las aportaciones del sueño hipnótico, son tan

¹ SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, p. 38.

² ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 60.

difíciles de circunscribir la una como otra, que, cuando se les quieren fijar límites, se impone un amplio margen de incertidumbre y fluctuación¹.

Si en *Les Champs Magnétiques* Breton intentaba desplegar plenamente toda la potencialidad del inconsciente mediante el método de la escritura automática, ahora lo intentará concentrándose en la exploración del sueño mediante experiencias que querían tomar la forma de experimentos científicos:

Los surrealistas se consideraban a sí mismos científicos porque eran exploradores serios de un nuevo mundo: lo inconsciente, el sueño, lo fantástico, o lo maravilloso, una palabra favorita en su vocabulario. Ellos enfatizaron el carácter sistemático, experimental, científico de su nuevo método, en contraste con la destrucción y anarquía de dadá².

Breton plantea como referente último de sus métodos la observación médica³ y el modelo a imitar son, claramente, las técnicas psicoanalíticas freudianas relacionadas con la asociación libre y la interpretación de los sueños, las clases de Charcot (en las que se presentaba a una histérica ante un nutrido grupo de estudiantes de medicina, véase Il. 5), pero también, en parte, las formas de las “experiencias” esotéricas y el ocultismo, las sesiones espiritistas a las que se entregaron por completo más tarde y de las que nos ocuparemos más adelante.

Con estos referentes en mente, el círculo surrealista organizó las sesiones de relato de sueños y las sesiones de dictado en duermevela (*rêve éveillé*) que al igual que la escritura automática constituían un auténtico *ritual*

¹ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 81.

² LEWIS, Helena, *op. cit.*, p. 19.

³ *L'amour fou*, pp. 58-59 de la ed. francesa, p. 51 de la ed. castellana.

*colectivo*¹. Tal y como relata Breton en su texto “Entrée des médiums”, publicado por primera vez en 1922 en *Littérature*²:

En el mismo orden de ideas fui llevado a dar mis preferencias a narraciones de sueños que, para evitarles semejante estilización quería que fuesen taquigráficas. La lástima era que esta nueva probatura requería del auxilio de la memoria, estando esta profundamente sujeta a desmayos y, de una manera general, poco segura³.

En el ritual se producía una exacta distribución de los diferentes roles dentro del grupo: los asistentes se situaban alrededor del narrador mientras una secretaria (véase Il. 58) levantaba actas de los relatos que este (a veces en un estado de duermevela similar a una hipnosis autoinducida o al sonambulismo) iba verbalizando. Él era el verdadero centro de la sesión en medio de un ambiente de gravedad teatral que no pocas veces caía en la simulación⁴. Es indudable que el *rêve éveillé*, al igual que las sesiones de escritura automática y otras técnicas surrealistas de creación y exploración, tiene un fuerte carácter performativo. Todas estas técnicas son, en el fondo, un teatro, una representación, en la que los diferentes integrantes del grupo se reparten los papeles: mientras unos duermen y hablan otros toman nota, Breton se erige en científico, maestro de ceremonias o simbólico sacerdote dirigiendo el rito de una nueva religión⁵.

¹ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 67.

² *Littérature*, nueva serie, n° 6 (1 de noviembre, 1922), pp. 1 y ss.

³ En BRETÓN, André, “Entrada de los médiums”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, p. 109.

⁴ ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 61. También LEWIS, Helena, *op. cit.*, p. 20. Para Spector, por su parte, la mayor parte de los sueños eran mecanismos conscientes o inconscientes destinados, la mayor parte de las veces, a expresar y liberar las tensiones internas del grupo, asegurarse un puesto en él o ganarse el favor de Breton (véase “La política del sueño y el sueño de la política”, SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, pp. 86-133).

⁵ Véase la portada de *LRS* que aparece en la Il. 12. En ella aparece una fotografía de Breton dando la comunión a un miembro del grupo en una performance de sentido claramente anticatólico.

A finales de 1922 y comienzos de 1923 el relato escrito de sueños disminuyó drásticamente en los textos del surrealismo, dando fin a lo que se ha llamado el “Período de Sueños”. Partiendo de una presencia ubicua y total del relato onírico en sus revistas, el grupo fue incorporando nuevas estrategias creativas (las sesiones espiritistas, el cadáver exquisito, el paseo) e incorporando o haciendo patentes nuevas preocupaciones, como la imagen, el objeto y el marxismo y la política revolucionaria.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.2.2.2.3 LOS JUEGOS LINGÜÍSTICOS: EL CADÁVER EXQUISITO, ETC.

La actividad surrealista se sitúa, podríamos decir que se sitúa “casi únicamente”¹, en el espacio primordial del lenguaje:

El problema de la acción social, insisto de nuevo, es solo una de las formas de un problema más general que el surrealismo se ha puesto el deber de poner de relieve y que es *el de la expresión humana en todas sus formas*. Quien dice expresión dice, para empezar, lenguaje².

El lenguaje “ha sido dado al hombre para que haga de él un uso surrealista”³, es el campo en el que se mueven prácticamente todas las estrategias creativas del grupo. Si se lanza a otras actividades, como la política, es para volver a él, su “país conquistado”⁴ con “hordas de palabras literalmente desencadenadas”⁵ mediante la escritura automática y los diferentes juegos lingüísticos a los que se entregaron. Los surrealistas se entregaron con fervor al juego con las palabras, a la “alquimia del verbo”⁶,

De la pereza, fuente de toda creatividad, como veremos al hablar de la ética surrealista, y de la actividad puramente libre surgen los colectivos “juegos de sociedad”⁷, la “contribución en común” al pensamiento⁸, junto al automatismo y el sueño, medios principales del surrealismo para romper con

¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 101 de la ed. francesa, p. 133 de la ed. castellana.

² *Ibid.*

³ *Primer manifiesto* (1924), p. 44 de la ed. francesa.

⁴ *Segundo manifiesto* (1930), p. 101 de la ed. francesa, p. 133 de la ed. castellana.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 122 de la ed. francesa, p. 150 de la ed. castellana.

⁷ *Ibid.*, p. 154 de la ed. castellana, nota 14.

⁸ *Ibid.*, p. 154-155 de la ed. castellana, nota 14.

las constricciones de la lógica inherentes al lenguaje. El juego lingüístico se presenta como una herramienta de primer orden contra la lógica al romper con toda noción de significado y con la direccionalidad y continuidad inherentes a todo razonamiento deductivo.

Un referente en el que Breton pudo encontrar la idea de esta “alquimia del verbo” es Jonathan Swift (1667-1745). Swift, que aparece citado en múltiples ocasiones por Breton como surrealista (por ejemplo en el *Primer manifiesto*¹) es el autor de la conocida novela de intención satírico-política y de crítica de la cultura *Los viajes de Gulliver* (1726)². En ella, con ánimo de ridiculizar los experimentos de los científicos de su momento, describe una serie de juegos lingüísticos y mecanismos aleatorios para la creación de textos que bien pudieron inspirar los de Breton³. Sin embargo, aparte de la intención irónica de Swift al describirlos, hay una diferencia fundamental entre los textos obtenidos por los procedimientos de Swift y por los juegos que Breton propone. Si nos situamos en el esquema de Breton, los juegos de Swift son ejemplos de “procedismo”, esto es, de la invención de mecanismos que tienen por único objeto la eliminación del esfuerzo, característica típica de todo escritor que se ciñe a un estilo fijado “para evitarse el trabajo de pensar” y “escapar a la crítica”⁴ (y pone a los gongorianos como ejemplo, pero cabría

¹ *Primer manifiesto* (1924), p. 37 de la ed. francesa, p. 34 de la ed. castellana.

² Breton cita la obra, en relación a otro tema, en « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1942) », *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, p. 161. El autor de la tesis se permite recomendar la lectura de esta obra a todos aquellos que no la conozcan en su versión íntegra. Pocas obras literarias han padecido una desfiguración similar a la sufrida por *Los viajes de Gulliver* en la cultura popular. Pesimista visión de la condición humana y de lo peor de la Ilustración, ha quedado reducida a simple cuento infantil.

³ Véase SWIFT, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*, Madrid, Anaya, 1984, parte tercera, capítulo 5, pp. 200-203.

⁴ *Segundo manifiesto* (1930), p. 70 de la ed. francesa, p. 109 de la ed. castellana.

aquí hasta la novela realista del XIX¹). Pero ya sabemos que la intención a la hora de recurrir al juego lingüístico en Breton no tiene nada que ver con el ahorro del esfuerzo ni con el procedismo, sino con la liberación del pensamiento.

Aun así, algunos de los juegos surrealistas están sin duda inspirados en estos procedimientos mecánicos ideados por los locos proyectistas ilustrados de Swift. El más citado de todos ellos es *le cadavre exquis*, practicado en el movimiento a partir de 1925. El juego fue objeto de un artículo en *La Révolution Surréaliste*²:

CADÁVER EXQUISITO Juego consistente en que varias personas componen una frase o dibujo en cada uno de los pliegues de un papel sin que ninguna de ellas pueda saber qué han escrito o dibujado las anteriores. El ejemplo clásico que ha dado nombre al juego se obtuvo con este procedimiento: *El cadáver — exquisito — beberá — el vino — nuevo*³.

Se busca con este juego, igual que ocurría con la escritura automática, la formación de *imágenes* sorprendentes; se trata de romper con la lógica mediante la combinación aleatoria de palabras, poniendo el “lenguaje en eferescencia”⁴, aunque respetando la estructura gramatical.

Otros juegos lingüísticos usados por los surrealistas y basados también en la aleatoriedad consistían en la redacción de preguntas y respuestas de

¹ *Primer manifiesto* (1924), pp. 16-19 de la ed. francesa, pp. 17-20 de la ed. castellana.

² *La Révolution Surréaliste*, nºs 9-10, citado por el propio Breton en *Segundo manifiesto* (1930), p. 154 de la ed. castellana, nota 14.

³ BRETON, André, ÉLUARD, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003, pp. 25-26.

⁴ BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1973, p. 114.

forma independiente y en series paralelas, que luego se reunían para formar una especie de conversación o interrogatorio¹. Por ejemplo:

Siéntense alrededor de una mesa. Cada uno de ustedes escribirá sin mirar a su vecino una frase hipotética que comience por si o por cuándo por una parte, por la otra parte una proposición en condicional o en futuro sin conexión con la frase precedente. Después los jugadores, sin elegir, ajustan por parejas los resultados obtenidos [...]

Breton: Si la revolución estallara mañana.

Aragon: Ser reincidente sería un honor para todos.

Breton: Si todos los caballos tuvieran por hierros imanes

Desnos: El corazón de los amantes dejaría de latir².

Este otro juego, que tiene por objeto la constitución de “definiciones”, tiene una estructura similar:

Breton: ¿Qué es la razón?

Éluard: es una nube comida por la luna

Breton: ¿Qué es el arte?

Giacometti: Es una caracola blanca en una cubeta de agua

Péret: ¿Qué es el “socialismo en un solo país”?

Breton: Es un carrito en un atolladero.³

Mitad “actividad «experimental»”, mitad “diversión”⁴, el juego lingüístico, paréntesis libre de toda sumisión a las obligaciones de lo cotidiano, lugar de expresión del “lenguaje sin reserva”⁵, del lenguaje “espontáneo”⁶, constituye una vuelta momentánea a la infancia. Una vuelta a la inocencia libre de prejuicios que permite, al igual que ocurría con la escritura automática, el afloramiento de imágenes nuevas.

¹ DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 123.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ BRETON, André, *Magia cotidiana*, Madrid, Fundamentos, 1975, p. 46.

⁵ *Primer manifiesto* (1924), p. 45 de la ed. francesa.

⁶ *Ibid.*

2.2.2.2.4 EL LOCO, EL NIÑO, EL PRIMITIVO

El ojo existe en estado salvaje

André Breton¹

2.2.2.2.4.1 La enfermedad mental y el arte del loco

El primer contacto directo y estrecho que tuvo Breton con la enfermedad mental fue con ocasión de su ya mencionado servicio como psiquiatra auxiliar durante la guerra². Fue en ese periodo cuando conoció un caso médico que le habría de marcar lo suficiente como para acabar viendo retrospectivamente en él un antecedente del concepto de *surrealidad*: el caso de un hombre joven, culto, destinado a primera línea, que desarrolló un delirio consistente en creer que toda la actividad bélica que le rodeaba era un gran teatro, una gran simulación. Convencido íntimamente de la falsedad de la guerra, subía a la parte más alta de las fortificaciones para seguir con el dedo las trayectorias de los obuses por el cielo. Su delirio, en el que realidad e irrealidad se mezclaban en su mente de una forma que ninguna argumentación racional de los psiquiatras conseguía refutar, le produjo a Breton una gran impresión³.

¹ Primera línea de BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard, 2002, p. 11.

² BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1973, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 36-38.

Más tarde, recurrir a la locura (“la más alta inteligencia”¹) y los estados alterados e irracionales de la conciencia, de total disponibilidad de la psique, habría de constituir una estrategia surrealista fundamental; estos estados fueron parte de sus procesos y métodos de exploración, ya que para los surrealistas, como afirma Durozoi,

menospreciar la locura es mutilar lo mental: [mediante el recurso a la locura] el surrealismo busca operar una síntesis que, más allá de la oposición de lo normal y lo patológico, asegure la recuperación de todos los poderes del espíritu².

Esta valoración positiva del loco (“víctima individual por excelencia de la dictadura social”³) debe mucho a la mencionada influencia de Freud en los surrealistas en general pero, especialmente, en Breton. La atracción por la enfermedad mental es otra de las huellas que habría de dejarle. En contraste con las teorías y prácticas psiquiátricas imperantes en Francia, Freud mostraba una actitud bastante benevolente y comprensiva hacia los enfermos neuróticos. Creía que las expresiones externas de sus neurosis contenían manifestaciones de originalidad⁴ que habían de ser descifradas. Si unimos esta influencia freudiana a otra de las fuentes del surrealismo, el romanticismo alemán, podremos entender de dónde surgió la gran atención a la locura, el romántico e idealizante culto que el grupo en general, pero en especial Breton, le rinde⁵:

¹ Breton citando a Poe (otro enfermo mental del panteón surrealista) en BRETON, André, « L'art des fous, la clé des champs », incluido en *La Clé des champs* (OC III, 884-887, p. 885).

² DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 122.

³ “Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous”, *La Révolution Surréaliste*, nº 3, abril de 1925, p. 29 (véase II. 6).

⁴ SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, p. 87.

⁵ HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 102.

La reconocida ausencia de frontera entre la *no-locura* y la locura no me permite atribuir un valor diferente a las percepciones y a las ideas que son el fruto de la una o de la otra¹.

Con el surrealismo, únicamente debemos ocuparnos del *furor*².

Pero la locura en el surrealismo de Breton es solo una estrategia, un instrumento más; el surrealista no puede permitirse sucumbir permanentemente a la locura, al descontrol, a la falta de dominio de sí. La irracionalidad y la locura forman parte de un método perfectamente racional:

Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar las de la superficie o de luchar victoriosamente contra ellas, todo el interés recae en su captación, captarlas primero, para seguidamente someterlas, si ha lugar, al control de nuestra razón³.

Como señala Marie-Thérèse Ligot⁴, el surrealismo no trata de atenuar la potencia de las fuerzas irracionales e instintivas subyacentes a la conciencia, pero tampoco puede permitirse el abandonarse a ellas y consentir su crecimiento desmedido. Al contrario, el surrealismo busca una locura ideal que sea un nuevo equilibrio que logre el objetivo del surrealismo: “La *síntesis* de lo racional y de lo real, sin temor a hacer entrar en la palabra «real» todo lo que puede contener de irracional mientras no se demuestre lo contrario”⁵, mostrar la relación estrecha que existe entre lo real y lo imaginario⁶, romper la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo⁷.

¹ *Nadja*, p. 171 de la ed. francesa, p. 225 de la ed. castellana.

² *Segundo manifiesto* (1930), p. 122 de la ed. francesa, p. 150 de la ed. castellana. “Furor” es usado aquí como término médico-psiquiátrico, de forma similar a como se utilizaba al referirse al “furor uterino” al que se achacaba el origen de la histeria (“*hyster*” significa “útero”), tema predilecto de los surrealistas.

³ *Primer manifiesto* (1924), p. 20 de la ed. francesa.

⁴ LIGOT, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 45

⁵ *L'amour fou*, p. 108 de la edición francesa, p. 85 de la ed. castellana.

⁶ *Ibid.*, p. 77 de la edición francesa, p. 64 de la ed. castellana.

⁷ *Ibid.*

Un magnífico ejemplo de este papel metodológico, *hipotético*, de la locura se puede observar en el texto de Breton *Les Possessions* (parte de *L'Immaculée conception* de 1930¹). En los diferentes “ensayos de simulación” que lo forman (y sobre todo en la pequeña introducción) puede verse una valoración muy positiva de los estados mentales “patológicos”. Se simulan cinco de estos estados: deficiencia mental, manía aguda, parálisis general, delirio de interpretación y demencia precoz; los últimos cuatro estados se asocian en el texto con la imaginación y la pasión, capacidades privilegiadas por el surrealismo².

Hemos tomado conciencia, en nosotros, [*al simular estos estados*] de recursos hasta ahora insospechados. Sin perjuicio de las conquistas que presagia con respecto a la más alta libertad, la tenemos [*a la locura y su simulación*], desde el punto de vista de la poética moderna, por un remarcable criterio³.

El título general “*Las posesiones*” se refiere evidentemente a un estado alterado de la mente; la referencia al estado de “poseso” tiene una doble vertiente: *anticatólica* y *antipsiquiátrica*⁴. Anticatólica, evidentemente, al afirmar que los contenidos que surgen en la “posesión” (que el catolicismo entendía demoníacamente) no provienen de un lugar exterior al espíritu, sino de sus ámbitos más remotos, negando el dualismo cristiano (bien/mal, alma/cuerpo) y apostando por un monismo dialéctico e integrador. Antipsiquiátrica porque al utilizar la palabra “posesión” para referirse a diferentes tipos de enfermedad mental se estaría indicando que esta no consiste en una “enajenación” o

¹ OC I, pp. 839-884.

² RAUZY, Alain, *À propos de “l'immaculée conception” d'André Breton et Paul Eluard. Contribution à l'étude des rapports du surréalisme et de la psychiatrie*, París, 1970, tesis citada en BECKER, Annette, *op. cit.*, p. 79.

³ BRETON, André, « Les possessions », OC I, p. 849.

⁴ BECKER, Annette, *op. cit.*, p. 79.

“alienación”, tal y como planteaba la teoría psiquiátrica del momento¹, sino que la locura es en realidad una verdadera toma de posesión de sí y un acceso a una perspectiva y yo más profundos, más genuinos, más auténticos, parte del “peligroso y supremo autorreconocimiento”² que es el surrealismo:

La fuga del pensamiento fuera del mundo en la psicosis expresa otra modalidad del yo y no su total “desapropiación”, según el término utilizado por los médicos. [...] Mediante la elección de su título, Breton y Éluard parecen responder que los enfermos mentales no son en absoluto arrebatados a ellos mismos, ya que ellos hacen de su delirio una forma instintiva de la expresión de su yo³.

La locura es una vía para lograr el objetivo fundamental del surrealismo, marcado con claridad en el *Primer manifiesto*: la total posesión de sí mismo⁴ destruida por la moderna forma de vida. La enajenación constituye un estado que en nada se diferencia del resto de estados creativos. Es en lo esencial el estado en el que se encuentra el genio⁵, el gran artista, la “inspiración”, que Breton define, precisamente, como una “posesión total del espíritu”⁶:

Al dejar de pertenecerse a sí mismo el hombre comienza a pertenecernos⁷.

Los locos poseen además las más altas virtudes morales, son un “reservorio de salud moral”¹ para Occidente, escapan a todo lo que “puede falsear” su testimonio: “los cálculos”, la búsqueda del éxito social...²:

¹ Bonnet en BRETON, André, *OC I*, p. 1638.

² *Segundo manifiesto* (1930), p. 73 de la ed. francesa, p. 112 de la ed. castellana.

³ Bonnet en BRETON, André, *OC I*, p. 1638-1639

⁴ “¿Acaso lo esencial no es que seamos nuestros amos [...]?” *Primer manifiesto* (1924), p. 28 de la ed. francesa, p. 27 de la ed. castellana.

⁵ “Ellos encerraron a Sade, ellos encerraron a Nietzsche, ellos encerraron a Baudelaire” (*Nadja*, p. 166 de la ed. francesa, p. 221 de la ed. castellana). También Colón hubo de recurrir a locos para descubrir América (*Primer manifiesto* (1924), pp. 15-16 de la ed. francesa, p. 17 de la ed. castellana).

⁶ *Segundo manifiesto* (1930), p. 111 de la ed. francesa, p. 141 de la ed. castellana.

⁷ *Ibíd.*

Son gente de una honestidad escrupulosa, cuya inocencia solo es igualada por la mía³.

En esta forma positiva de entender la enfermedad mental por parte del surrealismo puede verse otro rastro más del conocimiento del Hegel más romántico por parte de Breton. Como hace notar Bonnet⁴, toda una sección de la *Filosofía del Espíritu*⁵ de Hegel está dedicada al fenómeno de la alienación mental. Para el filósofo la locura no es “una pérdida absoluta de la razón [...], sino una simple perturbación, una simple contradicción en la razón, que no deja de existir en aquel que se ve afectado”⁶; la locura sería además algo “que se produciría necesariamente en el desarrollo del alma” y que “toda alma debe pasar a través de este estado”⁷ (lo cual no significa que todos los individuos hayan de pasar por la locura alguna vez). Esta naturaleza interior al alma que Hegel le da a la locura da luz a unas líneas, en principio oscuras, del texto de Breton:

Si yo puedo sucesivamente hacer hablar por mi boca al ser más rico y al ser más pobre del mundo, el ciego y el alucinado, el ser más cohibido y el ser más amenazante, ¿Cómo puede admitirse que esta voz, que es, en definitiva, solo la mía, me llega desde lugares [...] a los que necesariamente, como el resto de los mortales, jamás tendré acceso?⁸

¹ BRETON, André, « L'art des fous, la clé des champs », incluido en *La Clé des champs*, OC III, 884-887, p. 887.

² *Ibid.*

³ *Primer manifiesto* (1924), p. 15 de la ed. francesa.

⁴ Bonnet en BRETON, André, OC I, p. 1639.

⁵ Hay traducción española del texto separado: *Filosofía del espíritu*, Buenos Aires, Ed. Claridad, 1969, aunque las ediciones más modernas la incluyen como parte de otra mayor: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Lo mismo ocurre con la *Filosofía de la naturaleza*. Véase por ejemplo HEGEL, G. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, que incluye un magnífico estudio sobre el lugar preeminente que la *Enciclopedia* tiene en el conjunto de la obra y la vida de Hegel.

⁶ Hegel, *Filosofía del espíritu*, citado por Bonnet en BRETON, André, OC I, p. 1639.

⁷ Hegel, *Filosofía del espíritu*, *Ibid.*

⁸ BRETON, André, « Les possessions », OC I, p. 848-849.

No, la voz de la locura no surge desde una instancia ajena a nosotros e inalcanzable. No es un *otro* que se apodera de nuestro yo. La *posesión* no es una *desposesión*. La locura surgiría de nuestro verdadero yo profundo, al que tenemos acceso, precisamente, gracias a la locura. El ejercicio de idealización *naïf* de la patología mental es evidente, tal vez excesivo, en todo caso indebido en un hombre como Breton, que conoció de primera mano como psiquiatra incipiente la durísima realidad del enfermo psiquiátrico.

El loco, en su actividad, normalmente como parte de terapias en un enclaustramiento obligado e injusto¹, produce objetos de un interés innegable; textos, pinturas, dibujos, esculturas y artefactos que son “revelaciones sobre el otro lado de la razón”², que trastocan nuestra percepción de la realidad asociada a la forma ordinaria de juicio. De ahí proviene la atracción del surrealismo por el *arte* del loco.

El surrealismo mostró un ávida curiosidad por las obras de arte creadas por los pacientes internos en instituciones psiquiátricas y por el *art brut* en general³. Breton fue coleccionista de obra de enfermos mentales, como los artistas psicóticos Joseph Crépin y Hector Hyppolite⁴. También ilustró *Nadja*⁵ con numerosos dibujos realizados por la joven alienada con la que establece una relación, si bien Breton prefiere interpretarlos más bien desde un punto

¹ Véase la crítica de Breton a la opinión social sobre la locura, la psiquiatría e instituciones psiquiátricas en *Nadja*, pp. 159-168 de la ed. francesa, pp. 218-222 de la ed. castellana. Véase también “Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous” (II. 6)

² DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 118.

³ Es el caso del Cartero Cheval, arquitecto aficionado constructor del “Palais idéal” que nombramos en el apartado dedicado a la deambulación. Véase también *Ibid.*, p. 185.

⁴ HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 102.

⁵ *Nadja*, pp. 123-125, 138 y ss. de la ed. francesa, pp. 186, 197 y ss de la ed. castellana.

de vista ocultista y profético antes que como expresión de una enfermedad mental.

Sin duda este interés por el arte del loco (“un salvaje en el interior de Occidente”¹) comenzó en épocas muy tempranas a través de la práctica de la psiquiatría de Breton y Aragon, en la que ya hemos dicho que la actividad artística por parte del enfermo tenía un lugar importante. Sin embargo, la influencia definitiva que había de marcar al surrealismo en relación a este tema (y no solo a él, sino a todo el arte moderno posterior) es el trabajo del psiquiatra alemán Hans Prinzhorn.

Fue en 1922 cuando apareció el crucial libro de Hans Prinzhorn *El arte de los enfermos mentales. Una contribución a la psicología y la psicopatología de la Gestalt*², que gozó de amplio reconocimiento y difusión entre las vanguardias³. Prinzhorn construyó el libro con 170 ilustraciones de obras recopiladas por él mismo para la colección del hospital psiquiátrico de la Universidad de Heidelberg. La colección, iniciada con anterioridad pero confeccionada en su mayor parte por el propio Prinzhorn, contenía un total de 5000 obras de 450 pacientes distintos recopiladas en dos años de viajes por hospitales de media Europa. El trabajo de Prinzhorn (psiquiatra y doctorado en Múnich con una tesis sobre estética y con estudios de música, historia del arte y filosofía) estaba motivado por un vivo afán por investigar las relaciones

¹ DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 184.

² PRINZHORN, Hans, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestalt*, Berlín, J. Springer, 1922. Edición explícitamente citada por Breton en «L'art des fous, la clé des champs», incluido en *La Clé des champs* (OC III, 884-887, p. 885).

³ Véase BASSAN, Fiorella, “La colección Prinzhorn. Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura”, *Escritura e imagen*, Vol. 5 (2009), 135-144.

existentes entre la creatividad artística y la enfermedad mental¹. En general, las obras (pinturas, dibujos, esculturas o bordados), en su mayoría producidas espontáneamente por esquizofrénicos, comparten muchas características con el arte infantil: el *horror vacui*, la tendencia a una lógica interna muy rígida y el uso repetitivo de fragmentos de formas².

La obra de Prinzhorn tuvo amplia repercusión en la psiquiatría (Karl Jaspers, que fue psiquiatra en la clínica de la Universidad de Heidelberg antes de ocupar la cátedra de filosofía en la misma, lo cita en un estudio sobre Van Gogh³), pero fue en el mundo del arte, sobre todo en Francia y en los surrealistas, donde su libro tuvo un impacto insoslayable, como reconoció muy tempranamente (en una carta privada) el mismo Breton⁴. Max Ernst, que ya había expuesto en 1919 (tres años antes de la aparición del libro) obra de enfermos mentales⁵, introduce el libro en el movimiento al traerlo de Alemania a París como regalo a Paul Éluard, que lo calificó en otra carta como “el libro de imágenes más bello que existe”⁶; pueden encontrarse relaciones evidentes (y no confesadas) entre numerosas obras de arte del periodo de entreguerras y las imágenes contenidas en el libro de Prinzhorn⁷.

¹ Véase el pequeño texto que publicó a propósito del caso Van Gogh: PRINZHORN, Hans, “Genius and Madness”, *Parnassus*, Vol. 2, No. 1 (enero, 1930), pp. 19-20 y 44.

² BASSAN, Fiorella, *op. cit.*, p. 139

³ Su volumen *Allgemeine Psychopathologie: für Studierende, Ärzte und Psychologen* (Psicopatología general: para estudiantes, médicos y psicólogos), Berlín, J. Springer, 1920, constituye un manual clásico de estudio en las facultades y todavía se edita. Del estudio sobre Van Gogh hay traducción castellana: *Genio y locura: Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin*, Madrid, Aguilar, 1955 (reeditado parcialmente: *Genio artístico y locura: Strindberg y van Gogh*, Barcelona, El Acantilado, 2001).

⁴ Breton le habló del libro a Joë Bousquet, postrado en la cama desde la guerra, en 1928 (BECKER, Annette, *op. cit.*, p. 80).

⁵ BASSAN, Fiorella, *op. cit.*, p. 140.

⁶ Carta de marzo de 1928 a Joë Bousquet, en ÉLUARD, Paul, *Lettres a Joë Bousquet*, París, Éditeurs Français Réunis, 1973.

⁷ Véase una lista de paralelismos, si no de plagios, entre obras de arte de artistas consagrados y enfermos del libro de Prinzhorn en BASSAN, Fiorella, *op. cit.*, p. 142, lista que incluye a Ernst y Klee (este último es citado por varias obras, incluido el conocido

Prinzhorn, a diferencia de otros psiquiatras anteriores, no estaba interesado por las creaciones artísticas como terapia o instrumento diagnóstico; tendía a considerarlas “expresiones psíquicas, [...] figuraciones, que tenían su valor en sí mismas”¹. Esto lo ponía en total continuidad con los planteamientos acerca de la locura del surrealismo, para los que

la locura representó [...] una especie de salud imaginativa, o más bien la condición límite del soñador².

Sin embargo, como ya hemos apuntado antes, esta visión de la locura por parte del surrealismo es pura idealización. Como señala Mourier³, en todos los casos en los que la locura real, con todo su horror, pasa cerca de Breton y de los surrealistas, estos la evitaron. La locura, de la que tanto extrajo Breton, le resultaba incómoda, tal vez porque conocía su cruel realidad en las instituciones psiquiátricas:

He conservado, de mi paso por el centro de Saint-Dizier, una viva curiosidad y un respeto por aquello que se ha convenido en llamar las perturbaciones del espíritu humano. Quizá también he aprendido a protegerme de antemano contra estas perturbaciones, vistas las condiciones de vida intolerables que implican⁴.

Angelus Novus, que poseyó Walter Benjamin e inspiró un citadísimo texto suyo del mismo título).

¹ BASSAN, Fiorella, *op. cit.*, p. 138.

² GRACQ, Julien, “Le surréalisme et la littérature contemporaine”, *Œuvres complètes*, vol. 1, París, La Pléiade, 1989, p. 1018.

³ MOURIER, Maurice, “Breton/Berkeley: de l’idealisme absolu comme tentation et comme terreur”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 91-112, p. 97

⁴ BRÉTON, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1973, p. 38.

Breton, temeroso, abandonó a sus locos; a su musa Nadja cuando hubo de ser ingresada¹, a Antonin Artaud, al que también dio de lado a causa de sus problemas mentales; también huyó de todas las situaciones que arriesgaban traspasar la línea de la enfermedad mental: los sueños hipnóticos con sus crisis de histeria colectiva, la escritura automática² y sus alucinaciones finales. La estrategia de Breton con la locura es explorar sus límites a título experimental, conservando siempre medidas de “higiene mental elemental”³.

Mucho mejor quedarse con la locura idealizada e inventada, sus plasmaciones artísticas y sus efectos inspiradores en un creador perfectamente cuerdo antes que con la presencia inquietante e incómoda de un sufriente y perturbador enajenado.

Pero el surrealismo también denunció repetida y claramente las condiciones degradantes y arbitrarias del internamiento, internamiento que Breton achaca al cristianismo y, especialmente, al violento racionalismo de la cultura europea⁴, denuncia las consecuencias que el enclaustramiento tenía para la cronificación de los trastornos⁵ e insiste en el carácter puramente cultural y convencional de la locura⁶. En este sentido, los surrealistas

¹ MOURIER-CASILE, Pascaline, *Nadja d'André Breton*, París, Gallimard, 1994, p. 110.

² Sobre los peligros de la escritura automática, el apartado dedicado a esta técnica en esta tesis. Véase también DUROZUI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, pp. 105-108 y BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 93.

³ BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1973, p. 95.

⁴ BRETON, André, « L'art des fous, la clé des champs », incluido en *La Clé des champs, OC III*, 884-887, p. 886.

⁵ “[En los manicomios] fabrican locos del mismo modo que en los correccionales fabrican delincuentes”, *Nadja*, p. 161 de la ed. francesa, p. 218 de la ed. castellana.

⁶ Véase “Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous”, *La Révolution Surréaliste*, nº 3, abril de 1925, p. 29 (véase II. 6). Tb. BRETON, André, « L'art des fous, la clé des champs », incluido en *La Clé des champs, OC III*, 884-887.

constituyen un claro antecedente y referente de la antipsiquiatría contemporánea¹ y de Foucault.

2.2.2.2.4.2 La infancia y lo primitivo

Mucho más agradables que los locos se muestran los niños y los “salvajes”, a los que el surrealismo se acerca inspirado sin duda por el mismo espíritu que Rousseau, al que Breton reconocía una gran influencia sobre su pensamiento². Para el *prerromántico* Rousseau la cultura y la civilización europeas, que comenzaban ya a basarse en su época en la industria, la técnica y el conocimiento, aparecen como instigadoras del *mal* frente a una arcádica visión de la vida primitiva y la infancia³. En este sentido, el *buen salvaje* y el niño constituyen, respectivamente, los temas centrales de sus *Discursos* y *El Emilio*, obras con las que Rousseau habría de influir en la historia política e intelectual de una forma determinante. En un sentido similar de añoranza del estado natural y vuelta al origen que defiende Rousseau, Breton afirma que

si la vida verdadera ha desaparecido... después de un paso en falso hace siglos, hemos perdido el acceso a ella pero, si desandamos este paso, recobramos la entrada y al mismo tiempo que englobaremos lo que vemos y lo que se nos oculta en una misma luz cegadora⁴.

¹ Véase la crítica de Breton a la opinión social sobre la locura, la psiquiatría e instituciones psiquiátricas en *Nadja*, pp. 159-168 de la ed. francesa, pp. 218-222 de la ed. castellana. Véase también “Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous” (II. 6) y DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, pp. 120-121.

² “Si, en este plano, mi pensamiento provenía de alguien, y aún proviene, es Jean-Jacques del *Discurso sobre el origen de la desigualdad* y del *Contrato Social*. Los gritos de ninguna jauría podrían modificar ya esta opinión. Rousseau: creo incluso que es en esta rama —en mi opinión, la primera que estuvo a la altura del hombre— donde floreció la poesía” BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 26.

³ Véase la cita que aparece en la p. 78.

⁴ Breton, citado en DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 145.

Un *paso en falso* que nos ha separado de los modos de conocimiento que los primitivos y los niños utilizan de forma natural¹.

Infancia y vida primitiva serían los lugares en los que, *de facto*, se cumple la “promesa” surrealista. El niño y el primitivo serían los reservorios de un conocimiento y de una capacidad de maravillarse ya perdidas en el adulto civilizado. El surrealismo quisiera, en ese sentido

arrebatar, por sus métodos propios, al pensamiento de una servidumbre cada vez más dura, devolverlo al camino de la comprensión total, devolverla a su pureza original².

Lo que busca con su proyecto el Breton “enamorado de la infancia”³ es la *restauración* de la vida, de la “verdadera vida”, cuyo modelo es el niño⁴, ya que

el espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación la mejor parte de su infancia. [...] Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la “verdadera vida”; [...] esa infancia en la que todo favorece la eficaz, y sin azares, posesión de uno mismo⁵.

El hombre [...], si conserva alguna lucidez, no puede sino volverse hacia su infancia que, por muy masacrada que haya sido por el cuidado de sus adiestradores, no le parece menos llena de encantos. En ella, la ausencia de todo rigor conocido le deja la perspectiva de varias vidas llevadas a la vez; él se arraiga en esta ilusión; él no quiere conocer sino la facilidad inmediata, extrema, de todas las cosas. Cada mañana, los niños parten sin inquietud. Todo está al alcance, las peores condiciones materiales son excelentes⁶.

¹ *Ibíd.*

² *Segundo manifiesto* (1930), p. 73 de la ed. francesa, p. 112 de la ed. castellana.

³ ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 56.

⁴ *Primer manifiesto* (1924), p. 52 de la ed. francesa.

⁵ *Ibíd.* Seguimos en parte la trad. castellana (p. 46).

⁶ *Primer manifiesto* (1924), pp. 13-14 de la ed. francesa.

Aragon manifiesta opiniones muy similares en *Une vague de rêves*. Con el crecimiento, pero sobre todo con la asunción de obligaciones y con las concesiones que se van realizando en aras de la utilidad práctica y una vida acomodada, el adulto ha perdido la capacidad que tiene el niño para vivir lo maravilloso sin contradicciones, sin conflictos. El niño conserva todavía intactas todas sus capacidades para maravillarse:

¿Me pertenece aún, tengo ya veintiséis años, el participar de este milagro?
¿Tendré ya mucho más tiempo el sentimiento de lo maravilloso cotidiano? Lo veo perderse en cada hombre que avanza en su propia vida como por un camino cada vez mejor adoquinado, que avanza en la habituación al mundo con una facilidad creciente, que se deshace progresivamente del gusto por y la percepción de lo insólito¹.

Para ambos, la imaginación, uno de los modos de pensamiento que la razón occidental desprecia y rechaza, es precisamente la característica que define a la mente infantil, característica que el surrealismo reclama como instancia de la que surge lo maravilloso. La vida adulta, el crecimiento, se plantean como una caída en la ceguera ante lo maravilloso, ante lo bello.

Pero es verdad que no se irá lejos, no se trata solo de la distancia. Las amenazas se acumulan, cedemos, abandonamos una parte del terreno a conquistar. Esta imaginación que no admitía límite, solo la permitimos ejercer según las leyes de una utilidad arbitraria; ella es incapaz de asumir por mucho tiempo ese rol inferior y, en torno a los veinte años, prefiere, en general, abandonar a su destino al hombre sin luz².

Ya hemos apuntado antes las similitudes formales que existen entre el arte del enfermo mental (en especial el esquizofrénico) y el niño. Pero para los surrealistas esas similitudes trascienden la superficie y afectan a aspectos más

¹ ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, p. 16.

² *Primer manifiesto* (1924), pp. 13-14 de la ed. francesa.

profundos. Para Breton, en el arte de los locos se encontraba una libertad absoluta, libre de toda constricción por lo razonable, que le daba un “esplendor que solo podía hallarse ciertamente también en los objetos primitivos”¹; podemos extender estas consideraciones al arte infantil. Al igual que la expresión artística del loco, los objetos infantiles y primitivos tendrán un papel importante en el imaginario surrealista y en su comprensión del papel del arte.

Efectivamente, el surrealismo comprendía las creaciones culturales de los pueblos primitivos e indígenas y de los niños desde el marco conceptual del que les había dotado el análisis del arte de los enfermos mentales². Todas estas creaciones eran para Breton y los suyos un espacio para la expresión de lo *prelógico*³, un ámbito que se estaba convirtiendo en un campo de investigación privilegiado en ese momento y constituía el tema de numerosas investigaciones en el campo de la antropología y de la psicología infantil. En este sentido la mentalidad primitiva se presentaba, por ejemplo para Lévy Bruhl⁴, como un espacio en el que no se establecían distinciones entre lo “natural y lo sobrenatural”, lo “visible y lo invisible”, muy similar al espacio de pensamiento reclamado por los surrealistas en el que la contradicción y lo maravilloso cotidiano son *dialécticamente* aceptados sin conflicto. Así, los objetos provenientes de tribus y culturas primitivas (sobre todo amerindios, esquimales, de las islas del Pacífico y de Oceanía⁵) se convirtieron, en la

¹ BRETON, André, « L'art des fous, la clé des champs », incluido en *La Clé des champs* (OC III, 884-887, p. 885).

² HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 23.

³ BECKER, Annette, *op. cit.*, p. 81.

⁴ *Anthologie des philosophes français contemporains*, 5ª ed., París, Editions du Sagittaire, 1931, p. 98, citado en SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, p. 328.

⁵ El arte africano, tradicionalmente relacionado con el cubismo, no despertó su interés, tal vez para marcar distancias con este movimiento artístico.

medida en que reflejan ese pensamiento prelógico, en una importante fuente de inspiración para los surrealistas. El interés surrealista por estos objetos correspondió y se retroalimentó con el florecimiento de la moderna etnografía en Francia en los años veinte, florecimiento debido en parte a los aportes de los surrealistas y sus revistas. Por ejemplo, *Documents*, la revista en margen del surrealismo fundada por Bataille, contaba en su consejo de redacción con importantes figuras de la etnología del momento¹, entre ellos Michel Leiris, que fue expulsado del grupo por Breton y posteriormente trabajó como etnólogo en la crucial Misión Dakar-Djibouti² (que sería objeto de un número monográfico de *Minotaure*).

Este interés surrealista por el arte primitivo tuvo consecuencias más allá del surrealismo mismo. La expansión del surrealismo en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial contribuyó sin duda a despertar el interés por las manifestaciones culturales de los pueblos indios³. También la fuerte presencia del surrealismo en Sudamérica habría de despertar el interés por lo primitivo y las tradiciones culturales propias, sobre todo en Méjico. Magníficos ejemplos de esto son los acercamientos de los pintores Diego Rivera y Frida Kahlo y del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo⁴ al arte precolombino. Los surrealistas, en su apetito por lo marginal y “lo otro” cultural y social⁵, dotaron a los artistas que se les acercaron desde los márgenes de Occidente de instrumentos

¹ HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 133.

² Sobre esa misión, véase el libro: SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás y Hasan G. LÓPEZ SANZ, *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti (1931-1933) y el fantasma de África*, Valencia, Universitat de València, 2009.

³ PIERRE, José, *Pintura Surrealista. 1940-1970*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n.

⁴ Breton redactó varios textos tras su paso por Méjico y tratar a los artistas citados. Véase BRETON, André, « Souvenir du Mexique » (1938), *OC III*, pp. 677-683, « Frida Kalho de Rivera », *OC II*, p. 1236, « Photographies de Manuel Alvarez Bravo », *OC II*, p. 1237 y en general el texto « Mexique », *OC II*, pp. 1232-1237.

⁵ HOPKINS, David, *op. cit.*, 2004, p. 23. Sobre este tema en general, véase ANTLE, Martine, *Cultures du surréalisme: Les représentations de l'autre*, París, Acoria, 2001.

intelectuales para la justificación y puesta en valor del indigenismo, del uso de elementos de sus ricas y mestizas tradiciones nacionales y de las colecciones arqueológicas precoloniales de sus yacimientos y museos.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.2.2.2.5 MÉDIUMS Y LO ESOTÉRICO. LO MARAVILLOSO.

Como ya hemos solo apuntado al hablar de las sesiones de relato de sueños, las referencias al espiritismo, ocultismo, astrología, médiums y videntes son constantes en Breton y los textos surrealistas, en especial en los años que rodean a la publicación de los tres primeros números de *LRS*¹. En esto no son ajenos al ambiente intelectual de su época, en el que el ocultismo y el espiritismo estaban presentes en todos los medios culturales y sociales² y no se habían establecido barreras claras entre ciencia y pseudociencia³. Pierre Janet, por ejemplo, el psiquiatra que tanto influyó en la noción de automatismo de Breton, dedicó buena parte de su obra al estudio del magnetismo, el espiritismo y la hipnosis⁴; Charles Richet, Premio Nobel de Medicina en 1911 y autor de un manual de estudio que Breton debía utilizar en sus estudios de fisiología, fundó el Instituto de Metapsíquica, dedicado al estudio de lo paranormal, y redactó un tratado de metapsíquica en el que daba la criptestesia o percepción extrasensorial de dibujos como realmente existente y fundamentada⁵. De este caldo de cultivo surgió en las primerísimas obras

¹ BANCQUART, Marie-Claire, “1924-1929: une année mentale”, introducción a la edición facsímil de *La Révolution Surréaliste* (poner datos de edición facsímil), p. VI.

² DUPLESSIS, Yvonne, *Surréalisme et paranormal. L’aspect expérimental du surréalisme*, Agnières, JMG éditions, 2002, p. 33.

³ En 1911 E. Boirac, rector de la academia de Dijon, obtuvo un premio de la Academia de Ciencias francesa con una memoria titulada *La Psychologie inconnue*, que clasificaba y estudiaba los fenómenos relacionados con el magnetismo y el espiritismo. Véase sobre el mismo tema la p. 250 de esta tesis y la bibliografía recomendada en las notas 3 de la p. 249 y 3 de la p. 250 de esta tesis. La fotografía no era ajena a este ambiente espiritista y “magnético”, como se verá más adelante.

⁴ IBARLUCÍA, Ricardo, “Estudio preliminar”, en ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 36.

⁵ BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1952, p. 82, IBARLUCÍA, Ricardo, *Onirokítsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manatíal, 1998, p. 61.

fundacionales de 1924 de Aragon y Breton el concepto de “lo maravilloso”, “la contradicción que aparece en lo real”¹.

Lo maravilloso, noción ya apuntada en este trabajo, central e íntimamente ligada a la ontología del surrealismo, toma su significado precisamente de los medios ocultistas y espiritistas del momento. Como nos señala Jean Clair,

[el término “maravilloso”] se utilizaba, entre 1880 y 1920, para designar, en su conjunto, los fenómenos llamados sobrenaturales, ocultos o supranormales que el saber médico del momento bautizó con el nombre de “paranormales”. Del orden de lo maravilloso son el magnetismo, las mesas giratorias, el espiritismo, el hipnotismo sobre todo.[...] Hablar de “maravilloso” es situar al conjunto de esas manifestaciones que están más allá o al margen de lo normal en una positividad laica y en un cuadro naturalista ².

Lo “maravilloso” y lo “fantástico” en el sentido más popular del término son sinónimos, tal y como se desprende del manifiesto de 1924:

En la presente ocasión, he escrito con el propósito de hacer justicia a lo maravilloso, de situar en su justo contexto este odio hacia lo maravilloso que ciertos hombres padecen, este ridículo que algunos pretenden atribuir a lo maravilloso. Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello.

En el ámbito de la literatura únicamente lo maravilloso puede dar vida a las obras pertenecientes a géneros inferiores, tal como el novelístico, y en general, todos los que se sirven de la anécdota. *El monje*³, de Lewis, constituye una admirable demostración de lo anterior. El soplo de lo maravilloso la anima por entero. [...] Las apariciones juegan en ella un

¹ ARAGON, Louis, « Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel », *La Révolution Surréaliste*, nº 3, 15 de abril de 1925, p. 30.

² CLAIR, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, París, Mille et Une Nuits, 2003, p. 36-37.

³ *El monje* es una novela de estilo gótico publicada en 1796 por Matthew Gregory Lewis y narra las vicisitudes de un monje que es tentado por Satán bajo la forma de una atractiva joven. Véase la Il. 66, también la nota 2 de la p. 320 de esta tesis, en la que se amplía esta cita.

papel lógico, ya que el espíritu lógico no tiene poder para contestarlas. [...] El miedo, la atracción de lo insólito, las casualidades, el gusto por el lujo son recursos a los que nunca se apelará sin obtener resultado¹.

En una nota al pie insiste:

Lo que hay de admirable en lo fantástico es que ya no hay fantástico: no hay más que lo real².

En otro lugar:

Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan solo percibimos los detalles: estos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo³.

El interés por el mundo de lo oculto llevó a los surrealistas a incluir sus manifestaciones en su panoplia metodológica y a practicar una serie de juegos colectivos en los que las sesiones de relato de sueños fueron dejando paso al ejercicio a la vez *científico* y *poético*⁴ de las sesiones espiritistas.

El ritual de estas *séances* era en todo similar al de las sesiones mediúnicas de comunicación con los muertos y el más allá. Se producía en el estudio de Breton en la oscuridad y silencio, con los participantes sentados en círculo alrededor de una mesa con las manos cogidas o solo las puntas de los meñiques en contacto, formando una “cadena”⁵. Los más propensos a caer en el trance-sueño eran Desnos y Crevel, que parecían competir por agradar a Breton y lograr el primer puesto entre sus afectos; Péret también entró en

¹ *Primer manifiesto* (1924), pp. 25-26 de la ed. francesa. Hemos seguido en parte la traducción castellana (pp. 24-26).

² *Primer manifiesto* (1924), p. 25 de la ed. francesa.

³ *Ibid.*, p. 26 de las ediciones francesa y castellana.

⁴ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 93.

⁵ Véase la descripción en *Ibid.*, p. 87 y BRETON, André, “Entrada de los médiums”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, p. 109-110.

trance, pero solo una vez, y Breton, Éluard, Ernst y Morise no pudieron caer en ese estado a pesar de su buena voluntad y sus vivos deseos de hacerlo. Mientras el *médium* estaba en trance, Breton *dirigía* la sesión haciéndole preguntas en la dirección que le interesaba (en una interesante analogía con el papel del terapeuta en el psicoanálisis). En la sesión, las *imágenes* se iban sucediendo en forma de respuestas crípticas del médium, similares a las obtenidas en los juegos verbales y el sueño, a veces también mediante garabatos, dibujos y poemas-objeto.

En “Entrée des médiums”¹ Breton sitúa a esta técnica, que no deja de ser otra forma de juego colectivo, por encima de la escritura automática y de los relatos de sueños. Sin embargo, será la que primero se abandone² por los motivos de higiene mental a los que nos hemos referido ya en el apartado sobre la locura; las sesiones se les fueron de las manos. Algunos de los performers se tomaron demasiado en serio su papel y comenzaron a caer en conductas peligrosas que asustaron a Breton, muy amigo de la locura *en teoría* pero temeroso de su *realidad fáctica*: las sesiones acabaron desvelando “una actividad impulsiva de la que podía esperarse lo peor”³. En una de ellas unos pocos intentaron ahorcarse⁴ (incitados por Crevel, cuyo padre había puesto fin a su vida de esa manera⁵; en su propio suicidio prefirió dejar abierto el gas); en otra Desnos intentó acabar con la vida de Éluard y lo persiguió con

¹ BRETÓN, André, “Entrada de los médiums”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, p. 109.

² DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 92.

³ BRETÓN, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ ROUDINESCO, Elisabeth, *La batalla de los cien años. Historia del psicoanálisis en Francia, vol. II (1925-1985)*, Madrid, Fundamentos, p. 67.

un cuchillo por el jardín¹. Aterrorizado, Breton puso fin a estos experimentos, dando comienzo a lo que llamó la “fase razonante” del surrealismo tras la publicación del *Primer manifiesto*.

Sin embargo, a pesar del peso dado a lo maravilloso y de las formas espiritistas tomadas por estas *sesiones*, es difícil precisar si realmente Breton y el resto de surrealistas profesaban una creencia verdadera en espíritus, vidas de ultratumba, magia y demás fenómenos paranormales.

Por un lado, Breton insiste en que el uso de las técnicas propias del espiritismo se limita a, precisamente, eso, una técnica, sin aceptar los presupuestos *metafísicos*² que estas prácticas tienen en otros ámbitos. Breton niega de forma radical los presupuestos fundamentales del ocultismo y espiritismo, o sea, la existencia misma de los espíritus o de cualquier realidad de ultratumba³.

Ni que decir tiene que en ningún momento desde el día en que consentimos en prestarnos a estas experiencias, adoptamos el punto de vista espiritista. En lo que me atañe, me niego formalmente a admitir que exista cualquier comunicación entre los vivos y los muertos⁴.

En línea con su *monismo* dialéctico, negador de todo dualismo, no acepta “la exogeneidad del principio inspirador”⁵ [de los mensajes de las médiums], “es decir, la existencia de los espíritus”⁶. El mensaje, igual que en el caso de la escritura automática, el sueño o el loco, surge de nuestro interior, del fondo de

¹ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 94.

² Evidentemente, Breton no usa aquí la palabra en el sentido estrictamente filosófico, como repetimos en la nota 6 de la p. 135 de esta tesis.

³ ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 35.

⁴ BRETON, André, “Entrada de los médiums”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, p. 110.

⁵ BRETON, André, *Point du jour* (1934), París, Gallimard, 1970, p. 173.

⁶ *Ibíd.*

nuestro yo y de los ámbitos de la psique relegados por la cultura occidental. La práctica de los juegos colectivos espiritistas no sería sino una técnica surrealista más, destinada a sortear el *espritu crítico* y el *bon sens* positivista/racionalista/occidental.

Pero, a pesar del papel únicamente metodológico del espiritismo afirmado por Breton, podemos encontrar innumerables ejemplos de la presencia de lo paranormal en cuanto *verdaderamente* paranormal en sus obras. En la novela autobiográfica *Nadja* (1928), que podríamos calificar como su obra capital, la joven que da título al libro (madre soltera en la miseria, prostituta ocasional y consumidora, al menos esporádica, de cocaína¹) y con la que entabla una breve relación, predice el futuro², es claramente vidente (los dibujos que ella realizó y que se incluyen en la novela están inspirados, precisamente en “apariciones”³), y está dotada de “poderes”⁴. En *L'Amour fou* Breton y su mujer viven un episodio perturbador de percepción extrasensorial durante un paseo en los alrededores de una casa en la que luego saben se produjo un famoso feminicidio⁵. En sus *Entretiens* da por buena la telepatía y la utiliza para explicar algunos fenómenos ocurridos durante las sesiones⁶. La telepatía hace también aparición en varios pasajes de *Nadja*, sobre todo en

¹ *Nadja*, pp. 106-108 de la ed. francesa, pp. 173-174 de la ed. castellana.

² *Nadja*, p. 96 de la ed. francesa, p. 166 de la ed. castellana. *Nadja* es capaz de anticipar de forma inexplicable y con unos minutos de antelación que una ventana se iluminará con una luz roja.

³ “Visiones” en la traducción. *Nadja*, pp. 138 y ss. de la ed. francesa, pp. 197 y ss. de la ed. castellana.

⁴ Véase cómo *Nadja* tiene una visión del aspecto de la mujer y la casa de Breton en la p. 85 de la ed. francesa (p. 157 de la ed. castellana). Véase también sobre el tema de *Nadja* como médium y vidente LIGOT, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 33 y DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 141.

⁵ *L'amour fou*, pp. 149-160 de la ed. francesa.

⁶ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 88.

relación con episodios de azar objetivo. En *Magia cotidiana* alaba la astrología y se permite decir:

En el mundo puramente físico no veo nada que pueda rivalizar con ella en atractivos. Me parece además, que guarda uno de los más altos secretos del mundo¹.

Establece constantes analogías entre surrealismo, alquimia, tradición hermética² y magia, incluso en los textos centrales en los que define al movimiento, sus *manifestos*:

Pido que se observe claramente que las investigaciones surrealistas presentan, con las investigaciones alquímicas, una notable analogía de fines: la piedra filosofal no es sino lo que debe permitir a la imaginación del hombre tomarse una venganza explosiva sobre todas las cosas, y aquí nos encontramos de nuevo, después de siglos de domesticación del espíritu y loca resignación, intentando nuevamente liberar esa imaginación por el «*largo, inmenso, razonado desorden de todos los sentidos*» y todo lo demás³.

Apenas unas páginas más adelante⁴, Breton hace referencia a las *ciencias denigradas* actualmente, la astrología y la criptestesia (percepción extrasensorial) reclama la conexión profunda del surrealismo con *lo oculto* en un sentido general⁵, y con la astrología y la “*metafísica*” (sic)⁶ en particular y reclama el papel de las mujeres médium y videntes (la mujer siempre como *medio*, como *instrumento*, nunca como sujeto).

Creo necesario hacer constar, una vez más, la necesidad de que nos sometamos a las médiums, que, verdaderamente *existen*, y que

¹ BRETON, André, “Sobre la astrología”, *Magia cotidiana*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 42-45.

² *Segundo manifiesto* (1930), p. 123 de la ed. francesa, p. 150 de la ed. castellana.

³ *Ibid.*, p. 124 de la ed. francesa, p. 150-151 de la ed. castellana.

⁴ *Ibid.*, pp. 128-130 de la ed. francesa, en especial nota 1 de la p. 128.

⁵ “Pido la ocultación profunda, verdadera, del surrealismo”, *Ibid.*, p. 128.

⁶ Evidentemente, Breton no usa aquí la palabra en el sentido estrictamente filosófico.

subordinemos el interés —que es preciso no exagerar— de lo que nosotros hacemos al interés ofrecido por el primer mensaje que a través de las médiums nos llegue. Gloria, dijimos Aragon y yo, a la histeria y a su cortejo de mujeres jóvenes y desnudas que se deslizaban por el techo¹.

En *Nadja* aparece la fotografía de una vidente real de París, la Sra. Sacco², “que nunca se ha equivocado con respecto a mí”³, cuyos consejos usaban a pies juntillas para guiarse en las actividades más cotidianas él y Max Ernst⁴. Breton recurre también a la apertura al azar de libros, los juegos de cartas, etc. para descubrir su futuro, incluso en cuestiones amorosas⁵.

Siendo los ejemplos citados solo una pequeña muestra de las apariciones de lo paranormal en Breton y las actividades surrealistas, podemos concluir por tanto que, a pesar de todas sus protestas materialistas (producidas sobre todo en el contexto de su acercamiento al marxismo) el surrealismo está fuertemente comprometido *de palabra y de obra*, “plena y enteramente”⁶, con una más que cuestionable visión esotérica y mágica de la realidad, como le reprochó uno de sus más fervientes admiradores, Walter Benjamin⁷.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ *Ibid.*, p. 129, nota.

² *Nadja*, p. 91 de la ed. francesa, p. 162 de la ed. castellana.

³ *Ibid.*, nota en p. 161 de la ed. castellana.

⁴ *Ibid.*, pp. 122-123 de la ed. francesa, pp. 184-185 de la ed. castellana.

⁵ *L'amour fou*, pp. 22-23 de la edición francesa, pp. 27-28 de la ed. castellana.

⁶ MEYER, Michel, *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, París, Gallimard, 2002, p. 79.

⁷ BENJAMIN, W., “El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea”, *Iluminaciones, 1*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-62, p. 47. Véase también “Diario Parisino (4 de febrero)”, en especial la p. 17, en BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

2.2.2.2.6 LA DEAMBULACIÓN, LA CIUDAD Y EL AZAR OBJETIVO

La expresión “azar objetivo” tiene en Breton un origen incierto. Breton afirma haberla extraído de Engels¹, aunque la cita no ha podido encontrarse en obra alguna de este autor². Murat³ le da una raíz hegeliana al afirmar que surge en su estructura y en su contenido a partir de la expresión “humor objetivo” utilizada por Hegel. Breton mismo confirma ese origen hegeliano en sus *Entretiens*⁴.

Yendo a su contenido, hemos de decir que, a pesar de la noción “azar” que incluye, el paradójico concepto de “azar objetivo” (verdadera y *dialéctica* contradicción en los términos) tiene un fuerte compromiso con la existencia en la realidad de una inexplicable e incomprensible necesidad interna en relación a nuestra propia vida interior y se opone de forma absoluta a la inclusión de cualquier tipo de aleatoriedad en lo real. Aporísticamente, Breton define esa necesidad como un “finalismo” no teleológico⁵ que dominaría lo real:

En vano multiplicaría yo ahora todos los ejemplos de hechos insólitos que, aparentemente, tan solo podían concernirnos a nosotros, y que me predisponen en favor de cierta clase de finalismo que permitiría explicar la particularidad de cada acontecimiento.

El azar objetivo puede definirse como un encuentro que, objetivamente, se da como un azar y que, de hecho, parece no ser fruto del

¹ «Hagamos uso de la palabra de Engels: “La causalidad no puede ser entendida sino en relación con la categoría de azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad”», BRETON, André, *Les Vases Communicants*, París, Gallimard, 2006, p. 108. (ed. castellana *Los vasos comunicantes*, Madrid, Siruela, 2005, p. 81.)

² MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 94.

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 140.

⁵ *Nadja*, p. 137 de la ed. francesa, p. 196 de la ed. castellana.

azar, es decir, parece tener un significado¹. En esencia, es un encuentro misterioso que es perfectamente explicable desde un punto de vista natural o causal, pero solo ignorando su esencia, su profundo significado desde el punto de vista del inconsciente y de la satisfacción de sus deseos.

Este tipo de encuentros constituye el tema fundamental de algunas de sus obras más emblemáticas como *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (1932) o *L'Amour fou* (1937). En ellas podemos encontrar numerosos ejemplos de estas “coincidencias” *necesarias* e inherentes al azar objetivo que mostrarían la existencia en la realidad de un rumbo marcado que iría generando encuentros llenos de significado. Sobre todo en los textos que narran aventuras amorosas, especialmente en *Nadja*. En ese texto Breton recoge una serie de fenómenos solo aparentemente casuales *que presentan todas la apariencias de una señal*². Por ejemplo el episodio en el que Nadja se refiere a una fuente de las Tullerías en términos similares a una obra de Berkeley que Breton mismo estaba leyendo por aquellos días:

Hacia medianoche, henos aquí en las Tullerías, donde ella desea que nos sentemos un momento. Ante nosotros surge un chorro de agua del que ella parecía seguir la curva. “Son tus pensamientos y los míos. Mira de dónde parten todos, hasta dónde se elevan y cómo es aún más hermoso cuando ellos vuelven a caer. Y, en cuanto se funden, son retomados con la misma fuerza, de nuevo el lanzamiento quebrado, la caída...y así sin fin”. Yo exclamé: “¡Pero, Nadja, qué extraño! ¿De dónde tomas justo esa imagen que se encuentra recogida prácticamente de la misma forma en una obra que no puedes conocer y que acabo de leer? (Y yo me vi obligado a explicarle que era el objeto de una ilustración, encabezando el tercero de los *Diálogos de Hylas y Philonous*, de Berkeley, en la edición de

¹ Ferdinand Alquié en “Discussion” en CARROUGES, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, pp. 271-292, p. 277.

² *Nadja*, p. 20 de la ed. francesa, p. 104 de la ed. castellana.

1750 [...] [ilustración] que toma al final del libro, desde el punto de vista de la defensa de la actitud idealista, una significación fundamental)¹.

El azar objetivo constituye un ataque frontal contra la tradición de pensamiento lógico de la cultura occidental, el realismo-racionalismo-positivismo al que se opone Breton, al consistir en la constatación *vital* del hecho, problemático desde un punto de vista racional, de una maravillosa e inexplicable *concordancia* y *coincidencia* entre la necesidad natural y la necesidad humana, entre el orden *en ese momento* aparentemente finalista del mundo físico y el orden de los deseos y necesidades anímicas del hombre². Breton cree ver en esos fenómenos de la coincidencia un elemento que le permitiría, al igual que la imagen, superar, siquiera momentáneamente, el esquema conceptual de la cultura occidental racionalista. Esos instantes de azar objetivo, de inexplicable coincidencia de la necesidad interior y los hechos exteriores, supondrían esa ansiada reconciliación en el mundo de la vida; fugaz, efímera chispa de plena coincidencia entre el mundo y el espíritu, entre la realidad externa y el deseo, radicalmente opuestos en el planteamiento cartesiano³. El azar objetivo sería un momento de restablecimiento del “*continuum* entre el yo y el mundo”⁴.

Pero el azar objetivo también es una embestida contra la sociedad burguesa y el racionalismo que la sustenta en un sentido mucho más general. El carácter extremadamente inquietante de sus manifestaciones impide que puedan “ser pasadas por alto”⁵, ignoradas, y “pone en jaque a todo el

¹ *Nadja*, pp. 100-102 de la ed. francesa, p. 168 de la ed. castellana. La traducción es nuestra.

² *L'amour fou*, p. 28 de la ed. francesa, p. 32 de la ed. castellana.

³ Véase la regla tercera de la moral provisional cartesiana (*Discurso del método*, parte tercera, en la que en aras de la felicidad, estoicamente se recomienda la modificación de los deseos antes que el orden del mundo, dando por supuesta su oposición).

⁴ DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 263.

⁵ *L'amour fou*, p. 60 de la edición francesa, p. 52 de la ed. castellana.

pensamiento racionalista”¹. Además, su carácter de “desconocido” es un ataque a la suficiencia del conocimiento alcanzado por la razón, que se “sobrestima”² a sí misma. Ese mismo carácter de “desconocido” del azar objetivo es reclamado por Breton, citando a Hegel, como condición necesaria para todo ulterior aumento del conocimiento:

El espíritu solo se mantiene alerta y vivamente solícito por la necesidad de desplegarse en presencia de los objetos en tanto que permanezca en estos algo de misterio que todavía no haya sido revelado³.

La plasmación concreta del azar objetivo, lo hemos visto, se da en los fenómenos de la “coincidencia” y el “encuentro”⁴, en el conjunto de encuentros insólitos y de coincidencias inesperadas que se manifiestan a veces, de forma inexplicable, en la vida. El “encuentro” (con un objeto, con una persona, mujer sobre todo) es un concepto que en Breton se da en íntima conexión con la pareja azar objetivo/necesidad. El encuentro es una *señal* del inconsciente, una señal de una realidad maravillosa y subyacente que se revelaría intermitentemente en el curso de la existencia cotidiana⁵.

En las obras de Breton “encuentro” y “azar objetivo” se definen mutuamente, se funden en un solo concepto; Breton define el azar como “el

¹ *Ibíd.*

² *Ibíd.*

³ Hegel, citado sin dar más datos, en *L'amour fou*, pp. 61-62 de la edición francesa, p. 54 de la ed. castellana.

⁴ Véase la encuesta sobre el encuentro capital aparecida en *Minotaure* y que Breton comenta en el segundo capítulo de *L'amour fou* (1937): “¿Puede usted decir cuál ha sido el encuentro capital de su vida? — ¿Hasta qué punto ese encuentro le dio, le da, la impresión de ser fortuito, de ser necesario?” *L'amour fou*, p. 27 de la edición francesa, p. 31 de la ed. castellana.

⁵ CARROUGES, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, p. 271.

encuentro de una causalidad externa y de una finalidad interna”¹. Al definir también el encuentro en relación a la noción de azar, Breton cae conscientemente en una suerte de definición circular, una *petición de principio*² en la que no parece encontrarse incómodo.

Aunque los encuentros más significativos toman de preferencia la forma de una mujer en el contexto de la *flânerie* urbana, el ejemplo más claro de azar objetivo, de encuentro, lo representan los hallazgos de objetos en el *marché aux puces* que Breton narra y analiza por extenso en *L’amour fou*³. Breton y Giacometti, en un paseo conjunto por este famoso rastro de París, encuentran sendos objetos que “ejercieron sobre ellos la atracción de lo *nunca visto*”⁴: una extraña máscara de hierro y una cuchara de madera con un pequeño zapato integrado en el mango. Tras su compra se descubrirá que la máscara encaja de una manera “estupefaciente”⁵ en las necesidades de Giacometti con respecto a una escultura en la que lleva tiempo sin definirse; en la máscara, Giacometti *reconoce* perfectamente definida la síntesis que *ya estaba en su interior* y que pugnaba por surgir. La cuchara, por su parte, respondería secretamente a un deseo urgente que Breton le había manifestado, precisamente a Giacometti, de que le modelara un zapato de mujer para hacer luego con ese modelo un cenicero en cristal gris similar al zapato de Cenicienta. Breton, al analizar a posteriori la cuchara de madera, descubre que en ella se fusionan en un solo objeto la tosquedad de la vida de la Cenicienta

¹ *L’amour fou*, p. 28 de la edición francesa, p. 32 de la ed. castellana.

² *Ibid.*, p. 28 de la edición francesa, p. 32 de la ed. castellana.

³ Breton dedica el capítulo III íntegro a narrar el encuentro con estos objetos y a explicar su carácter de azar objetivo (pp. 38-57 de la ed. francesa). Los diversos *postscriptum* que lo acompañan demuestran la importancia que estos hallazgos tuvieron para Breton y la importancia que confiere a su interpretación, que se da en una clara clave psicoanalítica. Aquí hemos hecho una descripción muy simplificada de su análisis.

⁴ *L’amour fou*, p. 42 de la edición francesa, p. 40 de la ed. castellana.

⁵ *Ibid.*, p. 37 de la edición francesa, p. 36 de la ed. castellana.

previa al baile junto al zapato que simboliza su nueva vida. En la cuchara se encuentra más *reconocido* y mejor *objetivado, exteriorizado*, el deseo inconsciente de Breton que en el zapato que le había pedido construir, precisamente, a Giacometti (en cuya compañía lo encontró).

El concepto de azar objetivo no es por completo ajeno a la noción sobrenatural de “premonición”; ante el encuentro con objetos y personas en apariencia banales el surrealista siente una emoción, tiene la impresión de estar recibiendo una señal que *solo más tarde* comprenderá, de que algo le hace un signo sin que él, en un primer momento, pueda saber cuál es su significado¹. Pero, como hemos visto en los dos ejemplos de hallazgos anteriores, hay una diferencia fundamental entre el azar objetivo y el augurio u oráculo clásico: su ámbito predilecto de aparición es la aventura de la deambulación por la gran ciudad². La calle entrega a Breton “sus sorprendentes recodos, la calle, con sus inquietudes y sus miradas”, su “verdadero elemento: en ella tomaba el aire de lo imprevisto como en ninguna otra parte”³.

Sin duda es este gusto por lo urbano el aspecto del surrealismo en el que más se evidencia la influencia de Charles Baudelaire⁴ (uno de los surrealistas *avant la lettre*⁵ según Breton). Es la ciudad, pero en especial el *viejo*

¹ Ferdinand Alquié en “Discussion” en CARROUGES, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, pp. 271-292, p. 278.

² CARROUGES, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, p. 272 y ALQUIÉ, Ferdinand en “Discussion” en CARROUGES, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, pp. 271-292, p. 277

³ *Les Pas perdus*, OC I, p. 196 (trad. cast. *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 10, aunque en este caso la traducción es nuestra)

⁴ Véanse los recuerdos del “viejo París” y su arquitectura que evoca Baudelaire en “El cisne”, poema LXXXIX de *Las flores del mal*.

⁵ Véase p. 293 de esta tesis.

París que tanto amaba Atget¹, una ciudad ya pasada y en parte solo imaginaria, *mitológica*², llena de objetos “pasados de moda, rotos, inutilizables, casi incomprensibles, perversos”³ y llenos de ocultos significados, donde el azar objetivo y el hallazgo encuentran su espacio de predilección para manifestarse:

Auténtica ciudad separada y abstraída de la que vivo por la fuerza de un elemento [*el azar objetivo, lo maravilloso*] que sería a mi pensamiento lo que se entiende que el aire es a la vida⁴.

Para los surrealistas, París, *La capital del siglo XIX*⁵, es la ciudad de la revelación⁶, *La ciudad por antonomasia*. También, en menor medida, Nantes, donde Breton conoció a Vaché (del que luego hablaremos) y leyó y emuló a Rimbaud⁷ con largas deambulaciones:

Nantes: con París, tal vez la única ciudad de Francia donde tengo la impresión de que me puede llegar alguna cosa que valga la pena, donde [*en la calle*] ciertas miradas [*de mujer*] arden por ellas mismas por exceso de fuego⁸.

En el gusto por lo más caduco y anticuado de la ciudad es donde se encuentra la “mirada arqueológica”⁹ que es el surrealismo, hecho que ya

¹ Véase la parte de esta tesis dedicada al análisis de la obra de este fotógrafo.

² Ése es el sentido último del texto ARAGON, Louis, “Préface a une mythologie moderne”, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 9-16.

³ *Nadja*, p. 62 de la ed. francesa, p. 138 de la ed. castellana.

⁴ *Ibid.*, p. 182 de la ed. francesa, p. 235 de la ed. castellana.

⁵ Así la define Walter Benjamin en un texto que debe mucho a los surrealistas (*Paris, capitale du XIXe siècle* (1935), en BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, 3 vol., París, Gallimard, 2000, Vol. III, pp. 44-66)

⁶ HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 57.

⁷ Las referencias a Rimbaud son constantes en Breton. Aunque le achaca su rendición final al trabajo y la búsqueda de fortuna, las palabras que definen mejor su admiración por él son “encantamiento” y “devoción” (*Nadja*, pp. 59-62 de la ed. francesa, p. 137 de la ed. castellana).

⁸ *Nadja*, p. 33 de la ed. francesa, p. 116 de de la ed. castellana. La traducción es nuestra.

⁹ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 87.

señalara Walter Benjamin¹. Los materiales que usan los surrealistas en sus imágenes y textos son propios de medio siglo antes y pertenecen ya a lo caducado, a lo pasado (los grabados *de los collages* de Max Ernst, la ya mencionada fotografía de Atget, todos tratados más adelante). La excursión a lugares anticuados y/o cargados de fuerte simbolismo, *lieux sacrés*² como los rastros, el Passage de l'Opéra, la iglesia de St. Julien-le-Pauvre, la torre Saint-Jacques, el parque Buttes-Chaumont, la Place Dauphine, el Pont-Neuf o el “Palais idéal” del cartero Cheval, se convirtió a comienzos de los años veinte en una de las actividades principales del grupo. Los lugares ya periclitados, como los pasajes que son el tema central de la obra de Aragon *Le Paysan de Paris* (muchos desaparecen justo cuando los surrealistas escriben), son el espacio por el que el *azar objetivo* que buscan siente predilección.

Pero si queremos que surja ese azar, a este ámbito urbano hay que lanzarse como un *paysan*, como un campesino que ve París por primera vez. París entero se ha de convertir en un “bosque” o “selva” de indicios³ en el que se desarrollarán las obras surrealistas, como *Nadja* o *Le Paysan de Paris*, un espacio en el que, al entrar, se penetra en la propia mente.

La deambulación, la actividad más opuesta al trabajo que cabe imaginar, el caminar sin rumbo medio alerta, medio distraído, pero observador (en un estado que inspirará sin duda la “recepción en la distracción” de Benjamin⁴), el

¹ Véase la p. 393 de esta tesis.

² BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 126. Véase la misma obra para un análisis del papel del azar en las vanguardias en general (“El azar”, pp. 124-129).

³ *L'amour fou*, p. 22 de la edición francesa, p. 27 de la ed. castellana.

⁴ “También el distraído puede acostumbrarse. Más aún: que uno sea capaz de realizar ciertas tareas en medio de la distracción demuestra que se le ha vuelto costumbre resolverlas. A través de una distracción como la que puede ofrecer el arte se pone a prueba subrepticamente en qué medida nuevas tareas se le han vuelto solucionables a la percepción. Además, dado que en el individuo existe la tentación de eludir tales tareas, el arte, allí donde puede movilizar a las masas, se vuelca sobre la más difícil e importante de ellas. Actualmente lo hace en el cine. *La recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis*

paseo exploratorio, a la espera¹, en búsqueda del azar objetivo, acaba siendo, como lo fue la escritura automática, una estrategia básica de la metodología surrealista. Breton explica así ese estado espiritual del caminante en *L'Amour fou*:

Todavía hoy solo espero algo de mi propia disponibilidad, de mi sed de errar *al encuentro* de todo, confiando en que me mantenga en comunicación misteriosa con los otros seres disponibles, como si fuéramos llamados a reunirnos súbitamente [...] independientemente de lo que se logre o deje de lograrse, lo magnífico es la espera misma².

Aragon se expresa en similar sentido aclarando el carácter metodológico del paseo en *Le Paysan de Paris* (1926):

Lo sé: uno de los principales reproches que se me hace es ese don de observación [...]. Yo no me creería observador, la verdad. Me gusta dejarme atravesar por los vientos y la lluvia: el azar, he aquí toda mi experiencia [...]. Que me ahorquen si ese pasaje [*descripción de una incursión en el Pasaje de la Ópera en París*] no es sino un método para liberarme de ciertas limitaciones, un medio para acceder más allá de mis propias fuerzas a un terreno todavía prohibido.³

Pasajes centrales de *Le Paysan*, de *Nadja*, y de otras obras importantes del surrealismo están escritos desde la deambulación misma⁴.

El pasado 4 de octubre, al final de una de esas tardes totalmente ociosas y muy tristes, de esas que solo yo sé pasar, me encontraba en la calle Lafayette: después de detenerme algunos minutos ante el escaparate de la

creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción tiene en el cine su medio de ensayo apropiado. A esta forma de recepción el cine responde con su acción de shock”, BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Méjico, Itaca, 2003, p. 94-95.

¹ DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 134.

² *L'amour fou*, p. 39 de la edición francesa, p. 38 de la ed. castellana.

³ ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 108-109.

⁴ MEYER, Michel, « L'écriture comme déambulation », *Le Paysan de Paris d'Aragon*, París, Gallimard, 2001, p. 24-27.

librería de *L'Humanité* y haber comprado la última obra de Trotski, seguí mi camino sin rumbo en dirección a la Ópera. [...] Sin querer, observaba rostros, arreglos, andares. [...] De pronto, cuando todavía estaba ella a unos diez pasos, viniendo hacia mí, me fijó en una muchacha...¹

El texto va apareciendo a medida que se va caminando. El ritmo de la escritura, su estructura lineal, se va conformando mediante la deambulación; el orden de aparición de los diferentes acontecimientos en el texto viene dado por el de su aparición en el paseo. El *flâneur* surrealista, al caminar entregado plenamente al azar, rechaza con su deambulación toda estructura lógico-argumentativa: avanza y retrocede, lo que se acaba trasluciendo a veces en el relato en incoherentes repeticiones de descripciones² que no hacen sino reflejar la cadencia misma de la *flânerie*. Esta organización del texto, que repite la del paseo, rechaza de forma premeditada toda ordenación lógica del discurso. Permite eliminar las conectivas que implican deducción, orden lógico, como el “por tanto”, al que Aragon detesta por ser expresión del orden espiritual racionalista de la tradición occidental:

Ah, ya te tengo, aquí el “por tanto” que esperaba frenéticamente tu necesidad de lógica, amigo mío, el “por tanto” que satisface, el “por tanto” pacificador. [...] El “por tanto” caza esas sombras que oprimen, es un barredor gigantesco [...]. El “por tanto” escandaliza a los poetas en su lecho de plumas. El “por tanto” se pasea de puerta en puerta, verificando los cerrojos echados, y la seguridad de las habitaciones aisladas. El “por tanto” pertenece a la sociedad de los que velan por lo Cortés (urbaine)³.

La deambulación y la otra gran técnica de producción de textos, la escritura automática, tienen muchos elementos en común en lo que se refiere al hecho de que ambas son expresión del inconsciente, como Breton señala en

¹ *Nadja*, pp. 71-72 de la ed. francesa, p. 147 de la ed. castellana. La traducción es nuestra.

² MEYER, Michel, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, París, Gallimard, 2001, p. 25.

³ ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 184-185.

Situación surrealista del objeto (1935), en especial afirma que en el automatismo y el azar objetivo se manifiesta de forma todavía misteriosa para el hombre “una necesidad” que se le escapa “pese a que, vitalmente, él la experimenta como tal necesidad”¹.

Pero también median diferencias entre ellas. En primer lugar, su ámbito de manifestación²: el *lenguaje* sería el espacio de la escritura automática, mientras que la *conducta* lo sería para la deambulación. He ahí la primera de las diferencias. La segunda diferencia atiende a la naturaleza de los materiales que surgirían en su uso: en la escritura automática se expresa el *interior* del sujeto, mientras que en la deambulación se manifiesta el *exterior*. Pero esta diferencia es solo aparente: las dos técnicas surgen de, y expresan, una misma ontología, la surrealidad, en la que deseo y mundo se fusionan, superando la dicotomía y oposición cartesiana entre ambos. Tras ellas late una idéntica intuición de la realidad, entendida toda ella como un signo³: “La vida reclama ser descifrada como un criptograma”⁴.

La deambulación acabaría convirtiéndose en un elemento clave, más allá del surrealismo, en todas las vanguardias, en especial las fotográficas; para el artista de entreguerras la deambulación es una estrategia básica de creación, siendo el caminar una actividad creativa que lo conecta con otras figuras legendarias con las que las vanguardias en general se identifican: el explorador,

¹ BRETON, André, “Situación surrealista del objeto”, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 181- 205, p. 194.

² Véase CARROUGES, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966.

³ Breton, citado en CARROUGES, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, p. 272

⁴ *Nadja*, p. 133 de la ed. francesa, p. 194 de la ed. castellana.

el descubridor¹, el soldado que avanza en la primera línea de lo real. Así lo señala Walter Benjamin cuando afirma que el paseo sin rumbo y azaroso, la *flânerie*, es el espacio característico y ejemplar de la forma moderna de mirar, que “tiene lugar mucho menos en un atender tenso que en un notar de pasada”². Es el fenómeno que Benjamin llama “la recepción en la distracción”³, propia del peatón y que llegaría a ser una característica general de las artes y la comunicación a partir de entreguerras.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ LUGON, Olivier, “Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes”, *Études Photographiques*, n° 8, noviembre de 2000, pp. 68-91.

² BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Méjico, Itaca, 2003, p. 94. Véase también LUGON, Olivier, “Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes”, *Études Photographiques*, n° 8, noviembre de 2000, pp. 68-91.

³ *Ibid.*

Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous

MESSIEURS,

LES LOIS, LA COUTUME VOUS CONCÈDENT LE DROIT DE MESURER L'ESPRIT. CETTE JURIDICTION SOUVERAINE, REDOUTABLE, C'EST AVEC VOTRE ENTENDEMENT QUE VOUS L'EXERCEZ. LAISSEZ-NOUS RIRE. LA CRÉDULITÉ DES PEUPLES CIVILISÉS, DES SAVANTS, DES GOUVERNANTS PAR LA PSYCHIATRIE D'ON NE SAIT QUELLES LUMIÈRES SURNATURELLES. LE PROCÈS DE VOTRE PROFESSION EST JUGÉ D'AVANCE. NOUS N'ENTENDONS PAS DISCUTER ICI LA VALEUR DE VOTRE SCIENCE, NI L'EXISTENCE DOUTEUSE DES MALADIES MENTALES. MAIS POUR CENT PATHOGÉNIES PRÉTENTIEUSES OU SE DÉCHAÎNE LA CONFUSION DE LA MATIÈRE ET DE L'ESPRIT, POUR CENT CLASSIFICATIONS DONT LES PLUS VAGUES SONT ENCORE LES SEULES UTILISABLES, COMBINE DE TENTATIVES NOBLES POUR APPROCHER LE MONDE CÉRÉBRAL OU VIVENT TANT DE VOS PRISONNIERS ? COMBIEN ÊTES-VOUS, PAR EXEMPLE, POUR QUI LE RÊVE DU DÉMENT PRÉCOCE, LES IMAGES DONT IL EST LA PROIE SONT AUTRE CHOSE QU'UNE SALADE DE MOTS ?

NOUS NE NOUS ÉTONNONS PAS DE VOUS TROUVER INFÉRIEURS A UNE TACHE POUR LAQUELLE IL N'Y A QUE PEU DE PRÉDESTINÉS. MAIS NOUS NOUS ÉLEVONS CONTRE LE DROIT ATTRIBUÉ A DES HOMMES, BORNÉS OU NON, DE SANCTIONNER PAR L'INCARCÉRATION PÉRPÉTUELLE LEURS INVESTIGATIONS DANS LE DOMAINE DE L'ESPRIT.

ET QUELLE INCARCÉRATION ! ON SAIT, — ON NE SAIT PAS ASSEZ — QUE LES ASILES LOIN D'ÊTRE DES *asiles*, SONT D'EFFROYABLES GEÔLES, OU LES DÉTENUÉS FOURNISSENT UNE MAIN-D'ŒUVRE GRATUITE ET COMMUNE, OU LES SÉVICES SONT LA RÈGLE, ET CELA EST TOLÉRÉ PAR VOUS. L'ASILE D'ALIÉNÉS, SOUS LE COUVERT DE LA SCIENCE ET DE LA JUSTICE, EST COMPARABLE A LA CASERNE, A LA PRISON, AU BAGNE.

NOUS NE SOULÈVERONS PAS ICI LA QUESTION DES INTERNEMENTS ARBITRAIRES, POUR VOUS ÉVITER LA PEINE DE DÉNÉGATIONS FACILES. NOUS AFFIRMONS QU'UN GRAND NOMBRE DE VOS PENSIONNAIRES, PARFAITEMENT FOUS SUIVANT LA DÉFINITION OFFICIELLE, SONT, EUX AUSSI, ARBITRAIREMENT INTERNÉS. NOUS N'ADMETTONS PAS QU'ON ENTRAÎNE LE LIBRE DÉVELOPPEMENT D'UN DÉLIRE, AUSSI LÉGITIME, AUSSI LOGIQUE QUE TOUTE AUTRE SUCCESSION D'IDÉES OU D'ACTES HUMAINS. LA RÉPRESSION DES RÉACTIONS ANTISOCIALES EST AUSSI CHIMÉRIQUE QU'INACCEPTABLE EN SON PRINCIPE. TOUS LES ACTES INDIVIDUELS SONT ANTISOCIAUX. LES FOUS SONT LES VICTIMES INDIVIDUELLES PAR EXCELLENCE DE LA DICTATURE SOCIALE ; AU NOM DE CETTE INDIVIDUALITÉ QUI EST LE PROPRE DE L'HOMME, NOUS RÉCLAMONS QU'ON LIBÈRE CES FORÇATS DE LA SENSIBILITÉ, PUISQU'AUSSI BIEN IL N'EST PAS AU POUVOIR DES LOIS D'ENFERMER TOUS LES HOMMES QUI PENSENT ET AGISSENT.

SANS INSISTER SUR LE CARACTÈRE PARFAITEMENT GÉNIAL DES MANIFESTATIONS DE CERTAINS FOUS, DANS LA MESURE OU NOUS SOMMES APTES A LES APPRÉCIER, NOUS AFFIRMONS LA LÉGITIMITÉ ABSOLUE DE LEUR CONCEPTION DE LA RÉALITÉ, ET DE TOUS LES ACTES QUI EN DÉCOULENT.

PUISSIEZ-VOUS VOUS EN SOUVENIR DEMAIN MATIN A L'HEURE DE LA VISITE, QUAND VOUS TENTEREZ SANS LEXIQUE DE CONVERSER AVEC CES HOMMES SUR LESQUELS, RECONNAISSEZ-LE, VOUS N'AVEZ D'AVANTAGE QUE CELUI DE LA FORCE.

Il. 6. "Carta a los Jefes Médicos de los Asilos de Locos" *LRS*, n° 3, abril de 1925, p. 29.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.2.3 ÉTICA Y POLÍTICA DEL SURREALISMO

Todos los medios deben ser utilizados para arruinar las ideas de familia, de patria, de religión.

André Breton, *Manifiesto del Surrealismo*¹

“**E**stamos en la víspera de una revolución”: así reza en el primer número de *LRS*. Pero ¿qué significa aquí “revolución”? Aclarar el significado de esa palabra en esa frase no es sino responder a la cuestión sobre la teoría ética y política del surrealismo. Tarea nada fácil en principio, pues el surrealismo mismo se debatió y desgarró en su núcleo más profundo y primitivo para clarificarse teóricamente a sí mismo en el ámbito de lo político y lo social, dejándose por el camino a algunas de sus figuras más importantes (no fue otro el asunto que forzó la salida del grupo de Aragon, devenido comunista riguroso).

El objetivo del surrealismo era, si nos atenemos a su definición primera, la *expresión del funcionamiento real del pensamiento*², rompiendo con la estrecha noción que de él se había hecho la civilización racionalista. El surrealismo parece mostrarse así como un movimiento circunscrito al interior del

¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 77 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

² Véase la definición del movimiento según Breton que aparece en la p. 46 de esta tesis.

individuo, del que la transformación social habría de ser, por tanto, un segundo momento, accesorio. Lo social tendría necesariamente un lugar secundario respecto al fin primordial de la revolución interior: revolución de la *vida*; en pocos movimientos intelectuales puede verse como en el surrealismo el conflicto que puede llegar a darse entre *moral* y *ética*. Si seguimos al profesor Pérez Herranz¹, el concepto “moral” englobaría el conjunto de las estructuras normativas que envuelven a los individuos o “sujetos corpóreos”, las reglas relativas a la *vida pública* y caracterizadas por la *universalidad*, el *formalismo*, la *autonomía* o la *justicia atributiva* y que tienen como objetivo la defensa del grupo². El término “ética”, en cambio, sería “el conjunto de principios que controlan la conducta humana” en lo relativo a lo individual o al pequeño círculo de las relaciones interpersonales más cercanas, limitándose por tanto a regular la *vida privada*. Del ámbito de la ética son propios conceptos como *autoestima*, *reciprocidad*, *solicitud* o *justicia distributiva*³. El surrealismo, al apostar por el individuo y su autorrealización vital, no podía dejar de entrar en conflicto con el marco *moral*, ya sea este el burgués o el comunista, y las limitaciones que los intereses colectivos le imponen al sujeto, al cuerpo.

Sin embargo, a pesar del carácter fundamentalmente *ético* del grupo, el surrealismo sí dio un lugar central a lo social y lo social ocupó mucho espacio en el índice de sus revistas. Y ello es así porque las consecuencias de sus planteamientos son inevitablemente morales y políticas; al estar las estructuras sociales, morales y políticas occidentales fundamentadas en esa concepción

¹ Véase PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Árthea hē péphyken: Las articulaciones naturales de la filosofía*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, pp. 139-140. Con un sentido similar, alejado del que suele darse a “moral” y “ética” en la tradición filosófica analítica, usa estos dos conceptos Gustavo Bueno en su obra *El sentido de la vida*, Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1996, en especial las pp. 56-88.

² PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *op. cit.*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 39.

limitada y falsa del pensamiento que es el racionalismo-positivismo, el desplegamiento del pensamiento en toda su potencia que pretende el surrealismo no puede sino acabar minándolas desde la base. Además, ese desplegamiento total del pensamiento y la vida solo es posible en el marco de un nuevo esquema de las relaciones sociales a todos los niveles: político, familiar y sexual. Los planteamientos teóricos del surrealismo desembocan necesariamente en una *contestación global*¹ del marco moral. “Familia, patria, religión” han de ser “derruidas”² y son la diana última del proyecto del surrealismo, que no puede sino desembocar, desde su ética, en una *nueva moral* y en una *nueva política*.

2.2.3.1 ÉTICA: TRABAJO, VIOLENCIA, AMOR.

Albert Camus, al referirse al surrealismo en su obra *L'Homme révolté*, dice de él, haciéndose eco del nihilismo destructor que el surrealismo proclama de sí mismo:

El surrealismo, rebelión absoluta, insumisión total, sabotaje en regla, humor y culto al absurdo, en su intención primitiva se define como el proceso a todo, siempre dispuesto a empezar de nuevo³.

Y acierta en lo esencial. Es rebelión. Es insumisión. Es sabotaje. Y también es proceso a todo, en especial a *la* moral burguesa.

¹ DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 83.

² *Segundo manifiesto* (1930), p. 77 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

³ CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, París, Gallimard, 1951, pp. 118-119.

Precisamente bajo esa crítica a la moral establecida late un fuerte impulso ético, que tiene como objetivo la vida, la vida verdadera, la existencia auténtica. El surrealismo se quiere inmoral, pero no es amoral. Todo ha de ser “puro” o “absoluto” para Breton, adjetivos que usa muchas veces y que hay que entender desde un plano puramente ético¹, de llamada a una vida auténtica y a una nueva moral²: “Será necesario que una moral nueva sustituya a la moral vigente”³.

Su rechazo a *la* moral se basa, por tanto, en motivos morales. Al abordarla, lo hace como aborda cualquier otro tema; en sus juicios sobre cualquier obra (literatura, filosofía, arte) siempre prima el aspecto ético sobre cualquier otro planteamiento (formal, por ejemplo, en el caso de la literatura o el arte). Breton, y en general todo el surrealismo, está dominado por una fuerte exigencia ética:

La cuestión moral me preocupa [...] Tiene para mí el prestigio de mantener a raya la razón [...] La moral es la gran conciliadora. Atacarla es también rendirle homenaje. Es en ella donde he encontrado siempre mis principales motivos de exaltación⁴.

Como veremos a lo largo de las páginas siguientes, el surrealismo propone *otra* moral y genera *otro* modelo regulador de la vida. Un modelo alternativo e improbable de *vida* en el que no le acompañará la sociedad burguesa; si lo hace (pero ese es otro tema), será en las formas, desvirtuando su propuesta, quitándole *hierro*. Tampoco los revolucionarios se sentirán cómodos en su compañía, a los que sus simpatías e impulso políticos les

¹ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 227.

³ *Primer manifiesto*, nota 18.

⁴ BRETÓN, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 9.

hicieron acercarse. Los revolucionarios, sobre todo los comunistas, que plantean *morales* que en lo esencial no son morales alternativas, rechazarán al movimiento, fundamentalmente, también por motivos morales.

La moral, la ética, en el centro del surrealismo.



Il. 7. Portada de *LRS*, n° 4, 15 de julio de 1925.

2.2.3.1.1 EL TRABAJO: “LA VIDA DE LOS PERROS”. ELITISMO.¹

“Y GUERRA AL TRABAJO”: así rezaba la portada de un número de *LRS* (véase Il. 7). Para los surrealistas, nada más opuesto a la vida verdadera que el trabajo, en un rechazo de toda actividad remunerada² del que podemos encontrar raíces en los poetas de cabecera del movimiento, sobre todo en la tradición simbolista y bohemia encarnada en Rimbaud (“horror de todos los oficios”³). Un rechazo absoluto de toda noción de “profesión” o “carrera” en el que ha de verse otra forma más de ataque a los valores de la clase media burguesa, de la sociedad occidental, de la Tercera República y, sobre todo, de sus familias. Como queda claro en el n° 4 de *LRS*:

¡Ah! Banqueros, estudiantes, obreros, funcionarios, criados, sois los celadores de lo útil, los timoratos de la necesidad. Yo no trabajaré nunca; mis manos están puras. Ocultad, insensatos, las palmas de las vuestras; ocultad también esas callosidades intelectuales que son vuestro orgullo. ¡Yo maldigo la ciencia, esa hermana gemela del trabajo! ¡Conocer! ¿Habéis bajado alguna vez al fondo de ese pozo negro? ¿Qué habéis encontrado en él? ¿Una galería que lleva al cielo? Os deseo una buena explosión de grisú que os devuelva finalmente a *la pereza, la única patria del pensamiento verdadero*⁴. (la cursiva es nuestra)

Breton, Aragon y Jacques-André Boiffard dejaron de lado un lucrativo futuro como médicos. Otros muchos (Éluard, por ejemplo) dejaron

¹ Se tratará también el tema del rechazo surrealista del trabajo en el apartado sobre la política, en el que se analiza el conflicto entre las antropologías marxista y del surrealismo (véase p. 193), pero adelantaremos ahora algunas ideas.

² Véase BRETON, André, “Léon Trotsky: Lénine” recensión de libro aparecida en *La Révolution Surréaliste*, n° 5, octubre de 1925, p. 29,

³ Véase el poema « Mauvais sang » (Mala sangre), de *Une saison en enfer* (1873).

⁴ ARAGON, “Fragmentos de una Conferencia” pronunciada en la Residencia de Estudiantes (Madrid) el 18 de abril de 1925, *La Révolution Surréaliste*, n° 4, 15 de julio de 1925, pp. 23-25.

inconclusos sus estudios universitarios, fueron rechazados por sus familias por ello y rara vez dispusieron de fuentes estables de ingresos; no era raro que Breton y sus amigos se encontraran sin nada que comer¹ o tuvieran graves problemas para pagar lo más básico (alquiler, gas o unos sellos para un simple envío de un libro a un amigo²). El poema ya citado “Dejadlo todo”³ es expresión también de ese mismo rechazo. En general, ven en el trabajo la antítesis de toda felicidad verdadera, una renuncia a la belleza y una concesión abominable al pragmatismo,

la búsqueda calculada y calculadora de una *felicidad limitada y prudente*, que pide la renuncia al sueño y a las exigencias esenciales del deseo. Por la preocupación de esa felicidad es por lo que la mayoría de los hombres consienten precisamente en separar la belleza de su vida, en considerarla como abstracta y formal, en colgarla en la pared para contemplarla el domingo, viviendo durante la semana la vida de todos y como también dice Breton, “*la vida de los perros*”⁴. (la cursiva es nuestra)

Breton busca una felicidad ilimitada y bella opuesta a *la felicidad limitada y prudente* que aparece resaltada en la cita anterior. Esa verdadera felicidad constituye el objetivo de la “vida” del hombre y aparece como incompatible con el trabajo (verdadero enemigo de la “vida”).

En su gusto por el lenguaje místico, Breton suele usar metáforas cercanas al lenguaje religioso⁵ (salvación, paraíso...) para acotar qué es esa felicidad. Pero este un recurso poético muy común que no implica religiosidad alguna: el surrealismo es, aunque místico, antirreligioso⁶. La felicidad que

¹ LEWIS, Helena, *op. cit.*, pp. 23, 40.

² BONNET, Marguerite, “Introduction”, a BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard, 1992, pp. XIII-XIV.

³ Véase la p. 37 y ss. de esta tesis.

⁴ La expresión “la vida de los perros” es usada por Breton en el *Primer manifiesto*, p. 16 de la ed. francesa. Para el resto de la cita, véase ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 22.

⁵ ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 22.

⁶ *Ibid.*, pp. 59 y ss.

busca el surrealismo ha de darse aquí, *a la vuelta de la esquina*, no en otra realidad trascendente. Se encuentra en la calle, en la *flânerie*, la actividad más opuesta al trabajo que existe, también en el amor, el sexo; el paraíso recuperado se ha de dar en la vida cotidiana, una vida cotidiana transformada que es el objetivo último del surrealismo; vida transformada *también* (pero no solamente) a nivel político, como veremos enseguida.

La búsqueda de la felicidad en la cotidianidad, en la vida diaria, le separa de una de las corrientes que más le influyeron: el romanticismo. Si bien es cierto que lo exótico, lo primitivo, les atrae, el exotismo, la aventura lejana, el gran viaje, no es el espacio de la felicidad surrealista. No sitúan la felicidad en ningún más allá, ni siquiera geográfico. Como afirma Alquié, la felicidad de los surrealistas está “ahí mismo”¹, sobre todo en la ciudad, que une cotidianeidad y aventura. La ciudad (París), el *quartier*, es el lugar de encuentro con lo maravilloso, lo maravilloso cotidiano. La deambulación, expresión máxima de la libertad que es el fundamento de la vida surrealista:

La libertad, adquirida en este mundo a costa de mil y una renuncias de entre ellas las más difíciles, exige que disfrutemos de ella sin restricciones durante el tiempo que podamos conservarla, al margen de cualquier consideración pragmática, [esa libertad] sigue siendo la única causa digna de ser servida².

En principio, esa libertad y felicidad es algo que está al alcance de todos (“la poesía, hecha por todos, no por uno”³). Pero, a pesar de estas manifestaciones y su interés en mostrar simpatías por “la masa”⁴, y como supo

¹ *Ibid.*, p. 24.

² *Nadja*, p. 168 de la ed. francesa, pp. 222-223 de la ed. castellana.

³ Breton hizo suya, sin comprender su sentido irónico, esta sentencia de Lautréamont (la frase se encuentra en « Poésies II », *Les chants de Maldoror; suivi de Poésies I et II; Lettres*, París, Librairie générale française, 2001).

⁴ “Mis simpatías están con la *masa*” *Segundo manifiesto* (1930), p. 92 de la ed. francesa, p. 127 de la ed. castellana.

ver Walter Benjamin, hay que dejar claramente asentada la tendencia hacia el elitismo¹ del proyecto surrealista. Como también dijo Susan Sontag al hablar del movimiento,

el surrealismo es una afectación burguesa; que sus militantes lo creyeran universal es sólo un indicio más de que es típicamente burguesa².

Breton siente desprecio por la gente corriente, por “esas *gentes* que trabajan durante la semana para ir a echarse un [domingo] sobre un rincón de césped, suponiendo que haga buen tiempo”³. El proyecto surrealista es, en realidad, un proyecto vital accesible solo a unos pocos jóvenes libres y sin ataduras que son sus “lectores predestinados” (por usar el lenguaje de Nietzsche⁴), a “los más altos” que la cultura occidental “decapita” para que todos tengan “la misma altura”⁵:

Todavía hay por el mundo, en los liceos, incluso en los talleres⁶, en la calle, en los seminarios y en los cuarteles, seres jóvenes, puros, que rechazan *plegarse*. Es solo a ellos a quienes me dirijo [...] Es inútil que neguemos haber querido formar un círculo cerrado⁷.

¹ MOURIER, Maurice, “Breton/Berkeley: de l’idealisme absolu comme tentation et comme terreur”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 91-112, p. 93.

² SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 64.

³ *Les vases communicants*, p. 98 de la ed. francesa, p. 74 de la ed. cast.

⁴ “Todo espíritu y gusto más distinguido busca elegir también a sus lectores cuando quiere comunicarse; una vez que los elige, levanta a la vez sus barreras contra *los otros*. Es aquí donde tienen su origen todas las sutiles leyes de un estilo: ellas separan, crean distancia, prohíben *la entrada*, la comprensión... mientras que al mismo tiempo, abren los oídos a los que son similares a nosotros”, NIETZSCHE, Friedrich, *La ciencia jovial*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 400-401.

⁵ *Segundo manifiesto* (1930), p. 115 de la ed. castellana.

⁶ El hecho de que el proyecto surrealista pueda ser accesible a los trabajadores manuales de los talleres le parece tan chocante al propio Breton que se cree obligado a explicar la referencia a estos en una nota.

⁷ *Segundo manifiesto* (1930), pp. 81-82 de la ed. francesa, p. 118 de la ed. castellana.

Y más adelante insiste, de nuevo con claros ecos nietzscheanos:

Debemos ante todo huir de la aprobación del público. Si queremos evitar la confusión, es indispensable impedir que el público entre [...]

¡Abajo quienes den el pan maldito [*el surrealismo*] a los pájaros¹.

Tal vez aquellos *révoltés* que o bien tienen recursos y no han de preocuparse del trabajo o, por el contrario, al renunciar a él, están dispuestos a pasar fuertes penalidades y “arrojar las comodidades”², “a arriesgarlo todo”³ y no refugiarse en el “oscuro, odioso pretexto de que hay que vivir”⁴ para no confundirse con “las gentes”⁵ y los “ahorradores del espíritu”⁶.

2.2.3.1.2 LA VIOLENCIA Y EL SUICIDIO

Comencemos dejándolo claro por boca del propio Breton en el *Segundo manifiesto* (1930):

¿Cómo puede esperarse que mostremos dulzura, incluso tolerancia, hacia un aparato de conservación social, sea el que sea?⁷

[El surrealismo] tiene sus esperanzas puestas únicamente en la violencia⁸.

¹ *Ibid.*, pp. 127-130 de la ed. francesa, pp. 153-154 de la ed. castellana.

² *Ibid.*, p. 137 de la ed. francesa, p. 160 de la ed. castellana.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 136 de la ed. francesa, p. 160 de la ed. castellana. Véanse en la página 323 de esta tesis los furiosos ataques de Breton a Bataille a cuenta del *materialismo bajo*, en los que un argumento contra Bataille es, precisamente, el hecho de trabajar, de estar “asentado”

⁵ *Les vases communicants*, p. 98 de la ed. francesa, p. 74 de la ed. cast.

⁶ *Segundo manifiesto* (1930), p. 78 de la ed. francesa.

⁷ *Ibid.*, p. 77 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

⁸ *Ibid.*, p. 73 de la ed. francesa, p. 112 de la ed. castellana.

Y no parece que sea solo una *forma de hablar*. Para Breton “destruir” y “construir” son una sola cosa, pues el “punto del espíritu” que busca es “*a fortiori*, aquel en que deja de ser posible enfrentar entre sí a la destrucción y la construcción”¹; la violencia indiscriminada contra la masa le parece “específicamente moderna”, y su “legitimidad” totalmente compatible con su “disposición de espíritu”².

Como muchos europeos, lo veremos más adelante al tratar la política del movimiento, los surrealistas estaban en “estado de furia”³, y de la furia a la violencia solo hay un pequeño paso; violencia ya sea real o escrita, metafórica o solo en las formas, contra los demás o contra uno mismo: insulto⁴, amenaza, bronca, agresión, crimen, suicidio:

La decepción razonable [*surgida de la actitud en Francia durante la guerra*] da lugar al furor en todas las manifestaciones que señalan el comienzo del movimiento surrealista: insultos a madame Aurel en el banquete Polti, injurias a Anatole France en la publicación *Un cadavre*⁵ [...] trifulcas en el banquete Saint-Paul-Roux⁶.

Esta gran fascinación por las formas violentas es, en buena medida, heredada de dadá⁷, y el surrealismo la extiende al ámbito de lo político. La revolución política surrealista no puede ser sino violenta y el modelo

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 75 de la ed. francesa, p. 113 de la ed. castellana.

³ Véase el manifiesto reproducido en el apartado dedicado a la política surrealista (p. 190).

⁴ Por citar sólo algunos de los vocablos que aparecen en el *Segundo manifiesto* (1930) en apenas diez líneas (p. 80 de la ed. francesa): *voyous* (golfos), *viveurs* (vividores), *maquereaux* (proxenetas), *déséquilibrés*, *cretin*, *energumènes*, *MERDE* (en mayúsculas en el original). Unas páginas más allá (p. 83) se habla de “imbecilidad congénita” y se califica a Soupault de “rata”. En una nota de la p. 135, parafraseando al Marx de los escritos sobre Demócrito y Epicuro, le dedica a Bataille el piropo “filósofo excremento”.

⁵ Véase la p. 187 de este trabajo

⁶ ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 69.

⁷ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 228

(¿simbólico, real?) que tienen en mente es el del Terror en la Francia de finales del XVIII:

No, para un revolucionario, solo hay un régimen posible:

LA REVOLUCIÓN,
ES DECIR
EL TERROR

Es su instauración lo que me interesa y solo su llegada me hace esperar la desaparición de los canallas que estorban la vida.[...]. Solo la guillotina puede, con cortes oscuros, aclarar este gentío de adversarios a los que nosotros nos enfrentamos. ¡Ah! Que se alce por fin en una plaza pública la simpática máquina de la liberación. Ella sirve desde hace demasiado tiempo a los fines de la crápula¹.

Aragon insiste en el referente:

Os preguntaráis cómo gentes que no disponen de ningún poder, que son nada, sin dinero, sin hipocresía, hablen repentinamente de revolución, y tomen el tono, y todo el aparato mental del Gran Terror².

Al fin y al cabo, como dice Breton, en una frase que reverbera con ecos inquietantes, “la historia no ha sido hecha de rodillas”³.

Idealizan la violencia *colectiva*, por ejemplo “las maravillosas jornadas de pillaje” que siguieron en París a la ejecución en Boston de los anarquistas Sacco y Vanzetti (1927)⁴, pero también la violencia individual, *personal*; se

¹ DESNOS, Robert, “Description d’une révolte prochaine”, *La Révolution Surréaliste*, nº 5, pp. 25-27, p. 26.

² ARAGON, Louis, “Fragmentos de una Conferencia” pronunciada en la Residencia de Estudiantes (Madrid) el 18 de abril de 1925, *La Révolution Surréaliste*, nº 4, 15 de julio de 1925, pp. 23-25, p. 25

³ *Segundo manifiesto* (1930), p. 73 de la ed. francesa, p. 118 de la ed. castellana.

⁴ *Nadja*, p. 180 de la ed. francesa, p. 234 de la ed. castellana.

sienten atraídos por los asesinos (no solo políticos, también comunes), en especial si son mujeres¹.

Asesinos, bandidos, piratas, vosotros fuisteis los primeros rebeldes (*révoltés*) [...] Lo que sin duda yo no habría tenido nunca el coraje de realizar, vosotros lo habéis intentado y vuestras cabezas cortadas², rodando por algún océano invisible, se entrechocan tenebrosamente, en algún rincón del alma universal.³

Ahí tenemos también el que será varias veces citado en este trabajo retrato-collage grupal en torno a la homicida Germaine Berton⁴, la atención que prestaron al caso de los asesinatos rituales cometidos contra sus patronos por las hermanas Papin⁵, cuyos retratos incluyen en el nº 5 de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (mayo de 1933) (Il. 8), o el interés que mostraron por la

¹ MOURIER-CASILE, Pascaline, «Éloge des criminelles» *Nadja d'André Breton*, París, Gallimard, Foliothèque, 1994, p. 112.

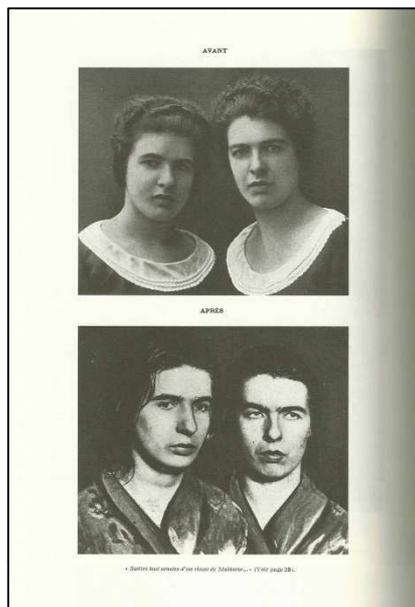
² La decapitación mediante guillotina fue durante el siglo XX la forma de ejecutar la pena capital para los delincuentes comunes en numerosos países europeos, como Francia, Suecia, Bélgica, Luxemburgo, Italia y Alemania. En Francia, la última ejecución con guillotina data de finales de los años setenta, en Alemania de finales de los sesenta.

³ DESNOS, Robert, "Description d'une révolte prochaine", *La Révolution Surréaliste*, nº 5, pp. 25-27, p. 26.

⁴ La joven obrera Germaine Berton (1902-1942) había disparado mortalmente el 22 de enero de 1923 sobre Marius Plateau, secretario de redacción de *L'Action française*, órgano de difusión de Action Française, partido de inspiración monárquica, antisemita, nacionalista y de extrema derecha que, más tarde, sería uno de los apoyos del régimen de Vichy. La joven contó con el apoyo del movimiento surrealista desde el primer momento. Ya en el número de febrero-marzo de 1923 de *Littérature* Aragon escribe que es legítimo "el recurso a medios terroristas, especialmente el homicidio, para salvar, aun a riesgo de perderlo todo, lo que le parece —con razón o sin ella— la cosa más preciada del mundo [la libertad]". Tras su absolución, Simone Breton, Louis Aragon y Max Morise le hicieron entrega de un ramo de flores. Aragon, también en el primer número de *La Révolution Surréaliste*, afirma que Berton encarna "el mayor desafío que conoce a la esclavitud, la más bella protesta en la faz del mundo contra la horrenda mentira de la felicidad"

⁵ Los surrealistas comentaron los brutales detalles del homicidio múltiple, que incluyó salvajes mutilaciones de las víctimas. Véase ELUARD, Paul, PÉRET, Benjamin, "Revue de presse", *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nº 5, 15 de mayo de 1933. El crimen de las hermanas y sirvientas Papin inspiró en parte *Las criadas* (*Les Bonnes*, 1947) fundamental obra del teatro del siglo XX del autor francés Jean Genet.

envenenadora y parricida adolescente Violette Nozières, a la que dedicaron un amplio homenaje colectivo¹.



Il. 8. “Las hermanas Papin: antes y después”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, nº 5.

Los surrealistas simpatizaban claramente con las respuestas violentas a lo que ellos entendían como situaciones de servidumbre (incluida la violencia en la familia, como demuestra el caso de Nozières) y establecían una relación directa entre el ejercicio de la violencia, el crimen y la liberación moral. La prohibición general de la violencia en la moral occidental es vista por los surrealistas como un instrumento más de control y, desde esta perspectiva, aun a pesar de haber establecido diferencias entre la violencia que *compose* (tiene sentido) y la que *compose pas* (no lo tiene)², todo delito violento, incluido el homicidio gratuito y brutal, es entendido de forma ingenua como acto

¹ Publicado en 1933, constaba de 44 páginas con poemas e ilustraciones. Véase el poema de Breton en *OC II* p. 217.

² *Segundo manifiesto* (1930), nota 1 de la p. 73 de la ed. francesa, p. 113 de la ed. castellana.

revolucionario y éticamente positivo; véase el texto “Abrid las prisiones, licenciad el ejército. No hay crímenes de derecho común”¹.

El gusto por el *acto gratuito*² y por la violencia absurda también pertenecía a dadá y se mantendrá en Breton, huella de su amistad con Jacques Vaché. Encarnación misma del espíritu dadá, Jacques Vaché es la figura que más influencia tuvo en Breton:

En literatura me he apasionado sucesivamente por Rimbaud, Jarry, Apollinaire, pero a quien más debo es a Jacques Vaché. El tiempo que pasé con él en Nantes en 1916 me parece poco menos que encantado³.

Lo conoció durante la guerra como paciente herido en el hospital en el que Breton servía como interno. Su concepto de “umor”⁴ (sin hache, indefinible *pero* definido como una “sensación, casi un *sentido* también, de la inutilidad teatral (y sin alegría) de todo”⁵), su nihilismo y sus actos de provocación y temeridad gratuita (gustaba de vestirse de oficial alemán durante sus permisos en la guerra) le convierten en un dadá *avant la lettre* e inoculador del espíritu del surrealismo en Breton, que entonces se encontraba escribiendo poesía simbolista. Su influencia en la visión de la violencia en el surrealismo es evidente; por ejemplo, en un texto tan alejado ya de la época dadá como el *Segundo manifiesto* (1930), cuando Breton propone como modelo de acción surrealista suprema descender a la calle con un revólver en cada

¹ *La Révolution Surréaliste* n° 2. Aparece como colectivo, pero seguramente fue escrito por Desnos. DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, p. 88.

² LEWIS, Helena, *op. cit.*, p. 14.

³ BRETÓN, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 8. Sobre Vaché, véase CARASSOU, Michel, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, París, J.M. Place, 1986 y VACHÉ, Jacques, *Cartas de Guerra*, Barcelona, Anagrama, 1974.

⁴ BRETÓN, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 13.

⁵ VACHÉ, Jacques, *Lettres de Guerre*, citado sin dar más datos en ALEXANDRIAN, *Breton*, París, Seuil, 1981, p. 15.

mano y disparar indiscriminadamente contra la multitud¹ en un gratuito acto terrorista (que tiene claras reminiscencias de una *boutade* de Vaché en el estreno de una obra teatral de Apollinaire) o cuando exhorta a los enfermos mentales a asesinar, literalmente, al primero que pase:

Yo sé que si estuviera loco, tras llevar internado algunos días, aprovecharía alguna *remisión* de mi delirio para asesinar fríamente al que tuviera a mano, preferentemente el médico².

Otro rastro de Vaché en los surrealistas es la fascinación por el suicidio; aparte del ya mencionado, el acto gratuito máximo realizado por Vaché fue un asesinato-suicidio colectivo mediante una deliberada sobredosis de opio en Nantes en 1918, al poco de firmarse el armisticio. Junto a él murieron varios más, que, seguramente sin saberlo, tomaron la dosis mortal que Vaché (experimentado consumidor de la sustancia) les había preparado, como si Vaché hubiera, en palabras de Breton, pretendido, “al marcharse ya, gastar a su costa una última y divertida añagaza”³. Después de este suicidio, *fundacional*, los surrealistas lo llevaron a la práctica no pocas veces. Fue el caso de Jacques Rigaut, que publicó en *Littérature*⁴ un ensayo sobre el tema en el que anunciaba en 1920 su propia muerte voluntaria para diez años después (la llevó a cabo en 1929). René Crevel hizo algo similar en 1935⁵. El suicidio se convirtió en un tema recurrente en los textos de los surrealistas; sirva de ejemplo el primer número de *LRS*, que recopilaba noticias sobre casos de suicidios ocurridos e

¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 74 de la ed. francesa. Camus le afea la frase a Breton, con razón: “esta es la frase que, desde 1933, debe lamentar André Breton”, CAMUS, Albert, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 2015, p. 136.

² *Nadja*, p. 166 de la ed. francesa, p. 222 de la ed. castellana. Hemos modificado la traducción.

³ BRETON, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, p. 18.

⁴ N° 5, diciembre de 1920, 5-7.

⁵ Breton escribió un texto con motivo de esta muerte para defenderse de las acusaciones de haberla provocado. Véase « Sur la mort de René Crevel », BRETON, André, *OC II*, 554-556.

incluía la encuesta “¿Es el suicidio una solución?” a la que hacemos referencia en otros lugares¹.

La referencia aquí a Sade como profeta de la violencia es obligada. Breton lo alaba en el *Primer manifiesto*, precisamente por la naturaleza sádica (es decir, violenta) de sus prácticas sexuales². Pero no es fácil determinar la actitud real que pudieran adoptar los surrealistas ante las atrocidades y la teorización de la agresión sexual y el homicidio por placer que aparecen en las obras del *divino marqués*. En general, los surrealistas alababan la violencia producida de *abajo* hacia *arriba* en el seno de relaciones jerárquicas. Pero la violencia de Sade suele ser de *arriba* hacia *abajo* en situaciones sociales de *dominación*. La exhortación a la lectura de Sade no deja de ser ambigua. En todo caso, no parece razonable una lectura ingenua al estilo de la que realiza Alquié:

[Con Sade] nos hacen compartir lo conmovedor de sus tentaciones; nos hacen vivir una rebelión completamente pura: rebelión ante la vida, ante las condiciones mismas de la existencia, ante todo lo que limita al deseo y al amor³.

Habremos de volver a Sade, pero más allá de esa *pureza* y esa alusión al amor que hace Alquié (¿cómo establecer una relación entre el sexo agresivo y masivo de Sade con el amor idealizado y la mística del orgasmo femenino de Breton⁴?), es mucho más verosímil que Sade les atrajera más por el sentido de provocación que tenía su simple mención (recordemos que su publicación era todavía ilegal⁵) y que también les atrajera en un sentido primario, es decir, por

¹ Véase p. 220 de esta tesis.

² “Sade es surrealista en el sadismo” *Primer manifiesto* (1924), p. 37 de la ed. francesa.

³ ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 73.

⁴ Véase el apartado siguiente.

⁵ En fechas tan tardías como 1962 sólo se permitió en Francia una tirada muy limitada, bajo suscripción previa y sin publicidad alguna, de la primera edición de las obras completas de Sade (SADE, D. A. F., *Œuvres Complètes* (16 vols.), París, Cercle du Livre Précieux, Tchou,

el contenido sexual explícito de sus textos, más allá de cualquier planteamiento de segundo orden acerca de la violencia. De todas formas, como veremos más adelante al hablar del sexo y al tratar la fotografía surrealista, no debemos negar la naturaleza problemática y perturbadora del surrealismo en este aspecto: las obras de algunos de los surrealistas transitan por paisajes nada cómodos de los que el *peligro* forma parte indisociable.

2.2.3.1.3 EL AMOR, LA MUJER

La dificultad de situar respecto a Sade al surrealismo, dificultad con la que acabábamos el apartado anterior, puede ser ilustradora de una tensión interna al movimiento en lo que respecta al concepto de amor y el sexo. Por un lado, tendríamos una tendencia (que en algunos de los surrealistas les llevó a unirse a Bataille con su “materialismo bajo”¹) a centrarse en los aspectos más físicos, libertinos, viscerales y escatológicos de la actividad sexual. En esta tendencia pesarían más las influencias del Sade más sádico, de la prostitución y la pornografía. Por otro (siendo Breton y Aragon, cabezas del primer surrealismo, sus principales representantes), tendríamos una visión lírica y mística del amor que hundiría sus raíces en la tradición de los trovadores, de la literatura cortés o cortesana² y de los poetas románticos (“Shelley, Nerval, d’Arnim”³), un amor idealizado, monógamo y *eterno* (aunque sea temporal) que, si bien es sexual, huye de todo aspecto morboso o escatológico,

1926). Véase BROUARD, Isabel, estudio introductorio a SADE, Marqués de, *Justina*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 47.

¹ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 120.

² Véase MEYER, Michel, «La religion de la femme», *Le Paysan de Paris d’Aragon*, París, Gallimard, 2001, pp. 90-97, p. 90

³ *L’amour fou*, p. 10 de la edición francesa, p. 19 de la ed. castellana.

quedándose de Sade con el mero papel transgresor de las convenciones sociales que tiene el sexo y la importancia del deseo sexual y su realización en una vida “verdadera” o plena.

Esta última sería la que se impondría mayoritariamente en el movimiento y en las revistas que han de ocuparnos más tarde. El *materialismo bajo* tuvo una posición más marginal, aunque sus contenidos, más llamativos, hayan sido objeto predilecto de la crítica posterior (véase p. 280).

En esta dualidad del papel del sexo, el amor y, por ende, la mujer no podemos sino ver la plasmación y fusión parcial de dos de los roles secundarios que la mujer ha venido a desempeñar en la cultura patriarcal (tema al que volveremos al final del apartado), papeles de los que el movimiento surrealista, como veremos, no se separa mucho. Por un lado, tenemos a la mujer vista como objeto sexual, prostituta impersonal a manejar a voluntad, reducida a cuerpo, materia y fluidos. Por otro, la mujer como ser espiritual, ideal, *musa* inspiradora, etérea y llena de poderes destinada a iluminar al artista. En los dos casos, meros instrumentos puestos al servicio de un creador masculino.

Ya vimos la importancia que el sexo tenía en la teoría de Breton al tratar el tema de la belleza convulsiva, concepto trazado sobre el modelo del orgasmo femenino y que acaba reduciendo toda la experiencia estética y el pensamiento profundo a placer sexual. El hombre es para Breton un ser fundamentalmente sexual, hecho de pulsiones contradictorias¹. En este sentido, el amor no puede dejar de incluir, por tanto, para Breton, la atracción

¹ LIGOT, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 25

sexual, y no establece diferencia alguna entre ambos¹: “Amor, único amor que existes, amor carnal”².

Pero esta constatación del carácter sexual del amor no le impide incorporarle una fuerte carga de misticismo en la más pura tradición romántica. El amor sería para Breton el ámbito en el que “se restituirían a todas las cosas los colores perdidos del tiempo de los antiguos soles”³, “esa región paradójica donde se produce la fusión de dos seres que se han realmente escogido”⁴. Un amor idealizado, amor electivo y unipersonal en el que el espíritu

se las ingenia para otorgar el objeto del amor a un ser único, a pesar de que en numerosos casos las condiciones sociales de la vida enjuician implacablemente tal ilusión⁵.

El amor se quiere único y eterno y es entendido por Breton casi en clave religiosa, por ejemplo, cuando en *Nadja* relaciona el beso con la comunión, haciendo los dientes de la mujer las veces de hostia⁶. Breton mismo reconoce que esta idea del “amor único”, necesariamente monógamo, está ligada a una fuerte “actitud mística”⁷, similar a la que sustenta la sociedad burguesa. Sin embargo, afirma que esa monogamia es “mantenida por la sociedad actual con fines equívocos”⁸, es decir, con la finalidad de mantener el orden institucional mediante la “odiosa” institución de la familia. Para Breton, las dificultades inherentes a la vida social y cotidiana hacen imposible la

¹ *Ibíd.*, p. 27

² *L'amour fou*, p. 110 de la edición francesa, p. 87 de la ed. castellana.

³ *Ibíd.*, p. 12 de la edición francesa, p. 21 de la ed. castellana.

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*, p. 10 de la edición francesa, p. 19 de la ed. castellana.

⁶ *Nadja*, p. 109 de la ed. francesa, p. 174 de la ed. castellana.

⁷ *L'amour fou*, p. 11 de la edición francesa, p. 20 de la ed. castellana.

⁸ *Ibíd.*

plasmación concreta de esta *monogamia ideal* y esta se convierte en lo que podríamos llamar nosotros *poligamia diacrónica*, una estricta sucesión de mujeres, “apreciadas por separado, sucesivamente”¹, cada una de ellas encarnación concreta del Amor. La mejor imagen de esta monogamia puramente ideal nos la da Breton mismo en un “fantasma” o fantasía contenido en *L'Amour fou*, una

fila de mujeres sentadas, con trajes claros, los más conmovedores que hayan llevado nunca. [...] Son siete o nueve. Entra un hombre...y las reconoce: ¿a una tras otra o a todas a la vez? Son las mujeres que ha amado, que le han amado, estas durante años, aquellas, un día².

La monogamia, el “amor exclusivo”³ y “ejemplar”⁴ deviene para Breton modelo moral contra el libertinaje sexual de “los especialistas del placer, los coleccionistas de aventuras, los entusiastas de la voluptuosidad”⁵. Para justificar este modelo Breton recurre en *L'Amour fou* a Engels y a Freud. Citando al Engels de *El origen de la familia* afirma que el

*amor sexual individual, nacido de esa forma superior de las relaciones sexuales que es la monogamia, [es] el más grande progreso moral realizado por el hombre en los tiempos modernos*⁶.

y defiende al marxismo de los ataques que lo igualan al libertinaje sexual volviendo a citar a Engels:

Los autores del *Manifiesto comunista* no han cesado de alzar su voz contra las esperanzas de retorno a las relaciones sexuales “desordenadas” que marcaron el alba de la historia humana. Una vez abolida la propiedad

¹ *Ibid.*, pp. 11-12 de la edición francesa, p. 20 de la ed. castellana.

² *Ibid.*, p. 9 de la edición francesa, p. 18 de la ed. castellana.

³ *Ibid.*, p. 112 de la edición francesa, p. 88 de la ed. castellana.

⁴ *Ibid.*, p. 114 de la edición francesa, p. 89 de la ed. castellana.

⁵ *Segundo manifiesto* (1930), p. 130 de la ed. francesa, p. 156 de la ed. castellana.

⁶ *L'amour fou*, p. 112 de la edición francesa, p. 88 de la ed. castellana.

privada, “se puede afirmar con razón —afirma Engels— que, lejos de desaparecer, la monogamia será, antes bien, realizada por primera vez”¹.

Y, citando a Freud, concluye que el amor monógamo “rompe los lazos colectivos creados por la raza, se eleva por encima de las diferencias nacionales y jerarquías sociales, y, de esta forma, contribuye en gran medida al progreso de la cultura”².

Sin embargo, Breton no puede ni quiere renunciar totalmente a la otra tradición, a la sádica. En este sentido, se lamenta de no haber

logrado aún obtener del genio de la belleza que sea el mismo con sus alas blancas que con sus alas oscuras, que fulgure para mí bajo estos dos aspectos a la vez en aquella que amo. El niño que sigo siendo en relación a lo que desearía ser no ha hecho desaparecer el dualismo del bien y del mal [...] ese niño no juraría que todo esto carece de relación con Barba Azul³.

De todas formas, el aspecto de Sade que más parece atraer a los surrealistas cercanos a Breton es el valor ético que confiere este autor al placer sexual⁴. Especialmente clarificador de este aspecto ético, cuando no revolucionario, conferido a las prácticas sexuales es el análisis que Hopkins⁵ realiza de la icónica fotografía modificada de Man Ray *Monumento a Sade* (II. 28). Para Hopkins el crucifijo invertido tiene unas evidentes connotaciones

¹ *Ibíd.*

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*, p. 111 de la edición francesa, p. 87 de la ed. castellana. Barba Azul es el personaje feminicida que da título al cuento homónimo de Perrault. Así mismo, fue el apodo dado a Henri Désiré Landru (guillotinado en 1922), un famoso asesino en serie francés que, durante la Primera Guerra Mundial, asesinó a un número indeterminado de viudas jóvenes (entre 100 y 300) por motivos económicos y sexuales.

⁴ HOPKINS, David, *op. cit.*, 118.

⁵ *Ibíd.* Rosalind Krauss también le dedica una atención especial a esta imagen en KRAUSS, Rosalind, “Fotografía y surrealismo”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 105-129.

anticristianas, pero también fálicas, convirtiendo la imagen en una simbólica sodomización (una práctica ubicua en la obra de Sade). La sodomización (siempre de una mujer, los reparos surrealistas hacia la homosexualidad son muy fuertes¹) estaría siendo celebrada por el movimiento como un acto de satisfacción sexual gratuita que rechaza por su naturaleza la visión judeocristiana del sexo como un deber de naturaleza reproductora. Esto, unido al terror a la despoblación y la decadencia presente en la Francia posterior a la Primera Guerra Mundial, convierte a la imagen en un panfleto *anticristiano* y a la vez *antinacionalista*, y en una exaltación del derecho a la libre disposición del propio cuerpo frente a la Iglesia y el Estado².

El amor sexual tiene también un carácter de *escándalo* que explotan los surrealistas para romper con las convenciones sociales³. En sus propias palabras, los surrealistas decidieron

apuntar hacia todas las monsergas de los “deberes fundamentales” el arma de largo alcance del cinismo sexual⁴.

El sexo posee en el surrealismo una doble vertiente: por un lado, es algo eminentemente individual que manifiesta los deseos profundos e inconscientes de una psique, pero, a la vez, tiene una faceta social marcada por los límites y las convenciones sociales y el carácter transgresor de su práctica fuera de estas convenciones. Ese doble carácter *revolucionario* del sexo permitió

¹ Breton afirmó, usando la expresión “pederasta” que en esa época era sinónimo completo de “homosexual”: “Acuso a los pederastas de someter a la tolerancia humana un déficit mental y moral que tiende a erigirse en sistema y a paralizar todas las empresas que respeto”(véase *Investigating Sex. Surrealist Research 1928-1932*, Londres/Nueva York, Verso, 2011, p. 5). Véase también la entrada “ONANISMO” en BRETON, André, ELUARD, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003.

² HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 120.

³ LIGOT, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 31

⁴ *Segundo manifiesto* (1930), p. 78 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

a Breton establecer el nexo¹ que tanto deseaba entre el psicoanálisis de Freud, con su pansexualismo, y el marxismo, con su revolución, de la cual el sexo vendría a ser otra herramienta más, junto al resto de las técnicas surrealistas.

Así es cómo el amor sexual vendrá a ocupar un fundamental *doble* papel también en la metodología surrealista. En *primer* lugar, todas las apariciones del onanismo, la pederastia, la prostitución, la sodomía, la literatura pornográfica y sádica, etc. en el contexto del surrealismo bretoniano han de ser analizadas bajo el prisma de su aspecto transgresor y subversivo, como tentativas de romper con las convenciones sociales y la moral establecida². Y, en *segundo* lugar, el surrealismo de Breton, al proponer una nueva moral en materia amorosa y sexual, está en realidad proponiendo el amor y el sexo como una herramienta fundamental para el conocimiento, también para el conocimiento de uno mismo³.

El ejercicio del amor acaba convirtiéndose en el eje central alrededor del cual girará todo el proyecto surrealista:

¿Acaso lo esencial no es que seamos nuestros amos, amos de las mujeres y, también, del amor?⁴

Todas las técnicas surrealistas acaban siendo definidas en relación al amor y al sexo: sexual es también la naturaleza de los deseos que técnicas ya explicadas como la escritura automática o el relato de sueños revelan para Breton (como también lo es el deseo inconsciente para Freud). El azar

¹ LIGOT, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 31

² DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 167-168.

³ *Segundo manifiesto* (1930), nota en p. 130 de la ed. francesa, p. 156 de la ed. castellana.

⁴ *Primer manifiesto* (1924), p. 28 de la ed. francesa., p. 26 de la ed. castellana.

objetivo, por su parte, solo cobrará todo su sentido en el contexto de la búsqueda y encuentro de una compañera sexual.

De hecho, si el amor está, no son necesarios el resto de medios de desvelamiento de lo maravilloso y de superación de todas las oposiciones. El que está en el amor no escribe, no busca, ya ha alcanzado el “punto del espíritu” objetivo del surrealismo:

El amor en el sentido en que yo lo entiendo —pero, en ese caso, el misterioso, el improbable, el único, el confundente y el indudable amor— tal y como a fin de cuentas solo puede ser¹.

Nos interesa aquí señalar el doble sentido que “confundente” puede tener; por un lado irracionalidad, confusión, pero, por otro, al contener la raíz “fund-”, el amor como fundente, fusionador de todos los opuestos, que logra ese ansiado punto del espíritu que supera “de forma transitoria o definitiva” en “la *vida*”² todas las oposiciones imaginarias propias de la cultura racionalista. Como afirma Breton en *Nadja*:

El genio... ¡qué podría esperar de algunos posibles mediadores que se me han aparecido bajo este signo y que a tu lado se han esfumado!³

Puesto que existes, como tú sola sabes existir, quizás no era muy necesaria la existencia de este libro⁴.

Tú me desvías del enigma para siempre⁵.

¹ Nos hemos alejado aquí de la traducción española que manejamos, pero queriendo conservar toda la riqueza que el traductor ha sabido ver. *Nadja*, p. 159 de la ed. francesa, p. 216 de la ed. castellana.

² Véase la nota en *Segundo manifiesto* (1930), p. 130 de la ed. francesa, p. 156 de la ed. castellana.

³ *Nadja*, p. 186 de la ed. francesa, p. 239 de la ed. castellana.

⁴ *Ibid.*, p. 187 de la ed. francesa, p. 240 de la ed. castellana.

⁵ *Ibid.*

La cuestión del sexo nos lleva inevitablemente a hablar del papel que la mujer desarrolló en el surrealismo, pues no parece que la mujer tenga mucho hueco en el movimiento más allá de lo relacionado con el amor sexual. En general (volveremos al tema al hablar de la fotografía surrealista), los surrealistas tenían una visión de la mujer bastante convencional, plenamente en línea con el punto de vista de la sociedad patriarcal. *Completaban* esta visión con una ya mencionada y fuerte tendencia al fetichismo y a la cosificación del cuerpo femenino y a fantasear con actos sexuales de naturaleza violenta sobre él.

La mujer queda reducida para el surrealismo a una “imagen fugaz y seductora, criatura de la calle”¹ o “*mediatrice*”², médium³, loca o mujer-niña que nos hace comunicar con lo maravilloso y lo fantástico. Como afirma Spector, la mujer aparece como tema surrealista cuando cumple una función accesoria respecto a los deseos o necesidades de un varón que piensa o crea⁴. En general, todos los comentaristas coinciden en afirmar que la posición de la mujer en el surrealismo fue marginal y subordinada a la de sus compañeros masculinos y que tendieron a ocupar el papel de musas idealizadas e inspiradoras (especialmente si están desequilibradas o creen tener poderes paranormales) antes que el de creadoras autónomas⁵:

El problema de la mujer es lo único maravilloso e inquietante que en el mundo existe. Y ello es así en la mismísima medida en que a ello nos

¹ SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, p. 301.

² DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 173.

³ BRETON, André, « Carta a las videntes (1929) », *Manifestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 167-172.

⁴ SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, p. 306.

⁵ Véase, por ejemplo CHADWICK, Whitney, *Women Artist and the Surrealist Movement*, Londres, Thames and Hudson, 1985.

conduce la fe que un *hombre* no corrompido debe ser capaz de poner, no solamente en la revolución, sino también en el amor¹.

La mujer es, antes que un *sujeto* creador, un *objeto* inspirador que tiene un rol secundario y accesorio respecto del artista-hombre que crea. No otro es el sentido de la cita de Baudelaire “La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños” que acompaña a petición de Éluard² al fotomontaje sobre Germaine Berton ya aludido (Il. 9). Sirva también de ejemplo la encuesta lanzada en el n°2 de *Littérature*, “Algunas preferencias”, “¿Por qué elige usted esa mujer, esa marca de cigarrillos?” en la que la mujer queda reducida simbólicamente a un objeto de consumo elegido por el hombre.

Aun así, en los años 30 el surrealismo atrajo a algunas mujeres artistas e intelectuales³. Entre ellas la pintora Leonora Carrington (británica) y la interesante fotógrafa y escritora lesbiana Claude Cahun (francesa). Pero su posición es marginal en el conjunto de una obra surrealista muchas veces centrada en la expresión del deseo sexual masculino en su vertiente más violenta, transgresora y problemática, cuyas expresiones máximas son la fotografía objetivadora y pederasta de Hans Bellmer (que trataremos por extenso), la fotografía sadomasoquista de Man Ray o la adoración constante por el pornógrafo ilustrado Sade, cuyas actividades y textos (como ya hemos visto) se consideran en el movimiento actos supremos de libertad.

¹ *Segundo manifiesto* (1930), nota en la p. 129 de la ed. francesa. La cursiva es nuestra. No ha de pensarse que “hombre” sea usado aquí para designar al género humano, sino sólo al varón.

² DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, p. 86.

³ Para un desarrollo en extenso del tema de la mujer creadora surrealista, véase CABALLERO, Juncal, *La mujer en el imaginario surrealista. Figuras femeninas en el ideario de André Breton*, Castellón, UJI, 2002 y CHADWICK, Whitney, *op. cit.*

Concluyamos con una cita de Breton que resume como pocas el papel que la mujer tiene en el surrealismo:

A ti que, para todos los que me escuchan, no debes ser una entidad sino una mujer, a ti que sobre todas las cosas eres una mujer, a pesar de todo lo que me ha influido y lo que me influye en ti para que te considere la Químera. [...] A ti, la criatura más viva, que no parece haber sido puesta en mi camino sino para que experimente en todo su rigor la fuerza de lo que conservas intacto en ti. A ti que solo de oídas conoces el mal. A ti, claro está, idealmente bella [...]

¿Sin ti, qué haría yo con este amor que siempre he sentido en mí hacia lo genial, en cuyo nombre lo menos que he podido hacer es intentar algunas exploraciones, por aquí o por allá?¹



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ *Nadja*, pp. 185-186 de la ed. francesa, p. 238 de la ed. castellana.

2.2.3.2 POLÍTICA. LA TORMENTOSA RELACIÓN CON EL MARXISMO

El objetivo debe ser arruinar totalmente las pretensiones de una casta [la burguesía] a la que a nuestro pesar pertenecemos, pretensiones que no podremos ayudar a abolir en nuestro exterior a menos que hayamos logrado abolirlas en nosotros.

André Breton, *Segundo manifiesto* (1930)¹

Ciertamente, no puede decirse que el surrealismo tuviera influencia alguna sobre los acontecimientos políticos o la política real en ninguna etapa de su existencia. Tampoco realizó ninguna contribución al lenguaje político ni generó una teoría política propia en sentido estricto. Pero sí fue un movimiento de naturaleza política y lo fue en un momento de gran efervescencia social y de polarización ideológica de las sociedades occidentales. Si bien lo político en sentido general siempre estuvo presente en el surrealismo, los años en los que las temáticas políticas tienen un papel más relevante en él coinciden con años cruciales en lo que se refiere a lo político y social: entrada de Francia en la guerra en la que España estaba envuelta en Marruecos (desembarco conjunto de Alhucemas, 1925), llegada en los primeros años treinta a este lado del Atlántico de la crisis y el desempleo posteriores al crack financiero del 29, extensión del fascismo en Europa, radicalización y aumento de la violencia política en Francia y Europa en general, asentamiento del comunismo en la Unión Soviética y de la influencia de este en la política europea occidental, Guerra Civil Española, prolegómenos de la Segunda Guerra Mundial...

¹ *Segundo manifiesto* (1930), nota en p. 82 de la ed. francesa, p. 118 de la ed. castellana.

Como vamos a ver, el difícil compromiso político del surrealismo consistió básicamente en establecer nexos con el comunismo, nexos extremadamente complejos debido a tres escollos fundamentales¹: en primer lugar, lo problemático de establecer una conexión entre el espíritu general de revuelta del surrealismo y la acción revolucionaria concreta, efectiva y real; en segundo lugar, la dificultad de conjugar la ética radical y “pura” del movimiento con las necesidades de la praxis política (lo que Bismark llamó *realpolitik*); por último, la dificultad de conciliar su concepción del arte como algo esencialmente libre con las necesidades de propaganda propias de la acción política y el didactismo del partido comunista. A estos tres motivos podemos añadir otro más general y radical: la imposibilidad de conciliar lo comunitario (implícito en toda acción política, pero sobre todo en el comunismo que es esencialmente colectivista) con el radical individualismo propio del surrealismo.

“Transformar el mundo”, dijo Marx; “cambiar la vida”, dijo Rimbaud: para nosotros, esas dos consignas hacen una sola².

¹ SHORT, Robert S., “The politics of Surrealism, 1920-36”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 1, nº 2, pp. 3-25, p. 3.

² La primera parte de la sentencia (la de Marx), deriva de la decimoprimer *Tesis sobre Feuerbach*, tesis que implica una llamada al paso a la acción y al abandono de toda teorización estéril que no esté orientada a poner el pensamiento al servicio de la transformación social. Las *Tesis sobre Feuerbach* suelen publicarse integradas en *La ideología alemana* y se interpretan como el comienzo del Marx más maduro y materialista (véase BERMUDO J.M., comentarios a *Tesis sobre Feuerbach* en MARX, Karl, *La cuestión judía (y otros escritos)*, Barcelona, Planeta, 1994, p. 227. La cita de Rimbaud se encuentra en “El esposo infernal” incluido en *Una temporada en el infierno*, “Delirios I”, “Virgen Necia”, (véase por ejemplo la edición preparada, comentada y prologada por Ramón Buenaventura, RIMBAUD, Arthur, *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 15-19, p. 17).

Con esta frase acaba Breton el “Discurso en el Congreso de los Escritores [revolucionarios]”¹ que el partido comunista no le permitió pronunciar en París en 1935² y que reprodujo más tarde en la entrada “Marx” del *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938)³. En una sola frase, expresión de una *voluntad* de fusionar, de una *necesidad* de unificar, filosofía (Marx), acción política (comunismo) y poesía (Rimbaud); unión tal vez *imposible*, sin duda *problemática*, para otros *inaceptable*.

Unos años antes, en *Los Vasos comunicantes* (1932), Breton acota su noción de revolución social subordinándola a la consecución de un objetivo “puramente espiritual”:

No dejaré de oponer a la imperiosa necesidad actual, esto es, cambiar las bases sociales demasiado vacilantes y carcomidas del viejo mundo, esta otra necesidad no menos imperiosa que es la de no ver la revolución que viene como un fin, que sería también el de la historia. El *fin* no podría ser otro para mí que el conocimiento del destino eterno del hombre, del hombre en general, que únicamente la revolución podrá llevar plenamente a este destino⁴.

En las dos citas últimas de Breton se ven reflejados los dos sentidos que el surrealismo da a la palabra “revolución” y que el movimiento pugnaría por aproximar: el colectivo, exterior, y el personal, interior. He ahí el problema fundamental que habrá de enfrentar el surrealismo en su vertiente política: ¿Cómo articular la transformación *social* y el cambio *existencial*?

¹ BRETON, André, “Discours au Congrès des Ecrivains”, *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, 2011, pp. 58-68.

² ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 75

³ BRETON, André, ELUARD, Paul *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, París, Galerie Beaux-arts, 1938 (traducción española: *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 62).

⁴ *Les vases communicants*, p. 163-164 de la ed. francesa, pp. 128-129 de la ed. cast.

Todos los intentos de generar una política surrealista coherente y efectiva acabaron siendo estériles, en especial el más duradero, serio y deseado de ellos, el acercamiento al partido comunista. La realidad se encargaría de demostrar la dificultad inherente al proyecto de lograr esa unión de las dos revoluciones (revolución interior, revolución exterior) mediante la asunción por el surrealismo de las tesis marxistas. Como veremos, Breton no puede prescindir de dar a la revolución social un fin individual, pero, sobre todo, *espiritual*, que va más allá del economicista pensamiento marxista (o al menos de la visión soviética del marxismo con la que Breton había de vérselas en la arena de la cotidianeidad política).

Breton, Aragon y su órbita no fueron los únicos que tuvieron dificultades para encontrar su lugar exacto en la política europea de los años veinte y treinta. Los surrealistas se encontraron en ese momento con los mismos graves problemas de definición política que otros muchos intelectuales tuvieron en los años de entreguerras. En este periodo, la reacción ante el nacionalismo de la Guerra del 14, el auge paulatino de movimientos de extrema derecha fascistoides y agresivos cuando no abiertamente fascistas, la creciente polarización y violencia política y, finalmente, el claro presentimiento del segundo capítulo de la guerra civil europea acabaron convirtiendo la pasividad o “desatención” política en una toma de posición inaceptable en el plano moral.

Impelidos por una fuerte exigencia ética (un “reconocimiento imperioso de esta necesidad”¹ ética), ante el auge del fascismo en sus países y buscando la efectividad en la praxis política, muchos intelectuales se acercaron

¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 88 de la ed. francesa, p. 123 de la ed. castellana. En similares términos lo expresa CAUTE, David, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona, Oikos-Tau, 1968, p. 135.

al comunismo internacional, es decir, a los partidos comunistas fundados en los diferentes países tras la Revolución Rusa de 1917 (en Francia en diciembre de 1920 durante el Congreso de Tours del Partido Socialista¹):

[El intelectual europeo] creía que el partido comunista, a pesar de sus errores, constituía un marco de orden, deber y disciplina, dentro del cual cada individuo podía canalizar su sentido de rebelión [...]. El partido, parecía, podía cambiar la sociedad; el individuo solo, no².

Como veremos un poco más adelante, ése parece ser el espíritu que acercó a los surrealistas hacia el marxismo político, sobre todo en el marco de la reacción ante el comienzo de una nueva guerra colonial. Pero los partidos comunistas de entreguerras, como habría de verse de forma dramática en años posteriores en la Gran Purga estalinista de finales de los 30, en las Jornadas de Mayo de 1937 en Barcelona durante la Guerra Civil en España³, en el pacto de no agresión Ribbentrop–Mólotov de 1939, etc. eran extremadamente problemáticos también en lo que se refiere a las libertades individuales.

La posición política inicial y primigenia de la que partió el surrealismo y que, precisamente, motivó su desgajamiento de dadá (que, como ya sabemos, carecía de interés por lo público o lo social) podría ser calificada, aporísticamente, de *anarquismo apolítico*. En un comienzo los surrealistas tienden a ser bastante idealistas y místicos aunque se proclamen antirreligiosos⁴, rinden culto en *LRS* a las acciones terroristas de los anarquistas, como la varias veces citada Germaine Berton y Breton tiene

¹ CAUTE, David, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona, Oikos-Tau, 1968, p. 23.

² *Ibid.*, p. 113.

³ Véase la novela-reportaje de George Orwell *Homenaje a Cataluña*.

⁴ Véase por ejemplo la crítica a la idea de Dios que realiza Aragon al comienzo de su ensayo “Le songe du paysan”, en ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 231-249.

relación con revistas anarquistas y escribe en ellas. Como ya hemos dicho también, el surrealismo tenía todas sus esperanzas puestas en el desvelamiento provocado por las técnicas automáticas y todos los aspectos psíquicos negados o cuestionados en su valor epistemológico por la tradición occidental. Lo inconsciente, lo sexual y lo onírico tenían para ellos un potencial revolucionario en sí mismos. De ellos había de provenir la revolución, entendida como cambio radical de la vida *individual y colectiva* del hombre (sobre todo individual).

Difícilmente podía encajar todo lo dicho en un movimiento como el comunista, muy dirigido, altamente jerarquizado y reglamentado en el que se daba un alto grado de coerción de la libertad individual.

Podemos señalar el “Affaire Barrès”¹ (que pone fin a la primera serie de la revista *Littérature*) como momento de cristalización de las primeras intenciones políticas de los surrealistas y del alejamiento de Breton del dadaísmo apolítico de Tzara. Este había organizado una manifestación dadá en la galería Montaigne de la que Breton se desmarca para convocar, a pesar de la oposición de Tzara, el proceso contra Barrès, un remedo de juicio-*performance*-obra teatral en el que se simulaba un juicio al escritor, representado por un maniquí. Tal y como recoge Maurice Nadeau², Breton cree que se impone marcar distancias con dadá y pasar a la acción política atacando directamente a algunas de las figuras principales de la literatura nacionalista, como Maurice Barrès. En este momento postbélico, de “ajuste de cuentas”³, el nacionalismo es el enemigo a batir, y los surrealistas lo demuestran de

¹ *Littérature* n° 20 (agosto de 1921).

² NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 42.

³ Véase fragmento citado en la p. 28 de esta tesis, tomado de BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, pp. 53-54.

palabra y obra. Por ejemplo, cuando en el contexto del banquete que organizaron en honor de Saint-Pol-Roux una actriz afirmó que ninguna mujer francesa podría casarse jamás con un alemán, a lo que los surrealistas respondieron con vivas a Alemania, China y el Riff (donde en ese momento Francia combatía en una guerra colonial). Varios surrealistas acabaron detenidos, Michel Leiris fue golpeado duramente por la policía y hubo una fuerte reacción en los medios contra el surrealismo que hizo las delicias de Breton y sus amigos. En el mismo sentido de *happening* antinacionalista y provocador ha de entenderse este juicio simbólico a Barrès del que se dio luego noticia en *Littérature*.

Barrès¹ (al que ya hemos hecho alusión en capítulos anteriores) era un escritor dotado que, partiendo de posiciones intelectuales afines a las del propio surrealismo, se había enzarzado en un patriotismo nacionalista que repugnaba profundamente a Breton y sus seguidores. Nacido en 1863, fue educado en las mismas ideas nihilistas, individualistas y negadoras de todo colectivismo y nacionalismo de Ernest Renan e Hippolyte Taine que inspiraron a Nietzsche². Pero Barrès dio un giro radical a su pensamiento y superó todo tipo de pensamiento decadentista para exaltar la vida y lo comunitario en una serie de novelas semiautobiográficas (la trilogía *Culto del yo*, *Los desarraigados*, etc.) que sirvieron para modelar el carácter de gran parte de la generación posterior, a la que Breton y Aragon pertenecían. Ambos le tenían una gran admiración; Breton le propuso prologar su edición de las *Cartas de Guerra* de su queridísimo amigo Vaché y Aragon intentó citarse con él en 1923 (prueba de que la admiración y el reconocimiento de su peso en su formación

¹ Sobre Barrès, en castellano, véase el excelente estudio de Adelaida Porrás Medrano en BARRÈS, Maurice, *Los desarraigados*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 7-82.

² WOHL, Robert, *op. cit.*, p. 9. Sobre la afinidad de Taine y Nietzsche, véase NÁJERA, Elena, “El nihilismo y los buenos europeos”, estudio introductorio a NIETZSCHE, *Fragments Póstumos (Otoño, 1887)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, pp. 9-47, pp. 25, 37.

continuaron incluso tras el denigrante proceso al que lo sometieron). Barrès acabó siendo seguidor del lema *la terre et les morts* (la tierra y los muertos), cercano al alemán *Blut und Boden* (la sangre y la tierra), propio del posterior nacionalsocialismo agrario. Concluyó que la Francia católica había sido corrompida en la Tercera República por arrivistas no católicos (protestantes, judíos y francmasones laicos); estos grupos habían destruido la “solidaridad orgánica” que debía reinar entre los miembros de una nación unida por “nuestra muerte y el producto de nuestra tierra”¹. Por su redescubrimiento de lo colectivo y su afirmación de la tradición y la nación como realidades últimas del hombre, y por el hecho de que todavía ocupaba una alta posición entre el público natural del propio surrealismo, los jóvenes, Barrès era la figura perfecta para la escenificación que pretendía Breton. Así lo expresa en el acta de acusación:

Estimando dadá llegado el momento de poner al servicio de su espíritu negador un poder ejecutivo, y decidido ante todo a ejercerlo contra quienes osen impedir su dictadura, toma medidas a partir de hoy para destruir su resistencia;

considerando que hallándose un hombre, en una época dada, en situación de resolver determinados problemas, es culpable si, ya por deseo de tranquilidad, ya por razón moral, renuncia a lo que puede haber de único en él, si da la razón a quienes pretenden que sin la experiencia de la vida y la consciencia de las responsabilidades no puede haber propósito humano, y que sin ello no hay auténtica posesión de sí mismo; y si perturba, en lo que puede tener de potencia revolucionaria, la actividad de quienes experimentaren la tentación de recurrir a su enseñanza primera,

acusa a Maurice Barrès de delito contra la seguridad del espíritu².

¹ BLOM, Philipp, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010, pp. 32-33.

² NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 44.

El juicio teatralizado a Barrès no tiene más contenido político que una visceral oposición al nacionalismo propio del contexto social posterior a la Primera Guerra Mundial. Los surrealistas, caracterizados por una “necesidad permanente de reír como salvajes ante la bandera francesa”¹ renegaron en un primer momento de todo acercamiento a cualquier partido, dado el papel que todos ellos habían tenido en el esfuerzo de guerra y en la falta general de oposición al conflicto. Y esto también valía para los comunistas, que junto a la mayor parte de la izquierda francesa (incluidos los sindicatos) se había incorporado a la *union sacrée* (coalición nacionalista) contra Alemania².

El compromiso político del surrealismo se fue concretando, más allá del simple antinacionalismo que provocó el juicio simulado a Barrès, a medida que se vio obligado por las circunstancias; sus primeros posicionamientos concretos surgieron, podríamos decir de forma involuntaria, en el contexto de la áspera y sorpresiva polémica a la que se vieron empujados por *Clarté*, una revista próxima al partido comunista, a resultas de haber publicado el grupo el panfleto *Un Cadavre*, dirigido contra Anatole France³, autor reverenciado por la izquierda y al que los surrealistas odiaban por los mismos motivos que a Barrès. El grupo aprovechó la muerte del escritor para publicar un puñado de textos insultantes contra él y contra la actividad política en general (entre otras lindezas, pedían que el cadáver de France fuera arrojado junto con sus libros al Sena).

¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 78 de la ed. francesa, p. 115 de la ed. castellana.

² CAUTE, David, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona, Oikos-Tau, 1968, p. 115.

³ François Anatole Thibault, *Anatole France (1844-1924), Premio Nobel de Literatura de 1921*, escritor francés cercano al socialismo, muy activo en la defensa de las libertades públicas y el laicismo y ferviente defensor de Zola en el contexto del caso Dreyfus. Entre su obra destaca *Los dioses tienen sed*, novela centrada en la vida cotidiana durante la Revolución Francesa, tema frecuente en sus textos.

Ello dio lugar a una serie de réplicas y contrarréplicas entre los surrealistas y los comunistas de *Clarté*, en la que los surrealistas se mostraban muy críticos con el comunismo:

[...]Si me encuentra usted cerrado al espíritu político o, incluso, violentamente hostil a esa deshonrosa actitud pragmática que me permite acusar cuando menos de moderantismo ideal a quienes finalmente se resignan a ella, es porque – no lo dude usted – he colocado siempre y coloco ahora el espíritu de rebelión muy por encima de cualquier política... ¿La revolución rusa? No me impida usted encogerme de hombros. En el orden de las ideas, es a lo sumo una vaga crisis ministerial. Sería muy de desear que tratara usted con menos desenfado a quienes han sacrificado su existencia a las cosas del espíritu.

He de repetir en la propia *Clarté* que los problemas planteados por la existencia humana nada tienen que ver con la pequeña y miserable actividad revolucionaria que se ha producido a nuestro Oriente en el curso de estos últimos años. Añadiré que solo abusando del lenguaje cabe calificar esa actividad de revolucionaria¹.

Como queda de manifiesto en este texto, la revolución política no es considerada por Aragon verdadera revolución, sino puro epifenómeno administrativo. La verdadera revolución solo puede ser de naturaleza espiritual, ideal. Aragon y Breton quieren, por supuesto, que los desarrollos teóricos del movimiento tengan consecuencias en el plano práctico y material, pero no acaban de ver una vía que señale cómo plasmar en la acción sus planteamientos:

Últimamente se me ha reprochado mucho [...] no actuar más de acuerdo con mis ideas. Como si, respondiendo a la primera llamada de estas, obedeciendo al impulso más frecuente y más fuerte que experimento, tuviera que bajar a la calle pistola en mano y... Ya puede verse lo que pasaría... ¿Qué acción indirecta puede satisfacerme? A partir del

¹ ARAGON, Louis, “Communisme et Révolution”, *La Révolution Surréaliste*, nº 2, p. 32

momento en que la busco, parece que vuelvo a entrar en el terreno del arte, es decir, en no sé qué orden social donde se me garantiza la impunidad, pero donde, hasta cierto punto, dejo de ser consecuente¹.

Las primeras respuestas del movimiento surgen desde posiciones idealistas e individualistas, desde una especie de anarquismo *naïf* que lo sitúa fuera del ámbito de lo político.

La adhesión a cualquier movimiento revolucionario supone una fe en las posibilidades que puede tener de convertirse en realidad./ La realidad inmediata de la revolución surrealista no consiste tanto en cambiar algo del orden físico y aparente de las cosas como en crear un movimiento en los espíritus. La idea de una revolución surrealista se dirige a la sustancia profunda y al orden del pensamiento... Se propone crear, ante todo, un misticismo de nuevo tipo.../ Todo adepto verdadero de la revolución surrealista está obligado a pensar que el movimiento surrealista no es un movimiento en la abstracción, y especialmente en determinada abstracción poética, aborrecible en extremo, sino que es realmente capaz de cambiar algo en los espíritus².

El movimiento se muestra refractario ante cualquier orientación pragmática, cualquier atención a los aspectos materiales, que considera deshonrosa³. En su nihilismo el surrealismo llega a proponer en el número 2 de *LRS* el suicidio como una de las posibles acciones prácticas. El idealismo ya apuntado es evidente asimismo en el texto de Breton “La dernière grève”⁴, en el que se intenta acercar conceptualmente la tarea del intelectual y la del trabajador manual y se propone una huelga de escritores.

¹ BRETON, André, “Le bouquet sans fleurs”, *La Révolution Surréaliste*, nº 2, p. 25.

² Texto reproducido en NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 96.

³ Véase la posición del surrealismo en torno al trabajo en p. 156. Véase también NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 91.

⁴ *La Révolution Surréaliste*, nº 2, enero de 1925, pp. 1-3.

Sin embargo, como señala Pierre Naville¹, más allá de la plausible inoperatividad y candidez de la propuesta, el texto revela inequívocamente, al igual que lo hace el resto del segundo número de *LRS*², una conciencia dentro del grupo de que en ese momento el compromiso político y la implicación social son imprescindibles. Las ideas revolucionarias que el movimiento desarrolla han de ir más allá del mero título de una revista y plasmarse en una *praxis revolucionaria inequívoca*³. El movimiento no tardará en tensionarse bajo esas contradicciones internas. Algunos se distancian de Breton para firmar un panfleto:

Los abajo firmantes, miembros de *La Révolution Surréaliste*, reunidos el 2 de abril de 1925 con objeto de determinar cuál de los dos principios, el surrealista o el revolucionario, es el más adecuado para dirigir su acción, y sin llegar a un acuerdo sobre el tema, concuerdan en los siguientes puntos:

- 1º Que previamente a toda preocupación surrealista o revolucionaria, lo que domina en su espíritu es cierto estado de furia;
- 2º Piensan que es en el camino de esta furia donde están mejor situados para alcanzar lo que podría llamarse la iluminación surrealista...;
- 3º Por el momento discernen un único punto positivo en torno al cual creen que deberían unirse todos los miembros de *La Révolution Surréaliste*, a saber: que el espíritu es un principio esencialmente irreductible y que no puede resultar fijado en la vida ni en el más allá.

Antonin Artaud, J.-A. Boiffard, Michel Leiris, André Masson, Pierre Naville⁴.

¹ “Se ve con claridad, a través de la ingenuidad de estas frases, la preocupación por la acción práctica [...] el surrealismo se muestra presto a apoyar todas las reivindicaciones que van contra la omnipotencia de la cultura burguesa. Toma conciencia de que debe participar en el movimiento revolucionario por todos los medios”, *La révolution et les intellectuels*, París, Gallimard, 1975, p. 73.

² Otros textos con el mismo espíritu dentro de ese número son las crónicas “La liquidation del opium”, “Libre à vous” y el texto de resonancias trotskistas redactado por Aragon “La liberté maintenant se nomme la Révolution perpétuelle”.

³ Anotado por Breton en los cuadernos del *Bureau*. (véase THÉVENIN, Paule (ed.), *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence*, París, Gallimard, 1988, p. 70).

⁴ Reproducido en NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 97.

A la hora de encontrar una posición política común, solo consiguen ponerse de acuerdo en dos puntos: la furia y la primacía del espíritu sobre la materia.

Por su parte, los comunistas tenían gran interés en atraer hacia sí al surrealismo, al que veían como un movimiento de naturaleza política. A pesar de que el surrealismo, como también lo fue su antecedente dadá, era profundamente individualista¹, en su forma y organización el movimiento tenía una estructura muy similar a la de un partido, grupo político o sociedad secreta², estructura tal vez demasiado parecida a la de los grupos fascistoides que proliferaban en Francia como para que los comunistas no sospecharan en ocasiones acerca de la verdadera tendencia política de los surrealistas³. Tenía una sede, reuniones y asambleas, actos públicos, revista, redactaba panfletos y comunicados; poseía un fuerte sentimiento grupal y una estructura interna de poder muy personalista centrada en Breton, que ejercía ese poder mediante expulsiones sumarias. Era político *en las formas*, y poco a poco se fue haciendo político también en su *contenido*, contenido político del surrealismo que se fue afianzando a medida que la política doméstica, en especial la guerra de Marruecos, les empujó a unirse más y más con el grupo comunista de *Clarté*. La noción surrealista de revolución, partiendo de una perspectiva que la concebía en términos anarco-individualistas, morales y estrictamente espirituales se fue ensanchando (sin renunciar a los contenidos anteriores)

¹ HOPKINS, David, *op. cit.*, p. 138.

² CLAIR, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, París, Mille et Une Nuits, 2003, p. 20.

³ Véanse los interrogatorios intensos a los que fue sometido Breton en varias ocasiones y que culminaron, a modo de prueba que Breton fue incapaz de superar, con su emplazamiento por parte del partido comunista en la sección de trabajadores del gas (*Segundo manifiesto* (1930), p. 92 de la ed. francesa, p. 126 de la ed. castellana).

para abarcar, no sin inevitables tensiones, otros matices de tinte social-comunista y político. La oposición a la guerra en general, que en una primera etapa cristalizó a dadá y, más tarde, al surrealismo, obligó en un segundo movimiento a este último a *retorcerse* (no sin incomodidad) en una dirección marxista si quería seguir existiendo en un contexto de creciente polarización de la sociedad francesa. Así se entiende la publicación del manifiesto “La revolución ahora y siempre” publicado en el nº 5 de *LRS* y en la revista *Clarté* y firmado conjuntamente por los redactores de las revistas *Clarté*, *LRS*, *Philosophies* y *Correspondances*.

El nº 5 de *LRS* (en el que aparece el texto mencionado, en menor medida el nº 4) marca un punto de inflexión al suponer la introducción de problemas y terminología marxistas en el movimiento, en especial debido a la lectura que Breton está haciendo del libro de Trotski *Lenin*:

Rechazo absolutamente ser tomado por solidario de este o el otro de mis amigos en la medida que han creído poder atacar el comunismo [...]. Pienso en efecto que el comunismo, existiendo como sistema organizado, él solo ha permitido al más grande cataclismo social cumplirse *en las condiciones de duración que eran las suyas*. Bueno o mediocre, en sí defendible o no desde un punto de vista moral, ¿cómo olvidar que él ha sido el instrumento gracias al cual han podido ser abatidas las murallas del antiguo edificio, que él se ha revelado como el más maravilloso agente de sustitución de un mundo por otro que haya existido jamás?

[...]El espíritu general que reclamamos que no debe tender sino hacia la realidad revolucionaria, que debe llegarnos *por todos los medios y cueste lo que cueste*

[...]¡Viva entonces Lenin! [...] respondemos a la llamada sin duda ni retraso: somos revolucionarios de la cabeza a los pies, lo hemos sido, lo seremos hasta el fin¹.

André Masson se mueve en la misma línea:

¹ BRETON, André, “Léon Trotsky: Lénine” recensión de libro aparecida en *La Révolution Surréaliste*, nº 5, octubre de 1925, p. 29.

Somos unos pocos hombres que proclamamos que la vida tal como la civilización occidental la ha hecho no tiene ya razón de existir, que es tiempo de hundirse en la noche interior a fin de encontrar una nueva y profunda razón de ser; pero también que es necesario participar en la lucha de clases.

¿Podemos ahora seguir preguntándonos mucho más cómo concebirla?

Creo que para todo hombre que quiere la revolución viva toda forma antigua de insurrección, por ejemplo, la Revolución Francesa, no puede, en grado alguno, lograrla y que él está llamado necesariamente a considerar que la única convulsión social válida en este tiempo es la Dictadura del Proletariado tal y como la han concebido y hecho virtual Karl Marx y Lenin.

De una vez por todas, rompo con la “bohemia revolucionaria” fuera de mí y en mí mismo¹.

Así, el compromiso político del surrealismo comenzó con la oposición a la guerra colonial de Francia en Marruecos (1925), y llegó a su punto más álgido con la afiliación en bloque al Partido Comunista Francés en 1927. Pero la política real no fue nunca un espacio en el que el surrealismo (individualista extremo *per se*) se sintiera cómodo. Este primer fervor marxista se traduciría muy pronto en tensiones teóricas que, a la larga, se mostrarían irresolubles, a pesar de todos los esfuerzos realizados por Breton y otros surrealistas.

A nivel puramente antropológico, de concepto del hombre y de su relación con el trabajo y consigo mismo, el surrealismo ya parte con problemas al encuentro del marxismo, tanto del marxismo de Karl Marx como del marxismo soviético. Marx hace del trabajo el centro de su antropología, como queda claro en *Los manuscritos (o cuadernos) de París (1844)*², sus textos más humanistas y “existenciales”. En ellos considera al trabajo (la

¹ MASSON, André, carta aparecida en la sección “Correspondance”, *La Révolution Surréaliste*, n° 5, octubre de 1925, p. 30.

² MARX, Karl, *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1993.

*actividad vital consciente, la vida productiva misma*¹) esencia del hombre, su *carácter genérico*² o de especie, la característica definitoria que lo diferencia del animal. El trabajo ha de ser para él el espacio de su verdadera realización. He ahí el genuino problema del trabajo *enajenado, alienado*, para Marx: que el hombre, para poder seguir vivo, ha de malvender su *ser, su esencia, su trabajo*.

El trabajo enajenado invierte la relación, de manera que el hombre, precisamente por ser un ser consciente, hace de su actividad vital, de su *esencia*, un simple medio para su *existencia*³. (las cursivas son nuestras)

El trabajo [ya no] pertenece [al ser del hombre].[...] En su trabajo, el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso el trabajador solo se siente en sí fuera del trabajo, y en el trabajo fuera de sí. Está en lo suyo cuando no trabaja y cuando trabaja no está en lo suyo. [...] [El trabajo enajenado] es la pérdida de sí mismo⁴.

El hombre deja de ser hombre y se rebaja a animal porque se le ha privado de la verdadera posesión del trabajo. Para Marx, la futura y verdadera realización espiritual y material del hombre pasaría, por tanto, por el trabajo reapropiado, que no deja de ser, al fin y al cabo, trabajo (trabajo industrial).

Para el comunismo oficial de los partidos dirigidos por Moscú y el estalinismo el trabajo también es el espacio de realización, pero en un sentido mucho menos humanista y “existencial”. El trabajo acabaría absorbiendo todas las facetas de la vida del trabajador (personal, familiar, comunitaria, identitaria) hasta desembocar en el modelo ideal del trabajador totalmente

¹ *Ibíd.*, p. 111.

² *Ibíd.*, p. 112.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, p. 109.

entregado a la producción, cuyo aumento acaba siendo el sentido único de su vida: Stajánov, místico de la tonelada de carbón¹.

El surrealismo se encuentra totalmente alejado de esta visión del trabajo. Breton (y con él todo el movimiento), como ya hemos visto (p. 156), abomina del trabajo, no solo del trabajo tal y como se formula en la sociedad capitalista, *trabajo alienado* por la injusticia de las relaciones de producción (del que abjuraba también Marx), sino del trabajo *en sí* como concepto y como espacio de posible autorrealización del ser humano. Todo lo contrario:

Que no se me hable más, después de esto, del trabajo, quiero decir del valor moral del trabajo. Estoy obligado a aceptar la idea del trabajo como necesidad material y a este respecto no puedo ser más favorable a su mejor, a su más justo reparto. Que las siniestras obligaciones de la vida me lo impongan, sea, que se me pida creer en él, reverenciar el mío o el de otros, jamás. Prefiero, una vez más, caminar en la noche a creer que camino de día. De nada sirve estar vivo mientras se trabaja².

El surrealismo es espiritualmente más afín a *El derecho a la pereza* (1883) del yerno hispanofrancés de Marx, Paul Lafargue, como puede verse en el *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938):

TRABAJO “Se dice que nuestra época es el siglo del trabajo; y efectivamente, este es el siglo del dolor, de la miseria y de la corrupción”
(Paul Lafargue)

¹ Alekséi Stajánov (1906-1977), minero del carbón exaltado por la propaganda estalinista como modelo de trabajador socialista soviético. En 1935 extrajo en su turno (seis horas), 102 toneladas de carbón, catorce veces la media del resto de trabajadores, fundando con su acción el movimiento obrero llamado en su honor “estajanovismo”. En el estajanovismo los obreros, *motu proprio*, imbuidos de fervor socialista y soviético-nacionalista, se entregan al trabajo de forma absoluta para incrementar al máximo la producción. Véase el panfleto, publicado por la Asociación de Amigos de la Unión Soviética durante la Guerra Civil, GRENIER, Fernando, *El Movimiento stajanovista explicado por su iniciador*, Madrid, A.U.S., 1937.

² *Nadja*, pp. 68-69 de la ed. francesa, pp. 145-146 de la ed. castellana. La traducción es nuestra.

PEREZA “¡Oh, Pereza, ten piedad de nuestra perpetua miseria! Oh, Pereza, madre de las artes y de las nobles virtudes, sé el bálsamo de las angustias humanas” (*Paul Lafargue*)¹.

Breton y Aragon² están plenamente de acuerdo con Lafargue al afirmar que el estado de pereza es condición necesaria para toda creación intelectual y artística. Los “estados secundarios” que se busca producir mediante las técnicas surrealistas de prospección no son posibles si no se parte de “unas condiciones de relajamiento y distanciación del mundo exterior” que solo la pereza puede proporcionar³.

Para Marx, también para el comunismo, el trabajo es el espacio del ser del hombre. Para el surrealismo, inspirado en Rimbaud, en el *flâneur* Baudelaire, solo se puede *ser verdaderamente* hombre fuera del trabajo; en el sueño, en el juego, en el paseo, en el amor sexual.

¡Seré un trabajador: es la idea que se aferra a mí cuando la cólera enloquecida me empuja hacia la batalla de París donde tantos trabajadores siguen muriendo mientras escribo! Trabajar ahora, nunca, jamás: estoy en huelga. Ahora, me engolfo todo lo que puedo. ¿Por qué? Quiero ser poeta, y trabajo para volverme vidente...” (Rimbaud, mayo de 1871)⁴.

El surrealismo tampoco se siente atraído por el obrerismo y la idealización del obrero industrial que subyace a toda forma de marxismo; como vimos al tratar el elitismo inherente al surrealismo, este se muestra

¹ Entradas “TRABAJO” y “PEREZA” de BRETON, André, ÉLUARD, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003. Ambas citas han sido extraídas del libro de Lafargue *El derecho a la pereza* (respectivamente, de las secciones tituladas “Bendiciones del trabajo” y “A una nueva melodía, una nueva canción”).

² Véase la cita que aparece en la p. 156 de esta tesis.

³ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 85.

⁴ Véase la entrada “TRABAJO” del *Diccionario abreviado del surrealismo* a la que ya hemos hecho referencia un par de notas más arriba. La cita ha sido extraída de la primera de las dos *Cartas del vidente* (“Lettres du voyant”), escrita por Rimbaud el 13 de mayo de 1871 (durante la Comuna de París) a su antiguo profesor y mentor en Charleville, Georges Izambard.

escéptico respecto a la admisión de obreros, marxistas o no, que, a pesar de su compromiso con la acción revolucionaria, para Breton seguirían siendo sospechosos de estar centrados en un visión materialista de la vida. El objetivo último de algunos revolucionarios puede no ser muy diferente al de muchos burgueses: “que estén, ellos también, por el lujo contra la miseria”¹; bien es verdad que tampoco “trabajador” alguno sintió la necesidad de concurrir a un acto surrealista². También la conversión revolucionaria le parecía a Breton sospechosa, al pensar que tenía aspectos en común con la religiosa³ (lo que, por cierto, le une a Camus⁴).

Sin embargo, a pesar de las dificultades, los surrealistas no se resignan, y Breton recurre a Feuerbach, Marx, Hartmann y sobre todo, a Hegel y Freud para mostrar la necesidad de su participación en la lucha comunista⁵. De Hegel toma la distinción que establece en su *Filosofía del derecho* entre “convicción formal” (solo moral) y “convicción verdadera” (realmente plasmada en la vida social) para mostrar la necesidad del surrealismo de pasar a la acción política; de Freud la insistencia del superyó en el cumplimiento de la ley moral puramente interna, la exigencia psicológica de la plasmación real, exterior, del impulso moral interior. Breton piensa que el objetivo del movimiento no puede quedar reducido a la simple “resolución de un problema psicológico”⁶, por interesante que este pueda parecer; sus

¹ *Segundo manifiesto* (1930), nota en la p. 82 de la ed. francesa, p. 118 de la ed. castellana.

² Cuando acudió uno, para exaltación de los surrealistas, resultó ser un burgués disfrazado. Véase p. 214 de esta tesis.

³ *Segundo manifiesto* (1930), p. 93 de la ed. francesa, p. 127 de la ed. castellana.

⁴ “Podrían contarse con los dedos de la mano a aquellos comunistas que se hicieron revolucionarios por el estudio del marxismo. Primero es la conversión, y luego la lectura de las Escrituras y los Padres”, CAMUS, Albert, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 2015, p. 138, nota 1.

⁵ *Segundo manifiesto* (1930), p. 87 de la ed. francesa, p. 123 de la ed. castellana (1930).

⁶ *Ibid.*, p. 88 de la ed. francesa, p. 123.

integrantes no pueden evitar plantearse “con toda su crudeza”¹ la cuestión “del régimen social”². Por ello Breton y los suyos seguirán haciendo verdaderos y sinceros esfuerzos por compatibilizar sus planteamientos con el marxismo.

La negación de la incompatibilidad de la revolución social-política con los aspectos más espinosos de la atención surrealista a aspectos individuales como el amor, el sueño, la locura, el arte o la religión está ya presente en el *Segundo manifiesto* (1930)³, pero es en *Los Vasos comunicantes*⁴ (1932) donde Breton se plantea como objetivo precisamente compatibilizar la noción política de revolución con las actividades surrealistas.

Breton se concentrará en el análisis de los conceptos más centrales y fáciles de reconducir desde una óptica marxista, el sueño y el amor, dejando de lado otros aspectos más conflictivos para el partido comunista, como la locura, el arte o los aspectos esotérico-ocultistas⁵. Intentará mostrar que “no es preciso oponer radicalmente la vida subjetiva y la existencia cotidiana en su exterioridad material”⁶. El texto gira en torno a dos ejes: Marx y Freud, e intenta realizar una síntesis de ambos a través del concepto central de “deseo”. De Freud esperaba una revolución interior, psíquica, del hombre; de Marx una revolución social. Ambas surgen de los deseos del hombre. El psicoanálisis (en una interesante anticipación del freudomarxismo) se convierte en el

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 89 de la ed. francesa, p. 124 de la ed. castellana. Sobre el tema de los intentos de aproximación de Marx y Freud por parte de Breton, véase DUROZOI, Gérard, “Les Vasses communicants : Marx-Freud”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 31-48.

⁴ LINDENBERG, Daniel, “ « Hypermatérialisme » et gnose”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 19-30, p. 30

⁵ DUROZOI, Gérard, “Les Vasses communicants : Marx-Freud”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 31-48, p. 31.

⁶ *Ibid.*

punto (o “nudo”, como dice en *Los vasos comunicantes*¹) que intentará utilizar Breton para unir lo individual y lo colectivo

La transformación social no será verdaderamente efectiva y completa hasta el día en el que hayamos acabado con los gérmenes corruptores [internos al hombre]. Solo acabaremos con ellos si aceptamos, para poder integrarlo al estudio del ser colectivo, la rehabilitación del estudio del yo².

Sin embargo, las nociones de “revolución” del surrealismo y el marxismo son irreconciliables³ y la ruptura con el marxismo acaba siendo inevitable. Breton lo deja claro con la publicación de *Posición política del surrealismo*, que recoge diferentes textos de 1935.

En ese libro, en especial en el texto “Del tiempo en que los surrealistas tenían razón” Breton denuncia la falta de libertad intelectual en la Unión Soviética, la deriva moral conservadora del estalinismo y la aberración del arte del realismo socialista, tres motivos suficientes para hacer que el acercamiento sea absolutamente imposible. Breton deja claro que el pensamiento libre, indisociable de la revolución que plantea, encuentra dificultades en el seno del comunismo:

Todo hombre que piensa revolucionariamente tiene hoy día ante sí un pensamiento que no es el suyo⁴.

Para Breton se impone por encima de todo la libertad de pensamiento:

Sostenemos que la afirmación libre de todos los puntos de vista, que la confrontación permanente de todas las tendencias, constituyen el fermento más indispensable de la lucha revolucionaria¹.

¹ *Les vases communicants*, p. 149 de la ed. francesa, p. 119 de la ed. cast.

² *Ibid.*, p. 153 de la ed. francesa, pp. 121-122 de la ed. cast.

³ LIGOT, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 20.

⁴ BRETON, André, “Du temps que les surréalistes avaient raison”, *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, 2011, pp. 69-83, p. 74.

La obra de arte contiene una efectividad revolucionaria *per se*, sin necesidad de someterse a las directrices estéticas de partido alguno, en la medida en que contribuye a la transformación interior del ser humano que Breton preconiza en muchos de sus textos, la *crisis de la conciencia* que encontramos al comienzo del *Segundo manifiesto* (1930)².

Esta rebelión contra el arte comunista y toda noción de un arte sometido al partido, contra el realismo socialista impuesto desde Moscú, es el tema también de un texto que Breton escribió en colaboración con León Trotski durante un viaje a Méjico en 1938 (“Por un arte revolucionario independiente”³), y que finaliza con estas palabras:

La independencia del arte — para la revolución;
La revolución — para la liberación definitiva del arte.

Este texto cerró el último capítulo de la relación entre el surrealismo y la política marxista real.

Sin embargo, el auge del fascismo obligó, como ya hemos mencionado, a muchos de los surrealistas a buscar vías ideológicas y políticas más efectivas que el surrealismo. No pocos de ellos acabaron pasando definitivamente al comunismo, como Aragon (recordemos, autor de *Une vague de rêves*, primer texto teórico del surrealismo). Finalmente la Segunda Guerra Mundial causará

¹ *Ibíd.*, p. 76.

² “A pesar de las trayectorias particulares de cada uno de aquellos que se han reclamado o se reclaman, hemos de reconocer que el surrealismo no tendía sino a provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia de la especie más general y grave y que únicamente la obtención o la no obtención de ese resultado puede decidir su éxito o su fracaso histórico”, *Segundo manifiesto* (1930), p. 72 de la ed. francesa, p. 111 de la ed. castellana.

³ *OC III*, pp. 684-691.

la conversión al estalinismo de gran parte de los surrealistas¹. Breton los expulsará, en línea con su negativa a toda forma de “arte comprometido”, incluido el vinculado a la resistencia antinazi² y, finalmente, emigrará huyendo de la ocupación alemana y de las dificultades con la censura de Vichy³, régimen que llegará a encarcelarlo brevemente antes de su paso a EE. UU.

Al volver a Francia de su obligado exilio norteamericano, Breton se encontró con que la mayor parte de los mejores entre los surrealistas y sus afines habían tomado una clara posición patriótica en el contexto de la lucha de la resistencia contra la ocupación nazi. Otros, y tal vez sin traicionar en lo profundo al surrealismo y su gusto por la violencia, prefirieron el colaboracionismo, Vichy y el fascismo. Breton, por su parte, exacerbó su repulsa de todo nacionalismo y se desvinculó de cualquier forma de política hasta el punto de manifestar serle indiferente la victoria o no sobre el nacionalsocialismo en la guerra y que no veía en Alemania diferencias sustanciales con respecto al resto de naciones beligerantes⁴. El surrealismo, desvinculado de toda posición política, quedó como una posición marginal en el contexto de la cultura francesa. Mientras tanto, el existencialismo (más estructurado teóricamente, en buena relación con el comunismo y más coherente durante la ocupación) se situó durante decenios como la corriente

¹ PIERRE, José, *Pintura Surrealista. 1940-1970*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n

² Benjamin Péret, muy cercano a Breton, publicó el panfleto *Le Déshonneur des poètes* para criticar esta poesía, de la que se había publicado la antología *L'Honneur des poètes* (Éditions du Minuit, 1943) recogiendo textos de poetas vinculados con la resistencia (entre ellos exsurrealistas ilustres como Aragon, Éluard o Desnos, este último muerto en un campo de concentración al final de la guerra). Sobre el tema de la negación de la poesía comprometida, véase el texto de Breton *Misère de la poésie*, Éditions Surréalistes, París, 1932. Véase también PIERRE, José, *Pintura Surrealista. 1940-1970*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n.

³ DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 63-64.

⁴ DELORIEUX, Franck, “Préface”, en VAILLAND, Roger, *Le surréalisme contre la révolution*, Paris, Éditions Delga, 2007, pp. 5-41, p. 8.

cultural, filosófica y literaria dominante en el contexto francófono y Jean-Paul Sartre se convirtió en la figura principal en el ámbito intelectual francés (el puesto que el ego de Breton ansiaba y reclamaba para sí).

Nadie como Camus comprendió la sencilla distancia que separa de forma radical al surrealismo bretoniano de toda revolución política:

André Breton quería, al mismo tiempo, la revolución y el amor, que son incompatibles. La revolución consiste en amar a un hombre que no existe aún. Pero aquel que ama a un ser vivo, si verdaderamente lo ama, no puede aceptar morir si no es por él. En realidad, la revolución no era para André Breton más que un caso particular de rebeldía¹.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ CAMUS, Albert, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 2015, p. 140.

3. LAS REVISTAS DEL SURREALISMO

Los surrealistas franceses siempre contaron durante el periodo de entreguerras, ya desde los primeros momentos dadaístas en 1919, con su propia revista, que constituía el polo de actividad alrededor del cual giraba toda la vida del grupo¹. Las diferentes cabeceras se fueron sucediendo casi ininterrumpidamente hasta 1939, cuando el exilio forzado por la ocupación disolvió al grupo parisino. La primera de las revistas surrealistas fue *Littérature* (con sus dos series 1919-1921 y 1922-1924), que fue surrealista antes de que el surrealismo mismo existiera. Luego habrían de venir *La Révolution Surréaliste* (1924-1929) y *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930-1933). Tras ellas *Minotaure* (1933-1939), que, como veremos, si bien no es una revista surrealista en el mismo sentido que las otras, tuvo un papel central en la difusión del surrealismo.

La Révolution Surréaliste logró publicar doce números entre diciembre de 1924 y diciembre de 1929 con bastante regularidad, pero *Le Surréalisme au*

¹ Para la descripción e historia de las diferentes publicaciones periódicas surrealistas, véase: DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, DUROZOI, Gérard, « Les revues surréalistes : Paris-New York, autrement », en SPIES, W., *La révolution surréaliste*, París, Centre Pompidou, 2002, pp. 338-347, NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972.

Service de la Révolution apenas logrará sacar seis números en cuatro entregas, a intervalos muy irregulares, entre julio de 1930 y mayo de 1933. Sin duda, el claro posicionamiento político de la cabecera de la revista alejó al público, que no veía en ella la revista literaria y de arte que *LRS* (a pesar de su vocación antiliteraria) había sido. El fracaso económico (apenas se vendió) la hizo totalmente inviable y privó al movimiento de un espacio propio de expresión.

Minotaure vendría a cubrir ese hueco, pero de una forma parcial. *Minotaure*, como veremos, era una lujosa revista de arte y literatura, que, aunque dio un lugar preeminente a Breton y buena parte del círculo surrealista, no podía, por su propia naturaleza y público, permitirse la inclusión de contenidos políticos. Skira, su director, aunque incluyó a Breton o Éluard en su comité de redacción, nunca permitió que la revista se alejara de la línea editorial propia de una revista de lujo, en la que la ilustración suntuosa ocupaba un lugar fundamental y la actualidad política muy poco.

Las diferentes revistas surrealistas han de ser consideradas como un espacio privilegiado y autónomo de creación colectiva dentro del surrealismo, y un objeto de estudio por sí mismas por tres razones¹.

En primer lugar, se ha de tener en cuenta que las publicaciones periódicas surrealistas son documentos fundamentales de la historia del grupo: reconstruir la historia de las revistas surrealistas equivale a reconstruir la historia del grupo. Este primer aspecto, la reconstrucción de la historia de las revistas surrealistas, será abordado en los apartados siguientes cuando tratemos cada revista separadamente. Algunos de los tópicos, técnicas y hechos fundamentales del movimiento tratados en apartados anteriores

¹ MURAT, Michel, *op. cit.*, 167.

volverán a parecer aquí brevemente, esta vez no sistemáticamente, sino en su surgir temporal.

En segundo lugar, las revistas son el espacio de la dimensión grupal del surrealismo, de las acciones colectivas del grupo y, por tanto, centro alrededor del cual se dan sus principales actividades: manifiestos, listas de integrantes y excluidos, tomas públicas de posición y panfletos, encuestas, también resultados de experimentaciones basadas en el automatismo psíquico: sesiones de relato de sueños y *rêve éveillé*, escritura automática, cadáveres exquisitos, etc. Los resultados obtenidos en estas experimentaciones colectivas no solían encontrar un espacio para su publicación fuera de estas revistas. En las revistas se encuentran también notas de prensa y reseñas de acontecimientos culturales, sociales y políticos que nos permiten reconstruir la vida del movimiento y la evolución de sus intereses en cada momento.

No obstante, como señala Murat¹, en el seno del surrealismo la revista se encuentra un paso más allá de una simple creación colectiva *unificadora* de los diferentes y (en ocasiones enfrentados) puntos de vista bajo una voz común, que encuentra mejor su espacio en los folletos y comunicados del movimiento. En el seno de la creación grupal en el movimiento surrealista, la revista presenta un interés fundamental, ya que combina a la perfección las dos tendencias irrenunciables en su seno: la individualización y la asociación. La revista es simultáneamente colectiva y diversa y, por ello, es el medio de expresión que mejor capta lo que fue el surrealismo.

En tercer lugar, las revistas surrealistas han de ser consideradas obras “artísticas” y “literarias” en sí mismas, en especial en lo que se refiere al que ha de ser nuestro tema principal, la ilustración mediante fotografías. La revista como género literario u obra artística autónoma ya había sido utilizada antes

¹ *Ibid.*, p. 10.

por la vanguardia del futurismo y el dadaísmo, pero los surrealistas se alejaron totalmente de las experimentaciones tipográficas propias de estos grupos, en las que también había incursionado Apollinaire con sus *Caligramas*¹. Hay algunos ejemplos de poemas-collage en el primer surrealismo, pero en el tema que ahora nos ocupa (la relación entre texto e imagen en el surrealismo) el hecho original y revelador es la utilización que hizo el surrealismo de fotografías en relación con la atención que dieron a lo que Murat llama la *dimensión intersemiótica* de la imagen², la formación y transformación del sentido de la imagen en relación a los textos que acompaña (tema del que veremos numerosos ejemplos al analizar más adelante la fotografía surrealista).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ Primera edición: APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916*, París, Mercure de France, 1918.

² MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 161.

3.1 LITTÉRATURE: EL SURREALISMO ANTES DEL SURREALISMO

Breton y Aragon¹ se habían conocido en la librería *Maison des amis des livres* y reencontrado más tarde en los cursos para formación de médicos auxiliares militares. Por mediación de Apollinaire, Breton había ya entrado en contacto con Philippe Soupault en 1917. Los tres juntos se estremecerán leyendo *Los Cantos de Maldoror* y, bajo su influjo, decidirán desordenar la poesía y comenzarán a publicar en la modesta revista poética de inspiración cubista *Nord-Sud*, fundada por Pierre Reverdy bajo la figura protectora de Apollinaire. Tras la muerte de este justo cuando acababa la guerra, la revista se disolverá².

Soupault, Aragon y Breton quisieron entonces fundar una revista propia, y así es como el 19 de marzo de 1919 se publica el primer número de *Littérature*. Los primeros títulos propuestos fueron *Le Nègre*, *Carte blanche*³ y el finalmente elegido *Le Nouveau Monde*⁴, pero al estar ya ocupado por otra publicación, Valéry propuso el irónico "*Littérature*". Sus directores son, pese a su extrema juventud, ya de sobra conocidos en el ambiente intelectual de París. *Littérature* se presenta, bajo su portada amarilla, como una publicación refinada destinada a la clase media educada: entre sus colaboraciones aparecen firmas reputadas de las más diversas tendencias políticas (Gide, Valéry, Max Jacob, Paulhan, Fargue, Cendrars, Jules Romains, Morand, Radiguet, Drieu la Rochelle). *Littérature* también presta atención a nombres unánimemente laureados de la tradición poética francesa: Apollinaire, Rimbaud, Mallarmé.

¹ ALEXANDRIAN, *Breton*, París, Seuil, 1981, p. 17.

² IBARLUCÍA, Ricardo, "Estudio preliminar", en ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 20

³ *Ibid.*, pp. 20, 21.

⁴ ALEXANDRIAN, *op. cit.*, p. 18.

Sus aspectos formales se mantuvieron dentro de la más estricta austeridad y sobriedad incluso tras la irrupción de dadá en ella.

En definitiva, *Littérature* se presentó en sus comienzos como una *revista de buena compañía*. En ella no podemos encontrar ningún elemento que busque el escándalo, tan querido luego para el Breton dadaísta y surrealista, nada que pueda provocar la hostilidad de la academia, la *Cultura* con mayúscula ni la clase biempensante y burguesa¹. Su contenido consiste principalmente en recensiones y críticas de obras literarias y espectáculos y acontecimientos culturales de todo tipo.

Se publicó mensualmente y con regularidad con una tirada de 1500 ejemplares². Su distribución se realizaba por medio del apoyo de la librería *La Maison des amis des livres* de Adrienne Monnier (de cuyas reuniones literarias era Breton asiduo desde su fundación) hasta el mes de septiembre de 1919 y, una vez afianzada, a partir de octubre del mismo año, por la editorial *Sans Pareil*.

Sin embargo, la irrupción en el proyecto de Tristan Tzara, figura fundamental y fundacional de dadá en Zúrich, le imprimió a la revista un carácter radicalmente diferente a sus contenidos. Contactado antes de la fundación de la revista por Breton (que le escribió por propia iniciativa en enero de 1919 al conocer sus actividades provocadoras y leer su *Manifiesto Dadá*, creyendo encontrar en él el espíritu mismo de Vaché, que acababa de suicidarse), realizó su primera aparición en *Littérature* en el número dos con el poema “Maison Flake” al desaparecer la revista *Nord-Sud*, a la que en principio iba dirigido el texto. Su participación se convertirá en regular a partir del número cinco, imprimiendo un giro cada vez más radicalmente antiliterario y

¹ BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977, p. 250.

² IBARLUCÍA, Ricardo, “Estudio preliminar”, en ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 21.

provocador a la revista. Este giro culminará con la total adhesión de los fundadores de *Littérature* al dadaísmo a comienzos de 1920, al llegar Tzara a París e instalarse en casa de Picabia, que había llegado desde Zúrich poco antes. Las reuniones y manifestaciones dadá que se desarrollan tras su llegada irán cristalizando en la formación de un grupo fuertemente unido en torno a la revista. El núcleo duro de dadá pasó a estar en París.

Así fue como el espíritu dadá se impuso en la revista y acabó acaparando los índices. La temática de los artículos giró hacia la bravata y la provocación, en detrimento de la reflexión teórica y literaria. Conservando su sobriedad tipográfica y formal, el número 13 marcó un cambio radical de rumbo al estar formado únicamente por veintitrés manifiestos del movimiento dadá.

Pero Breton y sus amigos, como ya hemos visto en apartados anteriores, estaban en dadá solo de paso; el número 20 de *Littérature* (en el que aparece “Affaire Barrès”, al que ya hemos hecho referencia varias veces¹) pone fin a la primera serie y señala una ruptura radical con Tzara y el nihilismo moral y político dadá.

El asunto Barrés y la ruptura con Tzara provocarán en marzo de 1922 el renacimiento de *Littérature* en una renovada segunda serie. Se sucedieron los cambios formales: cambiaron sus dimensiones (pasó a ser mayor y más cuadrada) y su portada: en la del primer número aparece la chistera de Man Ray y dibujos de Picabia.

El papel de las ilustraciones cambia respecto a la primera serie: insertadas a la manera clásica fuera de texto, cobran importancia. La primera

¹ Véase la p. 185 de esta tesis.

será la reproducción de una obra de Chirico recién adquirida por Breton (*Le cerveau de l'enfant*), la última de la serie es la famosa fotografía modificada *Le violon d'Ingres* (Il. 29), de Man Ray; Tzara solo aparecerá en su primer número, señal clara de la existencia de un cambio de orientación hacia temáticas más cercanas a lo que pronto será el surrealismo.

El contenido cambia también radicalmente. En la primera serie los textos consistían fundamentalmente en crítica literaria y cultural. Ahora desaparecen totalmente y la revista tiende a ser cada vez menos una revista en sentido estricto para pasar a ser el órgano de expresión de un movimiento en plena formación¹, lleno de manifiestos y textos programáticos. Se impone un “nuevo espíritu”², título del texto con el que Breton constata el giro en el primer número de esta renovada serie de la revista³ y aparecen los temas propios del surrealismo, como el encuentro, el azar y la mujer y los relatos de sueños⁴.

En junio de 1924, completada la ruptura con dadá y *no por falta de condiciones materiales, sino de razones [intelectuales] suficientes de existencia*⁵, desaparece *Littérature*. Sus colaboradores hacen manifiesta su intención de “consagrarse al surrealismo en la poesía y sobre todo en la vida”⁶. Breton afirma en un artículo el fin del simbolismo, del cubismo y de dadá y la aparición del surrealismo, cuyo profeta es Desnos⁷. El *Primer Manifiesto del Surrealismo* aparecerá el 6 de septiembre de 1924, *La Révolution Surréaliste* apenas unos meses más tarde, a principios de diciembre del mismo año.

¹ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 174.

² Ya se comentó este texto en la p. 37.

³ BRETON, ANDRÉ, “L'esprit nouveau” *Littérature*, nouvelle série, nº1. Recogido posteriormente en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 88-89.

⁴ El número 1 ya incluyó tres taquigrafías de sueños de Breton

⁵ *Almanach des lettres françaises et étrangères*, 22 de junio de 1924.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Le Journal littéraire*, 5 de julio de 1924.

3.2 LA RÉVOLUTION SURREALISTE¹.

La revista *LRS* significa un resurgimiento y un giro sustancial en los temas y formas de la indagación surrealista y es, sin duda, el espacio en el que se definió y unificó el movimiento surrealista. El tiempo transcurrido entre su primera edición el 1 de diciembre de 1924 y el de su duodécimo y último número el 15 de diciembre de 1929 fue calificado por Aragon como “una especie de año mental que duró cinco años”². Las sesiones de relato de sueños en estado de duermevela (el sueño provocado intencionadamente o *rêve éveillé*) dejarán de ser el tema central de la escritura surrealista y las imágenes surgidas del sueño espontáneo y la deambulación pasarán a ser el lugar en el que los surrealistas buscan lo maravilloso, el material que había de ser traducido a palabras y del que se nutrirían sus textos. Dos fotomontajes abren y cierran simbólicamente el periodo.

En el primero (*LRS*, nº 1) aparece la fotografía policial de la terrorista anarquista Germaine Berton³ rodeada de retratos con los ojos abiertos de veintiocho miembros del grupo y artistas o intelectuales cercanos o reclamados como propios por el movimiento (Freud, De Chirico, Picasso, Savinio...). A petición de Éluard⁴, las fotografías están acompañadas con este epígrafe de Baudelaire: “La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños”.

El segundo fotomontaje, *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* (*LRS*, nº 12 y último), es obra de René Magritte. En él se dispone a dieciséis miembros del grupo surrealista, fotografiados en un fotomatón con los ojos cerrados,

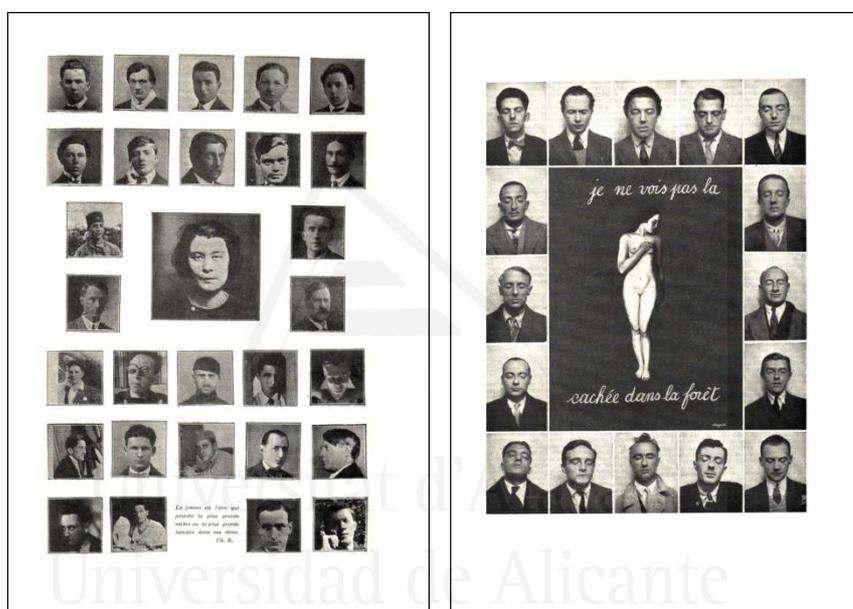
¹ En adelante, *LRS*.

² ARAGON, Louis, “Introduction à 1930”, *LRS*, nº 12, p. 62

³ Véase nota 4 de la p. 163 de esta tesis.

⁴ DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, p. 86.

alrededor de un desnudo pintado por Magritte mismo. Partiendo del centro, y en sentido de las agujas del reloj encontramos a Breton, Buñuel, Caupenne, Éluard, Fourier, Magritte, Valentin, Thirion, Tanguy, Sadoul, Nougé, Goemans, Ernst, Dalí, Alexandre y Aragon. En palabras de Durozoi, en estos fotomontajes se unen de forma visual el amor, el sueño, los temas centrales del movimiento en ese periodo, junto a la inequívoca declaración de admiración por aquellos que osan desafiar el orden social¹, encarnado en la fotografía de la terrorista.



Il. 9. Página de *LRS*, nº 1.

Il. 10. *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* (página de *LRS*, nº 12).

La ilustración en *LRS* es sumamente interesante, tiene poco en común con el uso anterior que se hacía de ella en las revistas de la época y marca en parte el uso posterior que de la fotografía había de hacer el movimiento: las ilustraciones están distribuidas de forma totalmente libre con respecto al texto.

¹ *Ibid.*

Nos encontramos en mitad de las columnas multitud de pequeñas inserciones de la más diversa procedencia, desde obras de vanguardia hasta imágenes surgidas de la cultura popular y de masas, también reproducciones de cuadros o dibujos automáticos, dibujos de enfermos mentales, fotografías de Man Ray y de Atget. Las fotografías (como veremos más adelante al tratar la fotografía de forma independiente) aparecen normalmente sin título o con un título que les da un significado totalmente nuevo¹ (*photos détournées*²). En estas fotografías se da la principal novedad del surrealismo en relación al uso de las fotografías: la constatación de la estrecha relación semiótica que se establece entre palabra e imagen³.

El grupo surrealista, ya plenamente formado, utilizará *LRS* como un instrumento con el que afianzarse en los ambientes intelectuales, proseguir sus investigaciones y dar difusión a sus planteamientos. Otras herramientas con los mismos objetivos son en este momento el *Bureau Central de Recherches Surréalistes* y el ya comentado *Primer Manifiesto del Surrealismo*.

Abierto el 11 de octubre de 1924 en un local prestado por el padre de Pierre Naville en el número 15 de la calle Grenelle de París⁴, el *Bureau Central de Recherches Surréalistes* será clave en este periodo⁵. Aragon describe así la actividad del *Bureau*:

Habíamos enganchado una mujer al techo de una habitación vacía a la que acudían diariamente hombres inquietos, cargados de pesados secretos. Así conocimos a Georges Bessière, como un puñetazo.

¹ Véase Il. 126 e Il. 127.

² MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 175.

³ Véase el texto de Magritte « Les mots et les images », *LRS*, n° 12.

⁴ DUROZUI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, p. 69.

⁵ *Ibid.*, pp. 73-78.

Trabajábamos en una tarea *enigmática* para nosotros mismos, ante un tomo de *Fantomas* clavado en la pared con tenedores. Los visitantes, nacidos en climas lejanos o a nuestra misma puerta, contribuían a la elaboración de esa formidable máquina de matar lo que es para el advenimiento de lo que no es. En el número 15 de la rue de Grenelle ofrecíamos un albergue de fábula para las ideas inclasificables y las revueltas perseguidas. Todo lo que existe aún de esperanza en este universo desesperado volverá hacia nuestro risible tenderete sus últimas miradas delirantes. Se trata de llegar a una nueva declaración de los derechos del hombre¹.

Sin embargo, a pesar de lo dicho por Breton, el *Bureau* apenas tuvo repercusión alguna más allá de los miembros del movimiento y de su entorno más cercano, conocedor previo de su existencia y ganado de antemano para la *causa*. El grupo organizó una suerte de turno de permanencia y atención con la intención de registrar relatos de sueños y encuentros con lo maravilloso del público general, pero apenas nadie acudió al local. El *Bureau* permaneció ajeno a los intereses del gran público, sobre todo del público más popular. La ansiada aparición de un obrero, Dedé Sunbeam, causó sensación entre los surrealistas; finalmente se descubrió que tras el alias se ocultaba un simple diletante burgués, que duró poco en el grupo². Constatado el fracaso, la atención al público será finalmente suspendida a finales de enero de 1925; a partir de entonces el *Bureau* se utilizará principalmente como lugar de reunión e investigación del grupo³.

Desde su aparición (1 de diciembre de 1924, aunque saldrá algunas semanas más tarde) y bajo la dirección inicial de Pierre Naville y Benjamin Péret, *LRS* recogerá textos, recortes de prensa, sucesos, ilustraciones y todo tipo de materiales anónimos o realizados colectivamente en el seno del grupo.

¹ ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, pp. 67-68.

² BANCQUART, Marie-Claire, “1924-1929: une année mentale”, introducción a la edición facsímil de *La Révolution Surréaliste*, p. II.

³ *Ibid.*

Sus contenidos trascienden el ámbito de lo puramente literario y entran en contacto con todos los aspectos de la vida: *LRS* contendrá *crónicas de la invención, de la moda, de la vida, de las bellas artes y de la magia*¹. Intenta, tal y como proclama su portada, *generar una nueva declaración de derechos del hombre*, esto es, producir una nueva y auténtica revolución a nivel intelectual y cultural².

Con el objetivo de distanciarse formalmente de las otras revistas literarias de las vanguardias, en especial las publicadas por el dadaísmo y el futurismo, su maquetación y el formato se inspiran en una revista científica de vocación positivista, *La Nature*³. En parte, el objetivo es dotar a la revista, y por extensión al movimiento, de cierto paradójico carácter experimental, científico y positivo. La idea de inspirarse en *La Nature* corresponde a Pierre Naville⁴ (codirector de los primeros números junto a Benjamin Péret), que vio algunos números de la revista científica en el apartamento de Breton. De ella copia su pequeño tamaño, aun así mayor que el acostumbrado en las revistas literarias de la época⁵. También imita, en parte irónicamente, el aspecto científico y severo de su portada: primero un sencillo título en mayúsculas, bajo él una o varias imágenes, un sumario enmarcado y, al final, los datos administrativos y de precio. El índice también copia en sus epígrafes el de las revistas académicas: “crónicas”, “notas”, “ilustraciones”. En el interior tampoco se permite el juego tipográfico, tan querido por las revistas de

¹ Prefacio al número 1 de *LRS* redactado por Boiffard, Éluard y Vitrac.

² DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, p. 83.

³ *La Nature* fue una revista semanal de divulgación científica fundada en 1873 por Gaston Tissandier y editada por la casa Editions Masson. Se publicó durante casi un siglo (en 1972 se fusionó con *La Recherche*). Véase BEGUET, Bruno (dir.), *La Science pour tous : sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Bibliothèque du Conservatoire national des arts et métiers, 1990.

⁴ WALKER, Ian, *City gorged with dreams. Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 68.

⁵ BANCQUART, Marie-Claire, “1924-1929: une année mentale”, introducción a la edición facsímil de *LRS*, p. 3

vanguardia de los años veinte. Naville insiste hasta lograr un aspecto austero y sobrio: distribución del texto en dos columnas de letra apretada y densa, salpicada aquí y allá de pequeñas reproducciones de cuadros, obras de arte y montajes en blanco y negro. *LRS* no es una revista de arte; no encontraremos en ella ninguna concesión al placer del ojo¹ más allá de las ilustraciones, por lo demás impresas sin lujo alguno. El efecto visual pretende, como señala Ades, vincular las fotografías estrechamente con el texto, igual que ocurría en *Nadja*, la novela de Breton, de forma que estas parezcan *documentos, evidencia –sin el halo de las revistas de bellas artes– y su realmente enigmática, inesperada, onírica calidad que las hace sumamente alarmantes*², como puede verse especialmente en el número en el que se trata el cincuentenario de la histeria³.



Il. 11. (izquierda) Portada del número 2641 de *La Nature* (15 de noviembre de 1924).



Il. 12. (derecha) Portada del número 1 de *LRS* (1 de diciembre de 1924).

¹ NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 81.

² ADES, Dawn, *Dada and Surrealism Reviewed*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1970, p. 189.

³ ARAGON, Louis, BRETON, André, "Cinquantenaire de l'hystérie", *LRS*, n° 11, marzo de 1928, pp. 20-22.

Al albur de los problemas económicos, la revista cambiará varias veces de impresor, siendo el último *Union*, que más tarde sería el impresor de la revista *Minotaure*¹.

La intención primera de Naville al elegir este formato era, en concordancia con los objetivos del grupo, evitar todo tipo de esteticismo y alejarse de la literatura y el arte, desplazando el discurso hacia las formas convencionales de la investigación científica². De hecho, en el primer número no aparece ningún poema, solo “textos surrealistas”, es decir, automáticos. Tampoco aparecen cuadros, sino dibujos (Desnos, Naville, también pintores como Chirico, Masson y Ernst) y, lo que es más importante para nosotros, fotografías.

A lo largo de sus doce números, la revista publicó un total de setenta fotografías. Predominan las fotografías documentales o “directas”: esculturas, edificios y detalles decorativos, objetos, escenas cotidianas. También se publicaron imágenes extraídas de la cultura popular (algunas tarjetas postales y fotogramas de películas). La fotografía manipulada o escenificada apenas tiene presencia. Las reproducciones de cuadros comienzan a aparecer a partir del número cuatro, cuando Breton se hace cargo de la dirección de la revista tras la publicación del crucial texto de Pierre Naville “Beaux Arts”³:

No conozco más gusto que el disgusto.
Maestros, maestros cantores (*chantajistas*⁴), pintarrajead vuestras telas.

¹ BANCQUART, Marie-Claire, “1924-1929: une année mentale”, introducción a la edición facsímil de *LRS*, p. III.

² NAVILLE, Pierre, *L'Espérance mathématique: Vol. I: Le temps du surréal*, París, Galilée, 1977, p. 104.

³ *LRS*, nº 3, p. 17. La traducción es nuestra.

⁴ Aclaración del traductor.

Nadie ignora ya que no hay *pintura surrealista*. Ni los trazos del lápiz abandonado al azar de los gestos, ni la imagen que recuerda las figuras del sueño, ni las fantasías imaginativas pueden ser, por supuesto, calificadas así.

Pero hay *espectáculos*.

La memoria y el placer de los ojos: he aquí toda la estética.

Consideren que, de esta manera, el espíritu llega a no admitir sino figuras invariablemente rectangulares: las esquinas, los bordes de un cuadro, el equilibrio, la altura y la longitud, etc.

¿Cómo es que aquello a lo que llamamos la literatura se alimenta casi exclusivamente del amor, y que las palabras se aprovechan tan fácilmente de este abandono, mientras que las artes plásticas se abstienen, o lo transparentan de una forma muy ambigua a través de un velo?

No hay un equivalente del *desnudo* en los libros.

El cine, no porque sea la vida, sino lo maravilloso, la disposición de elementos fortuitos.

La calle, los quioscos, los automóviles, las puertas que gritan, las lámparas que estallan en el cielo.

Las fotografías: *Eusèbe, l'Etoile, Le Matin, Excelsior, La Nature* –la bombilla más pequeña del mundo, el camino seguido por el asesino. La circulación de la sangre en el espesor de una membrana.

Vestirse, –desvestirse.

El texto de Naville expresa una polémica interna al movimiento sobre el estatuto de lo visual, polémica que se resolverá violentamente mediante el golpe de mano de Breton con el que toma la dirección en el cuarto número. En el texto, Naville, enfrentándose a la opinión de Breton, niega la existencia de un arte (de una pintura) surrealista, lo que será desmentido por la evolución inmediata del movimiento, marcada férreamente por el propio Breton.

Sin embargo el texto de Naville es muy interesante por su clarividencia y precisión en el resto de disciplinas que menciona y el papel capital que les otorga en el movimiento, pues acierta de pleno con su pronóstico. El cine, que será central, y la lista de temas que elabora, que sí que se encuentra en completa sintonía con el uso y gusto fotográfico del resto de posteriores

revistas surrealistas. Por un lado la fotografía documental de temática urbana y, por otro, las fotografías extraídas de la prensa.

En sintonía con el planteamiento de Naville en este texto, los tres primeros números de *LRS* contienen fotografías que, por lo general, aparecen sin que se cite su autoría. Algunas de ellas son simplemente fotografía anónima y encontrada, otras han sido realizadas por Man Ray, pero su falta de atribución autoral y la ausencia de pie de foto las deja en una situación de indeterminación y ambigüedad que será, como veremos, esencial en las estrategias surrealistas.

3.2.1 LA EVOLUCIÓN DE LA REVISTA

Los cinco primeros números comparten un mismo intento de fundamentar el pensamiento surrealista sobre *valores positivos*¹. En este periodo la revista refleja un estado de florecimiento del movimiento y de estabilidad teórica: las entregas son escrupulosamente trimestrales y las divergencias dentro del movimiento están lejos de ser problemáticas.

Los tres primeros números se centran en la antilógica y en la velocidad². El primer número de *LRS* se consagra principalmente al sueño y la escritura automática:

El surrealismo no se presenta como la exposición de una doctrina. Las ideas que actualmente le sirven de punto de apoyo nada permiten prejuzgar de su desarrollo futuro. Este número primero de *La Révolution Surréaliste* no ofrece ninguna revelación definitiva. Los resultados obtenidos mediante la escritura automática o el relato de sueños, por ejemplo, aparecen representados, pero no se ofrece todavía ningún

¹ BANCQUART, Marie-Claire, “1924-1929: une année mentale”, introducción a la edición facsímil de *LRS*, p. VI.

² *Ibid.*

resultado de encuestas, de experiencias o de trabajos: hay que esperar todo del futuro¹.

Tras el prefacio la revista plantea una cuestión abierta al público “¿Es el suicidio una solución?”, cuestión que será respondida en el siguiente número publicando las respuestas elaboradas por los redactores y las enviadas por los lectores². El tema, si bien está en línea con la atracción surrealista por la muerte y la locura, estaba de moda. Apenas un mes antes se había publicado una encuesta sobre el mismo tema, pero dirigida a personalidades relevantes, en la revista literaria belga *Le Disque Vert*³, dirigida por Franz Hellens.

En línea con el proyecto de exploración del inconsciente que se deriva de la definición de surrealismo dada por el propio Breton⁴ y con el objetivo marcado para el *Bureau*⁵, el número incluye tras el prefacio relatos de sueños (Giorgio de Chirico, André Breton, Renée Gauthier) y nueve textos *surrealistas* (automáticos) firmados por Marcel Noll, Robert Desnos, Georges Malkine, Jacques André Boiffard, Max Morise, Louis Aragon y Francis Picabia.

Las apariciones de la revista se sucedieron de modo muy irregular (en parte por problemas de financiación, en parte por los problemas internos que caracterizaban al grupo) y no puede ser considerada un catálogo exhaustivo de las actividades del colectivo surrealista. Estas se desarrollan de modo independiente y, aunque los surrealistas solían utilizar la revista como espacio

¹ *LRS*, nº 1, contraportada, traducción en NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 81.

² Especialmente llamativa será la respuesta de Crevel, que describe el suicidio que él mismo habría de llevar a cabo años más tarde.

³ BANCQUART, Marie-Claire, “1924-1929: une année mentale”, introducción a la edición facsímil de *LRS*, p. VI.

⁴ Véase la definición de surrealismo reproducida en p. 46.

⁵ “recoger todas las comunicaciones posibles relacionadas con las formas que puede tomar la actividad inconsciente del espíritu”, DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, p. 69.

en el que hacer públicas sus opiniones o manifestaciones, no constituyó su único medio de difusión y acción. Con frecuencia recurrieron al panfleto y la octavilla (véase por ejemplo el crucial panfleto *Déclaration du 27 janvier 1925*¹, nunca reproducido en la revista).

Ya antes de su publicación, Breton consideró que este primer número de *LRS* era completamente insuficiente². El 30 de octubre de 1924, con el segundo número en preparación, Breton anota en las actas del *Bureau*:

Ningún eco, ninguna comunicación anónima, ningún anuncio, ninguna bella publicidad, ningún encuentro, nada que testimonie una vida extraliteraria real. El conjunto, como temíamos, será de orden artístico [...] Nada que nos haga esperar, desear un segundo número. Nada que legitime, más allá de vagas afirmaciones, la existencia del *Bureau de Recherches*. [...] Sin pesimismo exagerado podemos preguntarnos dónde está el espíritu surrealista en todo esto. [...] Insto a que cada uno contribuya anónimamente a la redacción de parte de la revista. [...] Es indispensable³.

La única razón de supervivencia de la revista parece ser la espera de las respuestas del público a la pregunta lanzada sobre el suicidio⁴.

El número 2 (15 de enero de 1925), aunque no tenga grandes diferencias con respecto al anterior, se distancia de este en dos aspectos. En primer lugar, respondiendo posiblemente a las dudas de Breton sobre el primer número, *LRS* toma una actitud más marcadamente antiartística, ya

¹ NADEAU, Maurice, *Documents surréalistes*, París, Éditions du Seuil, 1948, pp. 42-43.

² DUROZOI, Gérard, « Les revues surréalistes : Paris-New York, autrement », en SPIES, W., *La révolution surréaliste*, París, Centre Pompidou, 2002, pp. 338-347

³ THÉVENIN, Paule (ed.), *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence*, París, Gallimard, 1988, p. 38, citado en DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

desde la portada: en ella aparece la fotografía de un espantapájaros flanqueado por la leyenda *Arte Francés. Comienzos del siglo XX*). En segundo lugar, su contenido revela mejor el interés por lo social del grupo al incluir varios textos, entre ellos el crucial manifiesto “Abrid las prisiones, licenciad el ejército. No hay crímenes de derecho común”¹ :

Terminó el tiempo de las limitaciones sociales. Nada, ni el reconocimiento de una falta cometida, ni la contribución a la defensa nacional pueden forzar al hombre a prescindir de su libertad.[...] ¿La catástrofe? Ella consistirá en la persistencia de un mundo en el que el hombre tenga derechos sobre el hombre.

El número 3 de *LRS* (15 de abril de 1925) se subtitula “*Fin de l'Ère Chrétienne*” y se propone levantar acta del fin de la civilización occidental. En línea con sus planteamientos antipragmatistas, en la editorial se lanza una crítica a esta civilización en unos términos que recuerdan bastante a Nietzsche:

Estamos del lado de adentro del espíritu, del interior de la cabeza. Ideas, lógica, orden, Verdad (con mayúscula), Razón: ¡todo lo entregamos a la nada de la muerte! ¡Cuidado con sus lógicos, señores! No saben ustedes hasta dónde puede llevarnos nuestro odio a la lógica...

Los textos que integran este tercer número pueden dividirse en dos grupos:

El primero de ellos, en búsqueda de ese “misticismo de nuevo cuño” al que se hacía alusión en un nota anterior, mira al Oriente (judío, budista, bolchevique...) para desde allí criticar al Occidente cristiano: “L'Europe et l'Asie” (texto de T. Lessing), “Pamphlet contre Jérusalem” (Desnos),

¹ Aparece como colectivo, pero seguramente fue escrito por Desnos (DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, p. 88).

“Description d’une révolte prochaine” (Desnos), “Lettres aux Écoles du Bouddha” (n.f.), “Adresse au Dalai-Lama” (n.f.).

El segundo grupo de textos se centra en la crítica de diversas instituciones de esa civilización occidental (universidad, Iglesia, psiquiátrico) mediante cartas a sus responsables: “Lettre aux Recteurs des universités européennes” (n.f., también de resonancias nietzscheanas), “Adresse au pape” (n.f.), “Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous” (n.f.).

Las tensiones crecen dentro del grupo, a medida que en su seno se pugna por concretar lo que en un principio solo eran vagas intuiciones revolucionarias¹. Por ello Breton, en su afán por mantener la ortodoxia y el control del grupo, decide tomar para sí la dirección de *LR*. El número 4 (15 de julio de 1925) se abre con el texto de Breton “Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste*”². En el texto, Breton deja claro que ha tomado la decisión para contener las incipientes escisiones y *ásperas controversias* derivadas de lo que él llama *problema de la objetivación de las ideas*, es decir, el problema de la plasmación política real de la revolución surrealista. Ciertamente, se impone una toma de posición con respecto al tema político:

[...] Hemos visto cómo el surrealismo tiene una gran reputación, tanto en Francia como en el extranjero. Se espera algo de nosotros. Aunque las palabras “Revolución surrealista” producen escepticismo en la mayor parte de la gente, al menos se nos reconoce cierto ardor y la capacidad de producir algunos posibles estragos. Es nuestra responsabilidad no desperdiciar ese poder. Pero ¿Es el surrealismo una fuerza absoluta de oposición o un conjunto de proposiciones puramente teóricas o un sistema que reposa sobre la confusión de todos los planos o la primera piedra de un nuevo edificio social?³.

¹ Por ejemplo, Pierre Naville abandona el grupo tras el número 3.

² pp. 1-3.

³ “Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste*”.

Las simpatías políticas de Breton son claras (usa incluso la noción marxista *lucha de clases*), pero la toma de posición no puede consistir en el alineamiento con un partido concreto. El surrealismo debe permanecer fiel a sus premisas básicas y no supeditarse a ninguna causa política pragmática:

¿Quién habla de disponer de nosotros, de hacernos contribuir al abominable confort en la Tierra? Queremos, tendremos el “más allá” en vida. Basta con que escuchemos a nuestra impaciencia y que permanezcamos, sin ninguna reticencia, a las órdenes de lo maravilloso¹.

Lo que está por ver es la capacidad de sus conceptos y prácticas para tener algún tipo de efectividad política y, sobre todo, si el grupo será escuchado llevando su surrealismo puro como equipaje. Como señala Nadeau, la postura política del grupo era *magníficamente intransigente*, una posición *de la que los políticos podrían seguir burlándose mientras no fuera más allá de las frases, de las manifestaciones sin alcance real*².

Breton intenta con “Pourquoi je prends la direction de LRS” poner un imposible orden dentro de la publicación y del surrealismo, anular las dos inevitables tendencias internas salidas a la luz a propósito del tema de la concreción material y el compromiso político: la que quería limitarse a la literatura y el arte puros y la que ansiaba subsumir al grupo en el movimiento revolucionario puramente político del comunismo:

Aunque sufra por ello la amplitud del movimiento surrealista, me parece imprescindible no abrir las columnas de esta revista más que a hombres que no estén a la búsqueda de una coartada literaria. Evitando cualquier tipo de ostracismo, también debo evitar toda repetición de los pequeños

¹ *Ibíd.*

² NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 106.

actos de sabotaje que se han producido ya en el seno de nuestra organización. En el cielo, no estamos cerca de ninguna estrella¹.

Sin embargo, a pesar de la supuesta vocación antiartística y de incidir en la revolución, este número supone un crecimiento exponencial de las reproducciones (especialmente de obras de Picasso), con el objetivo de demostrar que existe una pintura surrealista. Con la misma finalidad, en él también comienza Breton la publicación de *El surrealismo y la pintura*.

Pero, en el plano político, los condicionantes históricos van a determinar un cambio de orientación del grupo y una primera alianza, si bien parcial, precaria y temporal con el comunismo francés a través del consejo de redacción de la revista *Clarté*.

Este acercamiento a la política real se debe fundamentalmente, como ya hemos visto al tratar la política surrealista, al inicio de la Guerra de Marruecos. Uno de los motivos de aparición del surrealismo había sido el *shock* de la generación poética de Breton tras la guerra del 14. Las terribles vivencias en las trincheras y los hospitales militares, la brutalidad, la sinrazón y la prolongación absolutamente inútil de la Gran Guerra explican por sí mismas el espíritu destructor de los integrantes del movimiento. El comienzo de una guerra colonial, apenas unos años tras el armisticio, no podía sino provocar en ellos una violenta reacción. Por ello se unirán a aquellos que, en Francia, protestan más encendidamente contra el conflicto: los comunistas, y en especial la revista comunista *Clarté*, con cuya redacción polemizaban hasta apenas unas semanas antes.

¹ “Pourquoi je prends la direction de *LRS*”. La metáfora final de la estrella se refiere sin duda a la estrella roja, símbolo del comunismo soviético.

Como ya hemos dicho, este primer acercamiento no pasará de un alianza limitada que dará lugar a la redacción conjunta en agosto de 1925 del manifiesto « La Révolution d'abord et toujours! » (« ¡La Revolución primero y siempre! »), publicado en *L'Humanité* (21 de septiembre), el número 5 de *LRS*¹ y *Clarté* (15 de octubre de 1925). El texto viene firmado por miembros de las revistas *Clarté*, *LRS*, *Philosophies* y *Correspondances*.

El acercamiento desde una concepción anarquista de la revolución hacia posiciones más afines al comunismo es evidente. Sin duda, además de los condicionantes históricos o las alianzas pragmáticas, la lectura de la obra de Trotski *Lenin* por parte de Breton² marca un punto de inflexión.

Durante un tiempo, la sumisión del grupo a los planteamientos del P.C.F. llega a ser incongruentemente total. El grupo formado por los surrealistas y los miembros de *Clarté* se reúnen en intensas sesiones de trabajo, organizadas a imitación de los comités revolucionarios bolcheviques, que acaban dando lugar a un claro posicionamiento político:

Toda discusión pública que tenga como objeto el Partido Comunista de Francia es contrarrevolucionaria. [el P.C.F.] es uno de los pilares de la Internacional Comunista, su portavoz en Francia.

Constituimos una fuerza, de magnitud desconocida y que puede ser discutida, pero una fuerza nueva que se pone al servicio de la revolución en el momento en que ella toma conciencia de sí misma. Disponemos de una potencia, propia de nuestra edad y nuestra individual forma de ser, que se perdería si simplemente nos uniéramos al P.C.F.³

¹ pp. 31 y 32.

² Véase la recensión del libro escrita por Breton en el nº 5 de *LRS*.

³ Texto recogido en BONNET, Marguerite (ed.), *Archives du surréalisme, n° 2: Vers l'action politique. De «La Révolution d'abord et toujours!» (juillet 1925) au projet de la Guerre civile» (avril 1926)*, París, Gallimard, 1988, p. 36 y citado en DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, p. 136.

El sometimiento de los surrealistas a la línea oficial de pensamiento del partido comunista, que caracteriza al resto de números de la revista, no quedará sin recompensa: el diario *L'Humanité* publicará a partir de entonces colaboraciones, reseñas y críticas de cine y literatura redactadas por miembros del grupo: Noll, Crastre, Péret.

El último número de *LRS* (1929) publicará el *Segundo Manifiesto*, con el que Breton cierra una etapa fundamental del movimiento y abrirá un nuevo comienzo, caracterizado por un nuevo esquema de relaciones con la acción política y el P.C.F.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.3 LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION¹

Las tensiones internas del grupo surrealista en relación a su nueva ligazón con el marxismo, su querer acercarse al comunismo pero, a la vez, mantener una barrera entre el movimiento y el mundo, se ven perfectamente plasmados en el primer número de *LSASDLR*. Primero, en la portada y, luego, en la contradicción subyacente a la relación entre esta y la primera página.

La portada es sobria, también misteriosa. El título, formado por letras blancas insertas en un recuadro verde caqui; bajo él, un extraño emblema. Para los iniciados en la astrología, y totalmente en línea con la voluntad de *ocultación* y la apuesta decidida por lo *oculto* que plantea Breton en el *Segundo manifiesto*, el escudo se revela formado por la unión de los símbolos astrológicos de Urano y de Saturno, que corresponden al firmamento en el momento de nacimiento de Breton, Aragon y Éluard². En la contraportada el aviso “PORTADA PROCEDIMIENTO RADIANA (exponer intensamente a la luz y mirar en la oscuridad)” nos revela otro dato *oculto*: la cubierta está impresa en tinta fosforescente y solo nos mostrará su verdadera naturaleza en la noche, el espacio por antonomasia de lo velado, de lo inusitado, de lo maravilloso. ¿Cómo compaginar esos dos únicos elementos presentes en la cubierta, el comunismo y la astrología? Difícil empresa, ya lo sabemos, que se muestra más complicada aún cuando abrimos la revista y nos encontramos, tras la publicidad de varias galerías que venden arte moderno y objetos primitivos, con su primera página (véase Il. 13): un telegrama dirigido a la

¹ En adelante, *LSASDLR*.

² LEINER, Jacqueline, “Les Chevaliers du Graal au service de Marx”, Préface a la edición facsímil de *LSASDLR*, París, Jean Michel Place, 1976, p. iii.

Oficina Internacional de Literatura Revolucionaria en Moscú en el que se responde a una pregunta recibida desde ella sobre la posición que el surrealismo tomará si la Unión Soviética es atacada por las potencias occidentales.

RESPUESTA. Camaradas si imperialismo declara guerra a los soviets nuestra posición será conforme a las directrices tercera internacional posición de miembros partido comunista francés. [...] en situación actual de conflicto no armado creemos inútil esperar para poner al servicio de la revolución los medios que son propiamente los nuestros.

He ahí, claramente, al surrealismo, con toda su carga mágica, al servicio de la revolución soviética, al servicio de Stalin. Como órgano de expresión de esa voluntad, *LSASDLR* pasa a ser una revista militante¹, y ello tiene consecuencias. Se vuelve más convencional en aspectos formales. Los motivos económicos subsiguientes al crack del 29² limitan también la presencia de fotografías, al encarecer la impresión; la revista se vende menos, la tirada es mucho más reducida y suele ser pagada por los propios surrealistas de su bolsillo³. Las imágenes desaparecen de la portada, las ilustraciones se encuentran fuera del texto y confinadas a un cuadernillo independiente al final de la revista.

Los contenidos propiamente surrealistas también se moderan un poco y giran en su conjunto en torno al intento de la resolución de la oposición entre poética y política, sueño y acción⁴, articulándose en dos tipos. El primero de

¹ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 175

² BATE, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Londres/Nueva York, I.B. Tauris, 2004, p. 235.

³ *Ibid.*

⁴ LEINER, Jacqueline, “Les Chevaliers du Graal au service de Marx”, Préface a la edición facsímil de *LSASDLR*, París, Jean Michel Place, 1976, p.vi.

los grupos de contenido podría ser calificado de *pensamiento-no-dirigido*¹, que se mueve en las coordenadas de los temas y métodos propios del grupo: poesía, amor sexual, sueños, juegos lingüísticos, simulaciones de estados mentales patológicos..., temas relacionados con lo inconsciente y lo surreal desarrollados por los poetas del grupo articulados en torno a Éluard. En el segundo grupo de contenidos, los del *pensar-dirigido*², los textos lógicos, argumentativos, centrados en cuestiones sociales, políticas, con las cabezas visibles de los comunistas “oficiales” Aragon y Thirion.

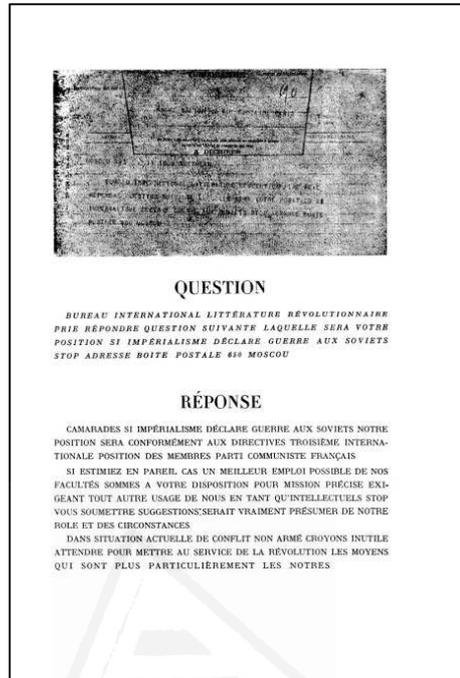
Los cambios en la cabecera de referencia del movimiento también son expresión de la crisis sufrida por el movimiento en 1929. Breton ha partido al movimiento con sus insultos, anatemas y expulsiones del *Segundo Manifiesto*. Los excluidos darán una respuesta furiosa publicando el opúsculo *Un Cadáver* (Il. 31). En él, a imitación del texto panfletario publicado por el mismo Breton con motivo de la muerte de Anatole France en 1924 se da a Breton por acabado y al movimiento con él.

La revista pasará por graves dificultades de todo tipo a lo largo de sus casi tres años de existencia: primer número en julio de 1930, segundo número poco después, en octubre. El tercero no verá la luz hasta pasado más de un año, en diciembre de 1931, y lo hará en una entrega conjunta con el cuarto. Los dos últimos saldrían también juntos un año y medio después, en mayo de 1933. Esta aparición irregular no se debe únicamente a problemas económicos, sino también a los problemas internos de definición de una posición unitaria. El grupo se reúne dos veces al día en diferentes cafés discutiendo el difícil engranaje del materialismo histórico con los problemas del inconsciente. Los conflictos y discusiones se suceden y provocarán que Aragon, pilar central del movimiento, abandone a Breton y a la revista en el

¹ *Ibid.*, p. x.

² *Ibid.*

número cuatro, se decida finalmente por el comunismo soviético y renuncie al imposible engranaje de surrealismo y marxismo.



Il. 13. “Question. Réponse”, *LSASDLR*, n° 1, p. 1.

La ruptura con el comunismo del grupo acabará con la cabecera y dará paso a la colaboración con Skira y Tériade en *Minotaure*. La salida inminente del primer *Minotaure* es anunciada en el último número de *LSASDLR*.

3.4 MINOTAURE

Cuando, dentro de unos años, queramos dar cuenta de las intimidades nuestro tiempo, es decir, de las preocupaciones, las búsquedas, las curiosidades de estos grupos medio secretos y que conforman la opinión menos exterior de una era, esa que trabaja en la sombra, que prepara las corrientes, influye en las modas, pone en valor a hombres nuevos, será necesario consultar Minotauro. Sin duda, el testimonio de Minotaure llegará a ser importante en la historia intelectual del período posterior a 1933.

Edmond Jaloux
Editorial del número 9 de *Minotaure*, 1936

Minotaure, cuyo título completo es desde el segundo número *Revue artistique et littéraire*, y especifica en subtítulo: *arts plastiques – poésie – musique – architecture – ethnologie – mythologie – spectacles – psychologie – psychiatrie – psychanalyse* es una publicación sincrética, polifacética y multidisciplinar. *Minotaure* fue creada por el editor Albert Skira en colaboración con el crítico de arte Tériade y, a pesar de que nunca estuvo bajo el control directo de los surrealistas, fue la revista que más contribuyó a la difusión del surrealismo y a su expansión¹, englobando a todas sus facciones (Breton, Bataille) bajo un solo paraguas sin que ninguna de ellas predominara sobre la otra. Todos los aspectos políticos y sociales del surrealismo quedaron fuera de una revista que tenía una clara vocación de revista de arte y de colección, quedando relegados a los “*tracts*” o

¹ BATE, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Londres/Nueva York, I.B. Tauris, 2004, p. 235.

pequeños folletos publicados por el grupo fuera de la revista¹. A lo largo de sus trece números (1933-1939), y bajo la crucial influencia de André Breton, que publicó en ella los textos que luego habrían de ser recogidos bajo el título de *L'Amour fou*, la revista estará siempre cerca del surrealismo pero sin llegar a ser surrealista del todo nunca. Para Éluard *Minotaure* era “la revista más bella del mundo, la más audaz”; su tirada de 3000 ejemplares surgió bajo el modelo de la revista de arte más importante en la Francia del momento, *Cahiers d'art*, que tenía una elevada calidad en las ilustraciones, muchas de ellas en color y de una nitidez mucho mayor de la que habían tenido las de *LRS* o *LSASDLR*².

Como puede verse en sus índices, nada contemporáneo quedaba fuera de ella, ninguna corriente ni género artístico estaba ausente de sus páginas. Como veremos al analizar la fotografía surrealista, podemos encontrar entre sus numerosas ilustraciones dibujos y grabados de Dalí y Picasso, fotografías de Bellmer, de Brassai, de Man Ray, pero también elementos procedentes de la cultura popular y masiva: artículos de Éluard sobre “Las más bellas tarjetas postales”. También las fotografías banales y científicas tenían su lugar en sus páginas. La histórica, irrepetible y explosiva lista de colaboradores incluía a Paul Éluard, Georges Bataille, André Masson, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Pablo Picasso, André Breton, Tanguy, Man Ray, Marcel Duchamp, Miró, René Magritte, Max Ernst, Raoul Ubac, Arp, Louis Aragon, Jacques Lacan.

En *Minotaure* puede rastrearse la influencia de las otras revistas que nos han ocupado con anterioridad, *LRS*, *LSASDLR*, también *Documents*. Pero las

¹ Véase la obra PIERRE, José (ed.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969) (2 vols.)*, París, Éric Losfeld éditeur / Terrain Vague, 1980-1982.

² BATE, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Londres/Nueva York, I.B. Tauris, 2004, p. 236.

diferencias son claras, sobre todo con la que se supone más le debería haber influido por la reciente participación de Breton en ella: *LSASDLR*.

Minotaure se aleja de ella de forma radical por dos motivos, ambos impuestos por Albert Skira¹. En primer lugar, dada la naturaleza del proyecto, que intenta generar un nuevo tipo de publicación limitada estrictamente al ámbito del objeto artístico y de colección, *Minotaure* ha de ser, como hemos apuntado antes, necesaria y profundamente apolítica, todo lo contrario que *LSASDLR*, que era política ya desde la concepción misma de su título y estaba destinada a la difusión del ideario de un grupo que se pensaba a sí mismo en coordenadas políticas. Incluso cuando era prácticamente inevitable la presencia de temas políticos (por ejemplo, tras el estallido de la guerra en España), *Minotaure* se excusó en estos términos:

En presencia de una actualidad de día en día más devorante y teniendo en cuenta las formas de nuestra periodicidad creemos poder decir que, fiel a su título, *Minotaure* se ha propuesto absorber y superar en todo lo que tiene de episódica a esta actualidad. Somos de la opinión de que no se puede hacer obra de arte ni siquiera en último análisis, obra útil sino centrándose en no expresar más que el contenido manifiesto de una época y que lo que nos importa por encima de todo es la expresión de su CONTENIDO LATENTE².

En segundo lugar, por la calidad y lujo de su impresión (sello evidente de Albert Skira), que contrastaba con la sencillez de diseño de los anteriores proyectos de revistas surrealistas, inscritos, como ya hemos visto, en la línea formal de las publicaciones científicas de la época (sobre todo *LRS*). La voluntad explícita de Skira era la de elaborar una publicación que fuera la revista más lujosa de su momento, y para ello prestó suma atención al papel, a

¹ YERSIN, Véronique, "Introduction", *Chants exploratoires. Minotaure. La revue d'Albert Skira 1933-1939*, Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire, 2008, p. 7.

² *Minotaure*, octubre de 1936.

la tipografía, a la calidad técnica de las reproducciones y a las portadas, siempre encargadas a un artista renombrado y de éxito. *Minotaure* quería ser la vanguardia de lo que luego ha acabado siendo el *libro de artista*, bajo la forma aquí de *libro de editor*. La revista es la pionera en la edición periódica de lujo, de la que Skira es prácticamente inventor en el siglo XX, la portaestandarte de la edición exclusiva destinada al placer, al consumo y colecciones de las élites culturales, intelectuales y artísticas: “Tenía que ser moderna sin sospecha, impecable y radicalmente, pero ya no de vanguardia.[...] Tenía que ofrecer la seguridad de un arte moderno presentado no ya como ruptura con la historia del arte sino como [...] su culminación”¹.

Brassaï nos describe perfectamente en *Conversaciones con Picasso* el contexto en el que apareció la revista y cuál era su espíritu:

Una tarde fui a visitar a Picasso y lo encontré componiendo la primera plana de *Minotaure*. Logró un montaje singularmente afortunado. Sujetaba con chinchetas en una tabla un trozo de cartón ondulado similar al que utilizaba también para sus esculturas. Entonces fijó uno de sus grabados, que representaban al monstruo, y colocó alrededor del mismo cintas, puntas de papel plateado y también hojas artificiales levemente deterioradas que, según me dijo, procedían de un sombrero de Olga, viejo y pasado de moda. Al reproducir el montaje insistió en que también fueran visibles las chinchetas». El primer número de *Minotaure* apareció el 25 de mayo de 1933 con esta hermosa portada.

Entonces el grupo surrealista se encontraba en un momento crítico. El *Primer Manifiesto del Surrealismo* tenía nueve años. Ya no había escándalos, excesos ni discusiones. Atrás quedaban la desesperación incurable, la situación de furor, el sabotaje sistemático [...] Ya no se hablaba de las memorables reuniones en torno a *la* escritura automática, de los estados hipnóticos, de las relaciones de sueños que, según había vaticinado Breton, fecundarían toda la poesía futura. En pocos años se había secado aquella fuente "accesible a todos" que se creía misteriosa e inagotable [...] En 1933, el surrealismo no era una revolución salvaje, sino una revolución triunfante, cuyos impulsores disponían de poder. Con su

¹ LAHUERTA, Juan José, *El fenómeno del éxtasis*, Madrid, Siruela, 2004, p. 14.

nueva responsabilidad, André Breton y Paul Éluard tenían que intentar la consolidación de las bases del movimiento surrealista [...] Para poder mantener el espíritu surrealista de *Minotaure* hubo que renunciar a las actitudes combativas características de anteriores números [...] y esta lujosa publicación, de edición limitada a 3.000 ejemplares -en ediciones siguientes la tirada se redujo a 1.500-, que no quedaba al alcance de los bolsillos proletarios, solo podía dirigirse a un ambiente de esnobs con títulos y dinero, a los primeros mecenas y coleccionistas de obras surrealistas¹.

Albert Skira nos describe él mismo cómo se fraguó su proyecto y lo que significó:

Sí, *Minotaure* lo transformó todo. Es imposible imaginar hoy lo que significó *Minotaure* en su día... Un batiburrillo sin nombre donde todo se perdía... El primero que conoció mi proyecto de revista fue Georges Bataille... Él habló a Reverdy, que, a su vez, habló a Breton y a Éluard. Y, de este modo, mi revista fue surrealista. El primer año publicamos dos números en tres meses. ¡Un récord! El trabajo funcionaba solo, gracias a la amistad. No obstante, con frecuencia, yo debía hacer de mediador, para pacificar los ánimos exaltados. Porque, con frecuencia, estallaban grandes batallas entre los colaboradores... ¡Y cualquiera amenazaba con retirar su texto si se publicaba el texto de este o el otro!².

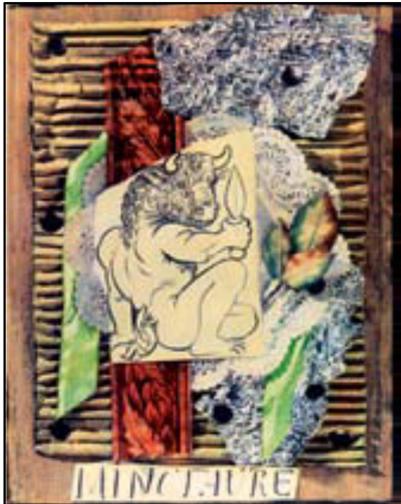
La Segunda Guerra mundial interrumpió su publicación, con Skira y Breton, *alma mater* dual del proyecto, refugiados, respectivamente, en su Suiza natal y Estados Unidos. Intentaron y proyectaron un número 14 dedicado al Diablo y un número doble 15-16 en honor al bicentenario de Sade que, finalmente, no vieron la luz³.

¹ BRASSAÏ, *Conversations with Picasso*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1999, pp. 9-11 (Traducción de BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, París, Editions Gallimard, 1964).

² Entrevista publicada en el diario *ABC*, Madrid, 4/4/1988, p. 33.

³ *Chants exploratoires. Minotaure. La revue d'Albert Skira 1933-1939*, Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire, 2008, p. 14.

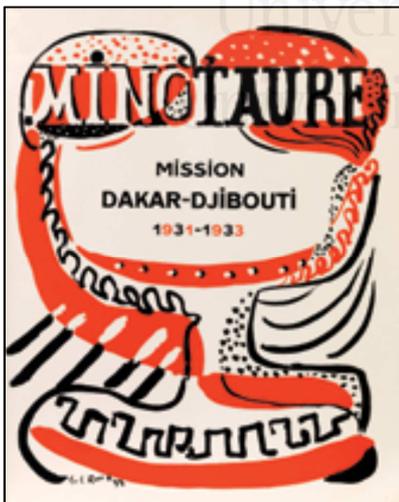
II. 14. Portadas de *Minotaure*.



Pablo Picasso (1881-1973)
portada de *Minotaure* no 1, 1933



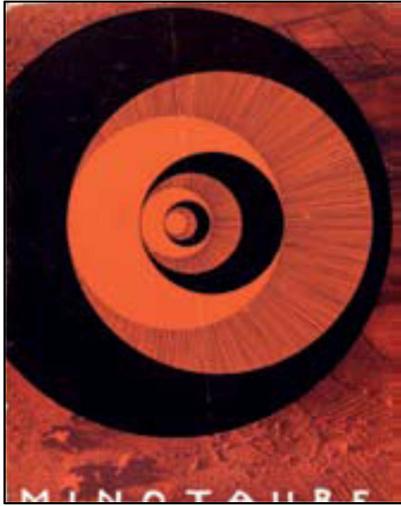
Andre Derain (1880-1954)
portada de *Minotaure* n°s. 3-4, 1933



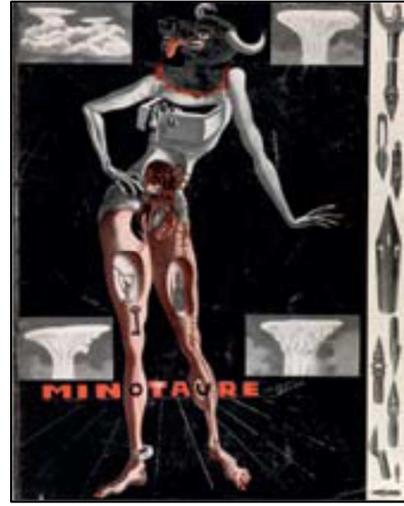
Gaston-Louis Roux (1904-1988)
portada de *Minotaure* no 2, 1933



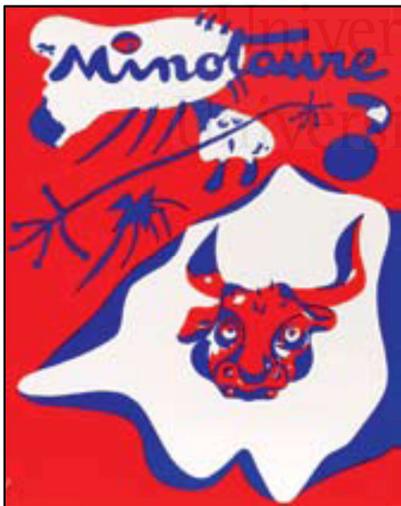
Francisco Bores (1898-1972)
portada de *Minotaure* no 5, 1934



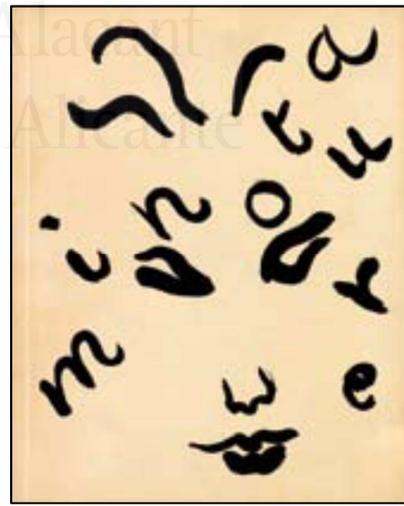
Marcel Duchamp (1887-1968)
portada de *Minotaure* no 6, 1935



Salvador Dalí (1904-1989)
portada de *Minotaure* no 8, 1936



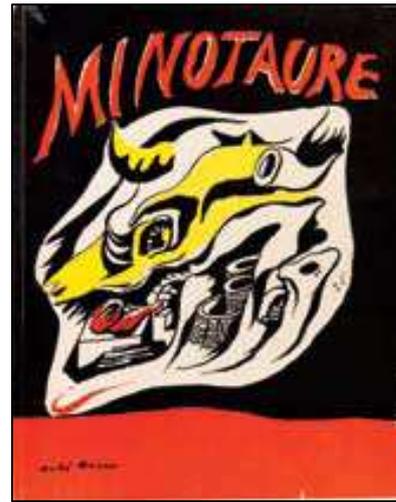
Joan Miró (1893-1983)
portada de *Minotaure* no 7, 1935



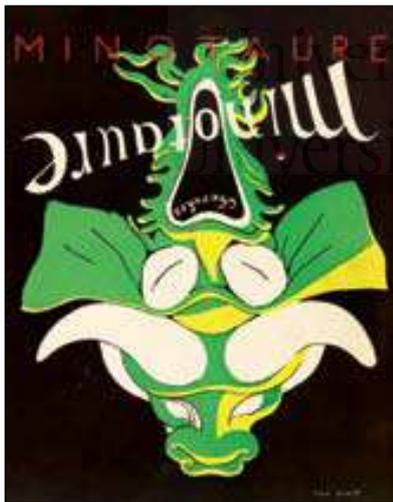
Henri Matisse (1869-1954)
portada de *Minotaure* no 9, 1936



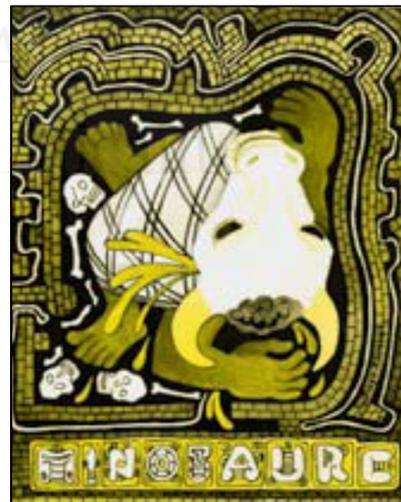
Rene Magritte (1898-1967)
portada de *Minotaure* no 10, 1937



Andre Masson (1896-1987)
portada de *Minotaure* n°s 12-13,
1939



Max Ernst (1891-1976)
portada de *Minotaure* no 11, 1938



Diego Rivera (1896-1987)
Cuaderno interior de *Minotaure* n°s
12-13, 1939

4. FOTOGRAFÍA Y SURREALISMO

¿La fotografía? No veo ningún inconveniente

André Breton, *Primer Manifiesto*¹

Es habitual pensar que la fotografía constituye ella misma, por su propia naturaleza, un “acontecimiento surrealista”² anterior a la aparición del surrealismo mismo, que la fotografía es la actividad “mejor equipada para ejercitar la manera de observar surrealista”³ y que “el surrealismo está en la médula misma de la empresa fotográfica”⁴; esta opinión se basaría en la existencia de una afinidad esencial entre la fotografía y el movimiento surrealista que se mostraría en el hecho de que esta, incluso antes de que pudiera hablarse de la existencia de una fotografía surrealista, le sirviera a los surrealistas para explicitar, para explicarse a ellos mismos, las bases de su nueva forma de pensar. Por ello es más llamativa si cabe la inexistencia de obras centradas en la teorización de la fotografía en el núcleo del movimiento (Breton, Aragon, etc.). Sin embargo, sí que se constituyó en tema central, más

¹ *Primer manifiesto* (1924), p. 59 de la ed. francesa, p. 51 de la ed. castellana.

² JAGUER, Édouard, “Zoom sur la photographie surréaliste en Europe”, *Mélusine 14: L'Europe surréaliste*, Lausana, l'Âge d'homme, 1994, pp. 295-306, p. 295.

³ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

bien *el tema* por antonomasia, en intelectuales de gran influencia que se movían fuera del grupo pero integraban en su discurso las tesis básicas del movimiento; estos autores (Walter Benjamin, Pierre Mac Orlan) nos habrán de ocupar más adelante.

En palabras de Quentin Bajac:

En el universo surrealista, la fotografía se parece a un círculo cuya circunferencia está en todas partes y su centro en ningún lugar. Tan presente está y tan familiar les resulta que ya no la ven, y tampoco se plantean teorizar sobre ella¹.

En definitiva, el surrealismo usó profusa y frecuentemente la fotografía. La publicó, la hizo, la recortó, se la apropió, se pensó a sí mismo desde ella. Pero tal vez por eso mismo, porque la tenía siempre delante, no se detuvo a pensarla; el surrealismo no pensó la fotografía ni, tampoco, la intensa relación que estableció con ella². A lo largo de esta sección intentaremos explicitar, precisamente, esa relación.

A este respecto, distinguiremos dos niveles o usos en la relación que el surrealismo estableció con la fotografía: fotografía como *modelo teórico* del surrealismo y fotografía en tanto que *imagen física*.

¹ BAJAC, Quentin (et al.), “Cambiar la vista”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 17-19, p. 17.

² MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 204.

4.1 FOTOGRAFÍA COMO MODELO TEÓRICO. INTRODUCCIÓN A LA ONTOLOGÍA Y EPISTEMOLOGÍA DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.

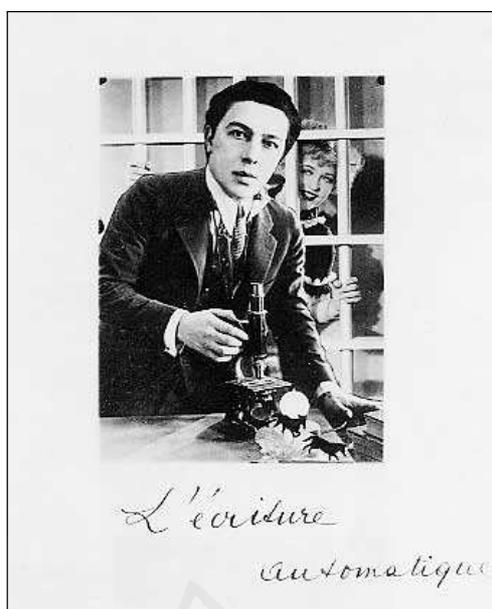
Ya desde el momento mismo de la ruptura de Breton con Tzara, con dadaísmo, el surrealismo se reconoce en la fotografía, encuentra en ella la metáfora adecuada para configurar teóricamente su planteamiento. Ubicua en sus textos y su discurso, deviene modelo explicativo de su proyecto y también de su praxis fundamental, la creación automática:

La invención de la fotografía ha asestado un golpe mortal a los antiguos modos de expresión, tanto en pintura como en poesía, donde la escritura automática aparecida a finales del siglo XIX es una *auténtica fotografía del pensamiento*¹. (la cursiva es nuestra)

En este texto fundacional, anterior por muy poco al “nuevo espíritu”² que presagia la llegada del surrealismo en *Littérature*, Breton emplea la fotografía para definir la técnica básica de exploración y trabajo del movimiento, la escritura automática, lo que equivale a definir al surrealismo futuro en función de la fotografía.

¹ André Breton en el prefacio que redactó para el catálogo de la primera exposición parisina de Max Ernst, más tarde recogido en *Los pasos perdidos*.

² BRETON, ANDRÉ, “L’esprit nouveau” *Littérature*, nouvelle série, n°1, incluido posteriormente en *Los pasos perdidos*.



Il. 15. André Breton, *La escritura automática*, 1938.

En el *Primer manifiesto* Breton insistirá en el modelo teórico de la fotografía al definir la actividad del surrealismo desde el modelo mismo de la cámara como “automatismo psíquico”¹ y conceder al autor un papel de “modesto aparato de registro”², de mero instrumento pasivo de consignación de realidades preexistentes. El nuevo poeta surrealista sólo podrá tener éxito en su tarea si logra ser como Breton cree ingenuamente que es la cámara, un instrumento óptico automático y, por tanto, objetivo que evita toda filtración estética o moral³, ajeno a cualquier modificación de los materiales e imágenes que se le presentan. El prototipo máximo de este proceder automático que reclama Breton bien podría ser el fotomatón, al que los surrealistas eran tan

¹ Véase la definición reproducida en la p. 46 de esta tesis, que se haya en *Primer manifiesto* (1924), pp. 36-37 de la ed. francesa, p. 34 de la ed. castellana.

² *Primer manifiesto* (1924), p. 39 de la ed. francesa, p. 35 de la ed. castellana.

³ Véase de nuevo la definición reproducida en la p. 46 de esta tesis.

aficionados (Il. 26, Il. 63 e Il. 64). Breton también establecerá una total analogía entre la escritura automática y la indagación científica mediante aparatos ópticos en su célebre collage *La escritura automática* (Il. 15), en el que Breton se presenta a sí mismo, siguiendo irónicamente “los principios de la iconografía republicana de los grandes hombres, a la manera de Pasteur, por un momento distraído de su ocupación de observación [científica]”¹. Incluido en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), en él Rosalind Krauss cree ver una *mise en abyme* de la cámara fotográfica bajo la figura del microscopio².

Herbert Molderings³ ha señalado el carácter problemático de esta profunda relación que el surrealismo estableció a nivel teórico con la fotografía, ya que el papel central que el movimiento le otorga surge de una sorprendentemente anacrónica e ingenua visión de la propia naturaleza ontológica y epistemológica de la fotografía y de la cámara, visión que Molderings⁴ llama *concepción positivista* y Dubois⁵ *discurso de la mimesis*. La fotografía es elegida por Breton como *el* modelo porque le confiere, en línea con la ya anacrónica visión sostenida casi un siglo antes por William Henry Fox Talbot en *The pencil of nature*⁶, una autenticidad total derivada de su

¹ POIVERT, Michel, “ Politique de l’éclair ”, *L’image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherburgo, Le point du jour éditeur, 2006, pp. 67-84, p. 73.

² KRAUSS, Rosalind, “Fotografía y surrealismo”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 105-129, p. 116.

³ MOLDERINGS, Herbert, «La tache aveugle. André Breton et la photographie» *L’Evidance du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009, pp. 115-133.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁵ DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 2015, p. 20.

⁶ *The pencil of nature*, Reading, 1844-1846; algunos fragmentos de esta obra se encuentran recogidos en castellano en el volumen FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pp. 49-53. El británico William Henry Fox Talbot (1800-1877) fue un político, intelectual y pionero de la fotografía al que debemos las copias al papel salado (1834) y el calotipo (1835). A diferencia del daguerrotipo (1836-1839), que daba lugar a copias únicas sobre metal, el calotipo es el primer sistema fotográfico que se

carácter automático: como señala Philippe Dubois, Breton (y bastantes de sus coetáneos) comprenden la fotografía como una descripción neutral, surgida *en ausencia del sujeto*, un medio que *no interpreta*, que *no selecciona*, que *no jerarquiza*¹, un lenguaje natural *sin código ni sintaxis*². Esta autenticidad y automatismo la distanciaría de otros medios productores de imágenes, como la pintura; en la fotografía es la naturaleza la que se registra a sí misma, dejando de lado toda posibilidad de intervención subjetiva. El positivismo científico del siglo XIX también fundamentaba la verdad de los resultados obtenidos de la observación y registro mediante aparatos en la objetividad y ausencia de toda huella del individuo derivadas del automatismo de estos instrumentos técnicos. Breton hará lo mismo, fundamentando la *verdad* de los resultados obtenidos mediante la escritura automática en la pasividad y *replegamiento del yo* en su práctica³, en el *automatismo* de su proceso de *génesis*⁴.

En el cuento de hadas de la fotografía la caja mágica asegura veracidad y elimina el error⁵.

La fuente de esta simplista visión positivista de la fotografía en Breton es doble: por un lado Baudelaire (del que los surrealistas son también tributarios en muchas otras cosas), por otro la visión y usos de la imagen en los ambientes científicos y paracientíficos de finales del XIX y comienzos del

basa en el principio de un negativo sobre soporte transparente o translúcido (en este caso papel) que puede ser positivado indefinidamente dando lugar a innumerables copias. Su obra *The pencil of nature (El lápiz de la naturaleza)*, dedicado a la explicación de sus descubrimientos, es el primer libro ilustrado con fotografías del que se tiene noticia.

¹ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 27.

² BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 136.

³ MOLDERINGS, Herbert, «La tache aveugle. André Breton et la photographie» *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009, pp. 115-133, p. 125.

⁴ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 20.

⁵ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 63.

XX, ambientes que incorporaron rápidamente la fotografía como un medio de exploración e investigación¹.

Baudelaire no hizo sino recoger en sus planteamientos la visión primigenia e ingenua de la relación entre el medio y la realidad, ya presente en los textos inaugurales de la reflexión sobre la fotografía en la primera mitad del XIX.

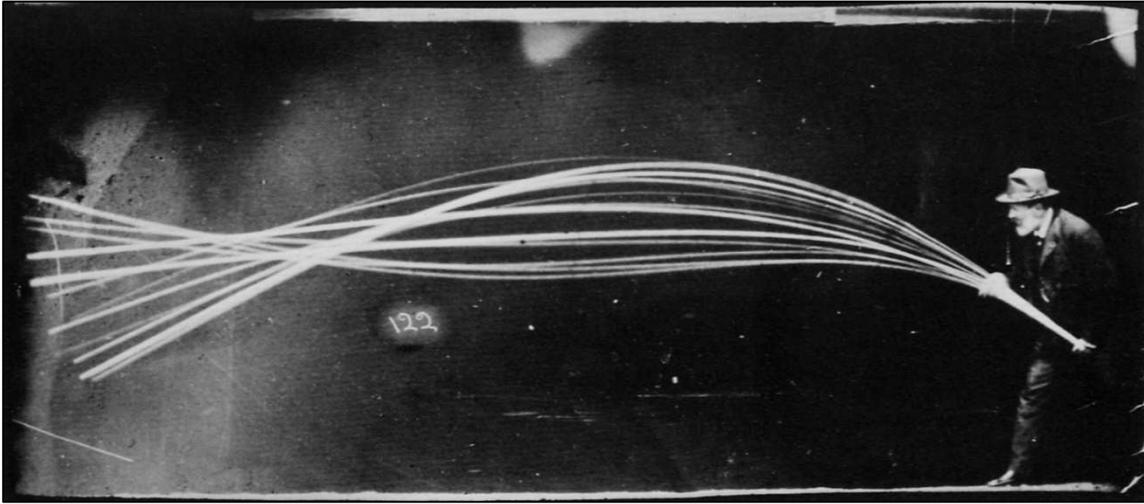
El gusto exclusivo de lo Verdadero (tan noble cuando está limitado a sus legítimas aplicaciones) oprime y sofoca el gusto de lo Bello.

Es necesario, por tanto, que [la fotografía] cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura. Que [...] exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material [...]. Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces, ¡ay de nosotros!²

Baudelaire, en su intento de preservar el *Arte*, espacio de la subjetividad, de los avances del positivismo y de la ciencia, reconoce a la fotografía la virtud de la objetividad que los científicos alaban, pero para recluirla lejos de la actividad imaginativa y creadora del artista, para limitarla al ámbito del registro, del documento y de lo Verdadero, precisamente el espacio objetivo y antiartístico al que Breton querrá después circunscribir la escritura automática.

¹ Véase GUNTHER, André, « La rétine du savant », *Études photographiques*, nº 7, mayo de 2000.

² BAUDELAIRE, Charles, “El público moderno y la fotografía”, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, pp. 229-233, p. 231-233.



Il. 16. MAREY, Étienne-Jules, *Movimiento de una varilla flexible*, 1886.



Il. 17. *Sir Arthur Conan Doyle with psychic extra*, circa 1922, Barlow Collection, Biblioteca Británica, Londres.

Il. 18. DARGET, Louis, *Photographie de la pensée*, 1896.

En lo que atañe a los usos científicos de la fotografía, sin duda influyó en Breton (joven estudiante de medicina) el uso que los fisiólogos positivistas venían haciendo de la cámara, por ejemplo, para estudiar el movimiento y el interior de los seres vivos y de los objetos mediante la cronofotografía y la radiografía. Es el caso del trabajo desarrollado en la Universidad de

Pennsylvania por Eadweard Muybridge en la década de los 1880s¹, también el del médico y profesor del *Collège de France* Étienne-Jules Marey, fundador en 1882 en las afueras de París de la *Station physiologique*, dedicada al estudio del movimiento de los objetos y de la locomoción animal y humana mediante la cronofotografía².

Además, dentro de esta tradición positivista en la que se inscribe paradójicamente la concepción de la fotografía de Breton, la expresión “fotografía del pensamiento”, usada por él para definir al movimiento, no sonaba en absoluto extraña; durante el primer cuarto del siglo XX era una práctica extendida el uso de la fotografía para, literalmente hablando, captar y registrar el pensamiento³. La obra *La photographie transcendante* (1911)⁴ que Breton leyó y poseyó⁵, dedicaba un capítulo entero a las “fotografías del

¹ Véase ADAM, Hans-Christian (ed.), *Eadweard Muybridge: the human and animal locomotion photographs*, Colonia, Taschen, 2014.

² Véase MAREY, Étienne-Jules, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Boston, Adamant Media Corporation, 2002, facsímil de la obra original publicada en 1873 por Germer Baillièrre (París) y FONT-RÉAULX, Dominique, et al. (eds.), *Etienne-Jules Marey: Actes du colloque du centenaire*, DVD, París, Arcadia, 2007.

³ Véase POIVERT, Michel, «Le rayogramme au service de la révolution. Photographie surréaliste et occultisme», *Études photographiques*, n° 16, 2005, pp. 74-87. Sobre el tema de la fotografía de las fuerzas y fenómenos del espíritu en general, véase JOLLY, Martyn, *Faces of the Living Dead: The Belief in Spirit Photography*, Londres, British Library Publishing Divis, 2006; sobre esta fotografía en la Francia de la Tercera República en particular, véase *Le troisième oeil: la photographie et l'occulte*, París, Gallimard, 2004, en especial el artículo “Le procès de la photographie spirite. L'image spectrale entre récréation et conviction” redactado por Clément Chéroux, también WARNE MONROE, John, “Cartes de visite from the Other World: Spiritism and the Discourse of Laïcisme in the Early Third Republic”, *French Historical Studies*, Vol. 26, n°1 (winter 2003), pp. 119-153 y FRIZOT, Michel, “L'œil absolu. Les formes de l'invisible”, en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, pp. 273-291, en especial el epígrafe « Voir au-delà » pp. 280-283.

⁴ ANÓNIMO, *La photographie transcendante. Les êtres et les radiations de l'espace*, París, Librairie Nationale, 1911.

⁵ MOLDERINGS, Herbert, «La tache aveugle. André Breton et la photographie», *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009, pp. 115-133, p. 122.

pensamiento” elaboradas por Louis Darget¹. Ya fuera como experiencia científica o como pasatiempo jocoso, el fenómeno de la fotografía del espíritu, aura, alma, “fluidos mentales”, pensamiento y todo tipo de fenómenos mentales, psíquicos y espiritistas estaba muy presente en medios culturales, científicos y paracientíficos de Europa y Estados Unidos. El fenómeno de este tipo de fotografía se extendió sobre todo desde la generalización a partir de 1880 del uso del negativo de gelatinobromuro sobre cristal² (que ya permitía la fotografía instantánea y en condiciones de poca luz, las dobles exposiciones y todo tipo de retoques y trucajes). También los descubrimientos mediante la placa fotográfica de la existencia de los rayos X en 1895 y de la radiactividad natural en 1896 popularizaron los poderes de la fotografía para registrar y desvelar las emisiones invisibles al ojo desnudo e hizo factible, incluso para algunos científicos, la posibilidad de que la fotografía nos abriera las puertas de otras realidades que, como la radiactividad, habían permanecido hasta la fecha fuera de nuestra capacidad de captación. Muchos intelectuales, entre ellos el filósofo norteamericano William James y el francés Henri Bergson³ o los escritores August Strindberg, Victor Hugo y Conan Doyle⁴ o la misma Marie Curie, que llegó a pensar que la radiactividad daría explicación a los

¹ Sobre Louis Darget y sus experiencias de fotografía de estados mentales, véase FISCHER, Andreas, “« La lune au front » Remarques sur l’histoire de la photographie de la pensée” en CHÉROUX, Clément (et al.), *Le Troisième Œil. La photographie et l’occulte*, París, Gallimard, 2004, pp. 140 y ss.

² Véase FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 233-234 y CARTIER-BRESSON, Anne (ed.), *Le Vocabulaire Technique de la Photographie*, París, Marval, 2007, p. 70.

³ James fue fundador en 1884 de la *American Society for Psychical Research* y Bergson miembro de la *Society for Psychical Research* en fecha tan tardía como 1913. Ambas sociedades tenían por objeto el estudio de los fenómenos “psíquicos” que hoy llamaríamos “parapsicológicos”. DUPLESSIS, Yvonne, *Surréalisme et paranormal. L’aspect expérimental du surréalisme*, Agnières, JMG éditions, 2002, p. 28.

⁴ Tanto en Hugo como en Conan Doyle la pérdida traumática de un hijo pudo exacerbar un marcado interés previo por la comunicación con los muertos a través de videntes y “mesas parlantes”, lo que Hugo llamaba “la tercera religión”, de la que se sentía profeta. Sobre Hugo, véase *Ibid.*, p. 36 y ss.

fenómenos espiritistas, creyeron firmemente en la fotografía espiritista y de las “fuerzas vitales”.

El objetivo del surrealismo al recurrir a la escritura automática era producir una suerte de representaciones palpables, de imágenes físicas, del pensamiento utilizando procesos automáticos; ya de por sí muy atraídos por todo lo relacionado con el ocultismo¹, encontraron la relación entre fotografía, automatismo y fijación y objetivación de lo mental sobre la que construyen su discurso ya previamente establecida en su medio cultural y filosófico. Encontraron ya hecha en la fotografía la metáfora perfecta con la que identificar su proyecto.

Breton, Baudelaire y los positivistas, cada uno desde su posición, coinciden por tanto en una misma comprensión icónica, mimética, de la fotografía. Apasionados (Breton, positivistas) y enemigos del medio (Baudelaire) basan su anhelada o repudiada ausencia de subjetividad de la fotografía en el hecho de que la imagen es producida por un aparato automático, bajo el pensamiento común de que: *el grado de perfección de una máquina es proporcional a su grado de automatismo*².

Esta visión ingenua del medio en la que se inscribe Breton cala tan hondo en el pensamiento durante todo el siglo XIX que incluso subyace al ideario del grupo pictorialista³, el primer intento *serio* de reclamar un espacio

¹ Véase p. 129 y ss. de esta tesis.

² BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 140.

³ El *pictorialismo* era una corriente fotográfica muy relacionada con el simbolismo y el impresionismo y que defendía la pertenencia del medio a las bellas artes intentando generar una fotografía artística (alejada de las prácticas convencionales de los profesionales y aficionados) mediante la aproximación a la pintura en la elección de los temas, en el aspecto

para la fotografía entre las bellas artes: en este movimiento se trataba de demostrar que la fotografía también podía ser arte si se hacía subjetiva, ficticia, imprecisa, irreal, si permitía la manipulación, la creación, la intervención, si dejaba de ser *automática y exacta*:

Creyendo reaccionar contra el culto dominante de la foto como simple técnica de registro objetivo y fiel de la realidad, los pictorialistas no pudieron proponer otra cosa que una simple inversión [...]. El pictorialismo no hace otra cosa, finalmente, que demostrar, negativamente, la omnipotencia de la verosimilitud en las concepciones de la fotografía del siglo XIX¹.

Esta posición positivista a la que nos venimos refiriendo es difícilmente sostenible, pero Breton no parece darse cuenta de lo problemático de su posicionamiento teórico con respecto al medio:

El ojo existe en estado salvaje.

Las maravillas de la tierra a treinta metros de altura, las maravillas del mar a treinta metros de profundidad, no tienen más testigo que el ojo turbado².

La contradicción entre estas dos frases iniciales de *El surrealismo y la pintura* no podría ser mayor. Se pasa en ellas de la ingenua afirmación de la total inocencia y naturalidad espontánea del ojo que mira la imagen a la

de sus obras y en el uso de procedimientos de copiado que precisaran del control y la intervención manual del fotógrafo para que la imagen final pudiera ser así considerada una expresión de su individualidad como creador (véase SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 239-255)

¹ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 29.

² BRETON, André, *Le surrealisme et la peinture*, París, Gallimard, 2002. Publicado inicialmente en *La Révolution Surréaliste*, del nº 4 (15 de julio de 1925) al nº 9-10 (1 de octubre de 1927).

involuntaria y contradictoria constatación del carácter ya tecnológico del ojo moderno y de su auxiliar la cámara, de los que Breton no parece comprender su carácter saturado de presupuestos culturales, filosóficos y científicos. Telescopios y microscopios, fotografía aérea y submarina, cámaras y materiales capaces de detener y analizar el más rápido de los movimientos y, a la vez, de delatar el más lento de los desplazamientos, de hacer visible lo invisible e invisible lo visible... prolongaciones tecnológicas del ojo que habían multiplicado desde principios del siglo XIX, antes de la invención misma de la fotografía, las capacidades del observador y habían modificado radicalmente la estructura misma de la visión¹, haciendo imposible toda comprensión cándida de la fotografía.

Por ello no ha de extrañarnos, como señala Dubois, que esta imagen positivista de la fotografía se viera superada rápidamente durante el siglo XX, siendo sustituida por otras dos posiciones alternativas. Tendríamos así tres posibles posiciones onto-epistemológicas en torno a la fotografía. La primera, en la que situamos a Breton, más o menos ingenua y primitiva y que podemos llamar *de la verosimilitud*², sería la que ve en la fotografía una reproducción mimética de la realidad, un espejo del mundo con un valor probatorio y epistemológico totales (un *icono* en la terminología de Charles S. Peirce). La segunda ve en la fotografía un medio de *transformación* de la realidad. Es más moderna, constituye una reacción con respecto a la primera y puede ser calificada como el *discurso del código y la deconstrucción*³. Niega a la fotografía toda capacidad para reproducir de forma exacta la realidad. Las fotografías son aquí

¹ Véase CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.

² DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 32

transformaciones, metamorfosis, interpretaciones, creaciones arbitrarias¹ y culturalmente codificadas (*símbolos* en Peirce) sin poder representativo alguno de lo real-empírico. La tercera, *indicial*, que será por la que nos decantemos aquí siguiendo a Dubois, Bazin, Barthes y otros, intenta reconstruir el nexo referencial existente entre imagen fotográfica y realidad, restituyéndole un valor epistemológico parcial, relativo a la *existencia* del referente, pero negándole a la imagen fotográfica todo significado *per se*.

Habiendo quedado claros en párrafos anteriores los supuestos básicos de la primera de las posiciones teóricas con respecto al carácter epistemológico y ontológico de la imagen fotográfica a las que hacíamos referencia (la fotografía como espejo de lo real), centrémonos ahora en la segunda (la fotografía como medio de *transformación* de lo real). Dubois² nos la describe como enfrentada de forma completa a la visión realista defendida por Breton, que es más bien propia del siglo XIX. Esta segunda posición, por el contrario, tendría predicamento a lo largo de la mayor parte del siglo XX y en ella se defiende que la fotografía, lejos de ser un espejo de lo existente, constituye una transformación culturalmente codificada de la realidad, un *símbolo* si seguimos la distinción de Peirce³ (que usa un término previamente establecido por Aristóteles en el *Peri hermeneias*⁴):

[Un símbolo es] un signo constituido como signo meramente, o básicamente, por el hecho de que se le usa y se le entiende como tal. [...]

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 32 y ss.

³ PEIRCE, Charles S., "Icono, índice y símbolo" *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 142-161.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

Posee la naturaleza de un signo [...] [porque] será interpretado como un signo¹.

Un símbolo es un representamen cuyo carácter representativo consiste precisamente en ser una regla que determinará su interpretante. Todas las palabras, frases, libros, u otros signos convencionales, son símbolos².

Un símbolo es una ley³.

Algunos de los teóricos de esta posición eran ya coetáneos de los surrealistas. Por ejemplo Rudolf Arnheim quien, en un texto sobre el cine⁴, ya dejaba patentes en 1933 las transformaciones a las que el acto fotográfico sometía al objeto. Fundamentaba estas transformaciones en aspectos técnicos de la cámara, que podemos enumerar como los siguientes: el *ángulo de visión*, que implica a la vez una mayor o menor ampliación del tema (derivado de la distancia focal del objetivo utilizado), la *distancia* con respecto al objeto fotografiado, el *encuadre* elegido, la *bidimensionalidad* de la imagen obtenida, a la que se ha de trasladar la tridimensionalidad del objeto, las *variaciones cromáticas y de contraste* derivadas de la naturaleza del material sensible y su revelado y la necesaria transcripción a niveles de gris en el caso de la fotografía en blanco y negro, el *aislamiento* al que somete la fotografía un momento preciso de espacio-tiempo, por último, el hecho de que la fotografía es únicamente visual, con exclusión de cualquier otra sensación táctil, olfativa o de cualquier otro tipo⁵.

Esta segunda postura se encuentra también claramente representada en autores más modernos como, por ejemplo, Pierre Bourdieu, filósofo y

¹ *Ibíd.*

² *Ibíd.*, p. 154.

³ *Ibíd.*

⁴ ARNHEIN, Rudolf, "El cine y la realidad", *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 19-34.

⁵ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 35.

sociólogo autor de la fundamental y pionera obra *Un arte medio* (1965)¹. Para Bourdieu la fotografía sería un sistema convencional, culturalmente establecido, que expresaría el espacio, los volúmenes y los colores de acuerdo a leyes socialmente instituidas. La fotografía se consideraría un registro objetivo y realista de lo existente debido únicamente a los usos sociales a los que la fotografía se habría visto sometida en la cultura occidental desde su invención, usos que constituyen un *subconjunto de los usos posibles* y que se dieron en su origen en relación con ámbitos “objetivos” y “realistas”², como el ámbito científico y el retrato. Para este teórico la visión objetiva, “normal”, de la fotografía sería simplemente una visión seleccionada de acuerdo a patrones culturales e históricos, siendo el mundo de las apariencias representables mucho más rico:

El común de los fotógrafos capta el mundo tal como lo ve, es decir, de acuerdo a la lógica de una visión del mundo que toma sus categorías y sus cánones de las artes del pasado³.

Nada es menos natural que esta representación selectiva y convencional⁴.

La supuesta objetividad del medio, el *realismo ingenuo*⁵, provendría únicamente de los prejuicios culturalmente establecidos gracias a los usos sociales en los que se ha dado tradicionalmente la práctica fotográfica y a la confianza popular en los artefactos mecánicos.

¹ BOURDIEU, Pierre (ed.), *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Éditions de Minuit, 1965 (citaremos por la trad. española: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003).

² *Ibid.*, p. 135-136.

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 167, nota 7.

⁵ *Ibid.*, p. 139.

En fechas más recientes, el fundamental teórico de la fotografía Vilém Flusser (*Por una filosofía de la fotografía*, 1983) se ha manifestado también en términos similares; Flusser considera a las fotografías “símbolos bidimensionales”, “superficies con significado”¹, “connotativas” y “polisémicas”², esto es, abiertas a la interpretación por parte del contemplador. Para Flusser, dar a la fotografía un valor objetivo, en el sentido de considerar que conserva de forma automática y neutra “sucesos congelados”³ es un error, un “acto de olvido”, una “alucinación”, una “idolatría”⁴ en la que el hombre deja de reconocer el carácter simbólico y construido de la imagen. Aparentemente, las fotografías, imágenes técnicas producidas por aparatos, parecen no necesitar de desciframiento alguno, ya que

su significado parece reflejarse automáticamente en su superficie. [...] Parecen encontrarse en el mismo nivel de realidad que su significado. Por lo tanto, lo que en ellas se ve no parece ser símbolos que necesiten ser descifrados, sino síntomas del mundo, a través de los cuales se reconoce, aunque indirectamente, el mundo⁵.

El carácter simbólico de las imágenes tradicionales (los dibujos o las pinturas) siempre fue claro, evidente, ya que el artista se interpone necesariamente entre la imagen y su significado. Sin embargo, las *imágenes técnicas* (las fotografías), al ser fruto del automatismo, son interpretadas como ventanas directas a la realidad, como pruebas, a pesar de ser elaboradas por

¹ FLUSSER, Vilém, “Por una filosofía de la fotografía”, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 7-81, p. 11.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*, p. 12.

⁴ *Ibíd.*, p. 13.

⁵ *Ibíd.*, p. 18.

humanos mediante máquinas que, “programadas”¹ por otros humanos, realizan multitud de operaciones ocultas. Para Flusser, lo único que las fotografías reflejan objetivamente, antes que una realidad externa a ellas, es la estructura misma del programa que actúa durante el acto fotográfico,

las categorías de la cámara, que envuelven la condición cultural [de la fotografía] a modo de red, no dejando pasar la mirada más que por las mallas de la red.[...] Ya sea en Occidente, en Japón o en los países en vías de desarrollo, todo se graba a través de las mismas categorías. Kant se vuelve indispensable².

Las categorías a las que se refiere el filósofo checo-brasileño son las de la cámara, las consignadas en los mandos externos del aparato (en el caso de que no sea totalmente automático y permita algo de control sobre la imagen final). Serían las categorías del espacio-tiempo fotográfico³ contenidas en la combinatoria de las velocidades, aperturas y longitudes del objetivo, que parecen dar una libertad ilimitada al fotógrafo pero que sólo le conceden a este una “libertad programada”⁴.

Para Flusser, las *verdaderas* fotografías no son informativas de la realidad, sino informativas acerca del programa de la cámara. La labor del *verdadero fotógrafo* (el resto son *fotógrafos aficionados*⁵) ha de ser *no* realizar lo que Flusser llama fotografías “redundantes”, esto es, inscritas en la parte ya explotada del programa de la cámara, sino rastrear las partes inexploradas de las posibilidades del aparato, llevar el programa del aparato a su límite. El fotógrafo tiene una labor antiideológica⁶, realizar “imágenes informativas,

¹ *Ibíd.*, p. 28.

² *Ibíd.*, p. 34.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, p. 35.

⁵ *Ibíd.*, p. 55.

⁶ *Ibíd.*, p. 37.

jamás vistas e improbables” que nos informan, no de la realidad, sino del programa contenido en la máquina, de la ideología consistente en la insistencia en una única perspectiva considerada excelente¹.

Sin duda, el ejemplo más claro de “fotógrafo” en el sentido flusseriano es el fundamental teórico y *metafotógrafo*² Joan Fontcuberta, que llama a esta fotografía contraprogramática flusseriana “fotografía contravisiva”³, fotografía dirigida a subvertir el estatuto de la imagen en el mundo contemporáneo haciendo patentes tres facetas normalmente ignoradas de la fotografía: el “inconsciente tecnológico” del sistema fotográfico, el verdadero estatuto ontológico de la imagen fotográfica y el falso concepto de libertad que subyace a los “espejismos de la sociedad tecnocrática”⁴.

Fontcuberta incide una y otra vez en sus proyectos fotográficos y en sus textos en el carácter puramente simbólico, irreal y construido de toda fotografía. En su libro *El beso de Judas. Fotografía y verdad*⁵ (que contiene numerosas citas precisamente de Vilém Flusser), afirma:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que se nos ha inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía

¹ *Ibid.*

² Me permito introducir aquí este neologismo con el que quiero señalar que la fotografía de Fontcuberta tiene siempre como objetivo central la reflexión sobre el propio medio y su naturaleza, no siendo posible distinguir entre *teoría* y *práctica* de la fotografía en el conjunto de su obra.

³ FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 184.

⁴ *Ibid.*, p. 184-185.

⁵ De Fontcuberta, con respecto al pobre estatuto epistemológico de la fotografía, véase también FONTCUBERTA, Joan, *Ciencia y ficción; Fotografía, naturaleza, artificio*, Murcia, Mestizo, 1998. Sus opiniones se han radicalizado en obras más recientes que, por centrarse en los nuevos desarrollos digitales, no hemos tratado aquí; véase FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

mente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad¹.

Para Fontcuberta el hecho mismo de tomar una fotografía implica ya una batería de decisiones que constituyen cada una de ellas un acto de construcción de una *retórica*² y, en el fondo, un acto, siquiera mínimo, de *manipulación* y falsificación de la verdad: encuadrar, enfocar, elegir el momento de la exposición.

El término “fotografía manipulada” constituye una flagrante tautología³.

Pero la fotografía no es manipulación únicamente en lo que respecta al propio hecho de la *toma*. Están los momentos previos a ella en los que se construye la escena o el objeto a fotografiar⁴ y los momentos posteriores del retoque y reencuadramiento de la copia y el fotomontaje⁵, también los de la distribución comercial de la imagen y la atribución de un contexto. Apoyándose en imágenes como las del proyecto *Evidence* de los artistas Mike Mandel y Larry Sultan, en el que se descontextualizan fotografías provenientes de laboratorios científicos y centros de investigación criminal, Fontcuberta argumenta la total carencia de significado de las fotografías, incluso de las documentales, una vez separadas del contexto cultural y funcional en el que se han producido. Para él, proyectos como el de Mandel y Sultan (junto a otros muchos casos no

¹ FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 15.

² *Ibid.*, p. 125.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

artísticos que glosa en su libro) señalan la carencia de todo carácter probatorio de la fotografía, el hecho de que esta no puede servir de vehículo de ningún tipo de evidencia, más allá de la propia evidencia de la ambigüedad del medio fotográfico mismo¹. Las fotografías,

huérfanas de un anclaje informativo más preciso que ellas mismas eran incapaces de generar, delatan dramáticamente la promiscuidad de sus significados².



Il. 19. Mike Mandel y Larry Sultan, fotografías pertenecientes al catálogo de la instalación *Evidence*, 1977.

Susan Sontag se pronuncia en un sentido similar al afirmar que, dado el carácter intrínsecamente fragmentario de las fotografías, su significado, su valor moral y emocional dependen totalmente del contexto en que se inserten. Cada contexto (un libro, una galería, un archivo, la pared de un salón...) le impone a la imagen un uso diferente pero nunca le asegura un significado:

¹ *Ibíd.*, p. 65.

² *Ibíd.*, p. 142.

Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein declaraba de las palabras: el significado es el uso¹.

Lo que exigen los moralistas a una fotografía es algo que ninguna fotografía puede hacer jamás: hablar².

Pero este *discurso del código y la deconstrucción*, que hemos visto comparten Arnheim, Bourdieu, Flusser, Fontcuberta y Sontag, tanto en sus manifestaciones tempranas como en las más recientes, ha de ser matizado en su alcance y comprendido en su contexto, que es la reacción contra el primitivo pero pertinaz modelo positivista, contra lo que Dubois llama “el efecto realidad”³ que acríticamente se le concede a la fotografía en su comprensión ingenua o *folk* (que a veces no es tan ingenua, sino más bien muy interesada). Es, por tanto, una posición reactiva y de denuncia, pensada como herramienta para censurar la pretendida objetividad de la fotografía; no puede servirnos a la hora de realizar una ontología y epistemología verdaderamente satisfactorias de la imagen fotográfica. Como el mismo Fontcuberta se ve obligado a reconocer⁴, la presencia de la cámara en el proceso de génesis de la imagen garantiza aún una gran dosis de indicialidad a la fotografía, incluso a la fotografía digital. Ello ocurre porque, como dice John Berger,

A diferencia de otras imágenes visuales [grabado, dibujo, pintura], la fotografía [...] [es una] verdadera huella de este [del tema]. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, pertenece a su tema de la manera en que lo hace la fotografía⁵.

¹ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 116.

² *Ibid.*, p. 119.

³ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 32.

⁴ FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 150.

⁵ BERGER, John, “Usos de la fotografía”, *Para entender la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013, pp. 71-80, p. 73.

Como señala Dubois, tanto la teoría de la mimesis perfecta como la de la convención coinciden en dar a las fotografías un valor absoluto, marcado, ya sea por su semejanza con el contenido objetivo de la imagen, ya sea por la norma social¹. Siguiendo la triple distinción semiótica del filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce², Dubois afirma que la primera posición situaría a la fotografía en el ámbito del *ícono* (representación por semejanza o mimetismo), la segunda en el orden del *símbolo* (representación por convención). Él, por su parte, nos propone la comprensión del estatuto ontológico y epistemológico de la fotografía como *índice* (índice), que Peirce define como:

Un signo, o representación, que se refiere a su objeto, no tanto en razón de cualquier similitud o analogía con él, ni tampoco por estar asociado con las características generales que resulta poseer este objeto, como por estar en conexión dinámica (incluyendo la espacial) tanto con el objeto individual, por un lado, como, por otro, con los sentidos o con la memoria de la persona a la que sirve como signo³.

Los índices pueden distinguirse de otros signos, o representaciones, por tres rasgos característicos: primero, por no tener ningún parecido significativo con sus objetos; segundo, por referirse a individuos, a unidades singulares, a colecciones singulares de unidades, o a continuos singulares; tercero, por dirigir la atención a sus objetos por pulsión ciega. [...] Psicológicamente la acción de los índices depende de la asociación por contigüidad, y no de la asociación por semejanza o de operaciones intelectuales⁴.

Por su propia naturaleza, en especial por la naturaleza de su proceso de creación, en el que el referente se ve necesariamente envuelto en mayor o menor medida, el índice no pierde totalmente su carácter de signo en ausencia de un interpretante, a diferencia de lo que ocurre con el resto de signos:

¹ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 42.

² PEIRCE, Charles S., *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 142-161

³ *Ibid.*, p. 159.

⁴ *Ibid.*, p. 160.

Un *icono* es un signo que poseería la característica que lo hace significativo, aun cuando su objeto no tuviese existencia alguna; tal como el trazo de un lápiz representando una línea geométrica. Un *index* es un signo que perdería al momento la característica que hace de él un signo si se eliminara su objeto, pero que no la perdería por no haber ningún intérprete. Tal es el caso, por ejemplo, de un trozo de cerámica con un agujero de bala como signo de un disparo, pues sin el disparo no habría ningún agujero, pero hay ahí un agujero, con independencia de que alguien tenga el sentido de atribuirlo o no a un disparo. Un *símbolo* es un signo que perdería la característica que hace de él un signo de no haber ningún interpretante. Este es el caso de cualquier expresión del lenguaje que significa lo que significa en virtud de que se entiende que tiene esta significación¹.

Desde esa perspectiva, el tipo de icono más adecuado desde el que comprender la fotografía sería el *rastro* o la *huella*. Este sería también el planteamiento de otros autores que habremos de explicar, como Walter Benjamin, André Bazin y Roland Barthes, también del mismo Charles S. Peirce, cuya única obra publicada en vida fue, precisamente, un libro sobre astrofotografía², y que reconoció explícitamente el carácter indicial de la fotografía:

Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente igual a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías se han producido bajo tales circunstancias que están obligadas físicamente a corresponderse punto por punto con la naturaleza. En este aspecto, pues, pertenecen a la segunda clase de signos, a los que lo son por conexión física [índice]³.

¹ *Ibid.*, p. 158.

² PEIRCE, Charles S., *Photometric researches*, Leipzig, Engelmann, 1878.

³ PEIRCE, Charles S., *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 146-147.

Walter Benjamin ya señaló este carácter indicial de la fotografía en su texto *Pequeña historia de la fotografía* (1931) al establecer una barrera radical entre esta y la pintura:

La técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que no podría tener para nosotros ninguna imagen pintada. [...] El espectador, sin quererlo, se ve forzado a buscar en esta imagen una pequeña chispa de azar, de aquí y ahora, gracias a la cual lo real, por así decirlo, ha *quemado* el carácter de imagen¹.

Bazin es también, con su temprano texto “Ontología de la imagen fotográfica” (1945)², un claro exponente de este planteamiento de la fotografía como *huella*. Para Bazin, la clave para la comprensión del carácter epistemológico y ontológico de la fotografía y superar la visión de la fotografía como *símbolo* no radica en la naturaleza de la fotografía ya realizada, sino en la comprensión del proceso de génesis de la imagen misma³:

Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo [...] no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella⁴.

¹ Aunque no hemos seguido la traducción, puede encontrarse el fragmento en BENJAMIN, W., “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, p. 26.

² BAZIN, André, “Ontología de la imagen fotográfica” publicado inicialmente en *Problèmes de la peinture*, 1945, y recogido posteriormente en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, pp. 23-30.

³ *Ibíd.*, p. 27.

⁴ *Ibíd.*, p. 28.

A pesar de que la fotografía pueda no ser clara, de que incluso ningún aspecto del objeto pueda ser reconocible en la imagen, esta procede siempre por su génesis de la ontología del modelo:

La existencia del objeto fotográfico participa siempre de la existencia del modelo como una huella digital¹.

El reconocimiento que realiza Bazin de la dependencia ontológica entre imagen y tema no debe sin embargo hacernos caer de nuevo en el realismo ingenuo. Reconocer esa dependencia no equivale a afirmar que el objeto se encuentra plasmado objetivamente en su realidad en la imagen. Simplemente, reconoce que no puede usarse una cámara para fotografiar lo no existente; también que toda fotografía es causada, de alguna manera, por algo. No afirma que la fotografía sea *verdadera*.

Roland Barthes, en el análisis fenomenológico-emocional de la fotografía que es *La cámara lúcida* (1980), se enfrenta también de plano a la interpretación de la fotografía como *símbolo* puro. Rechaza explícitamente la “moda” de la relatividad semántica de la fotografía que le niega a esta toda referencialidad; reclama que se reconozca en la fotografía su carácter *analógico*² y señala explícitamente su carácter *deíctico*, indicial:

[...] El gesto del niño que señala algo con el dedo y dice: *¡Ta, Da, Sa!* Una fotografía se encuentra siempre en el límite de este gesto. La fotografía dice: *esto, es esto, es asá, es tal cual*, y no dice otra cosa; una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente

¹ *Ibid.*, p. 30.

² BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, § 36, pp. 152-154.

lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera. [...] Señala con el dedo cierto *vis-a-vis* y no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico¹.

Para mí, el órgano del fotógrafo no es el ojo (que me aterriza), es el dedo².

Guiado por el *afecto*³, por la *fiesta* y las emociones que le *adviene*⁴ ante fotografías concretas, se lanza a una *fenomenología vaga, desenvuelta*⁵, de ellas con el fin de encontrar la esencia de la fotografía en general, el *noema* de *La* fotografía. Guiado por esa regla, encuentra copresentes en esas imágenes dos elementos, separados y no siempre relacionados ni complementarios: por un lado el *studium*, por otro el *punctum*. Cada uno de ellos reflejaría una de las dos facetas de la imagen fotográfica: significado cultural, reglado, el signo fotográfico en su faceta simbólica (el *studium*), por otro, referencia, presencia, el signo fotográfico en su cara indicial (el *punctum*).

El primero (el *studium*) se nos presenta ante prácticamente todas las fotografías; tendría la extensión de un campo temático concreto, cultural, que le dota de sentido remitiendo a una información *clásica* (es decir, compartida, “escolar” podríamos decir):

Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones⁶.

¹ *Ibíd.*, § 2, pp. 31-32.

² *Ibíd.*, § 5, p. 48.

³ *Ibíd.*, § 8, p. 56.

⁴ *Ibíd.*, § 7, pp. 53-54.

⁵ *Ibíd.*, § 8, p. 56.

⁶ *Ibíd.*, § 10, p. 63-64.

Las fotografías que únicamente nos atraen por el *studium* provocan en nosotros sólo un interés *general*¹, distanciado. Permanecen inertes, sin vida, bajo nuestra mirada. En ellas reconocemos la intención del fotógrafo, las comprendemos, captamos su función social codificada: *informan, representan, sorprenden, dan ganas*; pero nunca nos dan *dolor* o *goce* íntimo. Son lo que Barthes llama “fotografías unarias”², triviales, que *transforman enfáticamente la realidad sin desdoblarla, sin hacerla vacilar*. Fotografías pornográficas, fotografías de reportaje, fotografías publicitarias, homogéneas, en las que nada distrae, en las que la *unidad* del tema se muestra con claridad.

Sólo ante unas pocas fotografías el *punctum*³ nos asalta con violencia, sólo de algunas sale un detalle⁴ que viene a *punzarnos* como un instrumento puntiagudo⁵ en lo personal, en lo íntimo:

Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de *algo* la foto deja de ser *cualquiera*⁶.

Es la *marca*, el carácter *indicial* y de *huella*, lo que hace posible la experiencia del *punctum*. Es el objeto mismo, a través de la fotografía, lo que nos afecta en lo más íntimo, produciendo en nosotros una vibración, un estremecimiento. El *punctum* no es compartible, pertenece al espacio más puramente personal, a la memoria, al recuerdo. No obedece a ningún código

¹ *Ibíd.*, § 11, pp. 66 y ss.

² *Ibíd.*, § 17, p. 85.

³ Sobre el concepto de *punctum* y la *teatralidad* en fotografía, véase FRIED, Michael, *El Punctum de Roland Barthes*, Murcia, Cendeac, 2008.

⁴ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, § 19, p. 89.

⁵ *Ibíd.*, § 10, p. 65.

⁶ *Ibíd.*, § 21, p. 96.

social compartido: *es un suplemento, lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella*¹.

El espacio privilegiado del *punctum* es la foto familiar antigua, como lo atestigua el que Barthes elija para su análisis la famosa (aunque nunca mostrada) *fotografía del invernadero*, en la que aparece su madre cuando contaba cinco años de edad (la madre de Barthes acababa de fallecer en el momento de redacción de *La cámara lúcida*²). En ellas nos golpea la evidencia del *esto ha sido*, el incontestable hecho de que la cosa ha estado ahí, en la *realidad* y en el *pasado*³. En el *punctum* la *Referencia*, el *orden fundador de la fotografía*, se muestra como su verdadero *noema* y esencia⁴:

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella⁵.

Philippe Dubois (*El acto fotográfico*, 1983), al que ya nos hemos referido en numerosas ocasiones, sería, de entre los teóricos modernos, el principal defensor de este carácter indicial de la imagen fotográfica. Apoyándose en los autores que hemos citado (Peirce, Bazin, Barthes...), incide de nuevo en el *proceso* fotográfico, en la *génesis* de la imagen, para desvelar esa naturaleza

¹ *Ibid.*, § 23, p. 105.

² Sin duda, la evolución del concepto de *punctum* a lo largo del texto de *La cámara lúcida* no hubiera sido la misma si Barthes no se hubiera encontrado en esos momentos transido por el dolor de la pérdida. Probablemente, el análisis de Barthes no pueda ser comprendido (emocionalmente, pero también intelectualmente) por alguien que no haya tenido la misma experiencia.

³ *Ibid.*, § 32, p. 136.

⁴ *Ibid.*, § 32, p. 136.

⁵ *Ibid.*, § 34, pp. 142-143.

indicial, de *huella*, de la fotografía, que encuentra ejemplificada como en ningún otro tipo de fotografía en el fotograma¹, verdadera *huella luminosa* por contacto² a pesar de no ser necesariamente *mimético* o *figurativo* (muchas veces, el objeto original no es identificable en el fotograma). Tres serían las características de la fotografía que Dubois extraería de su análisis: la *singularidad* de la fotografía, el carácter de *atestiguamiento* que esta contiene, su capacidad de *designación*.

La relación que la imagen posee con el objeto es única, *singular*, como el objeto mismo. A pesar de que la fotografía se caracterize por su infinita reproductibilidad, su carácter indicial se manifiesta en su relación con un único referente, el que la causó, el objeto concreto y singular ante el que se colocó la cámara y que reflejó la luz que impresionó la superficie sensible:

Como representación por contacto, *no significa de entrada un concepto; antes que nada, ella designa un objeto o un ser particular, en lo que tiene de absolutamente individual*³.

La fotografía (el signo) puede copiarse indefinidamente (para dar lugar a otros signos), pero puede hacerse una sola vez, ya que el objeto, ese que estuvo ahí, ante el *negativo único*, no puede jamás repetirse existencialmente, afirma recurriendo a Heráclito⁴. La relación entre signo fotográfico y objeto está marcada indefectiblemente por la *unicidad*.

De esta *unicidad* se desprende que, por su génesis, la fotografía constituye un *testimonio*, una evidencia ontológica, del *ser* del objeto

¹ Véase la p. 305 de esta tesis para una descripción del procedimiento.

² DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*

fotografiado: *ella atestigua ontológicamente la existencia de lo que da a ver*¹. Pero de esa unicidad no ha de desprenderse en forma alguna que la fotografía posea por ello *significado*. Señala con el dedo, *designa* (es un índice):

Cualquier cosa que llama la atención es un índice. Cualquier cosa que nos sobresalta es un índice en la medida en que señala la confluencia de dos trozos de experiencia².

Los índices no afirman nada. [...] Si se interpretase así un índice, el modo tendría que ser imperativo, o exclamativo, tal como ¡Mira ahí!³

La fotografía nos dice “esto ha estado efectivamente allí, un día, en esa posición”⁴ sin aportarnos más significación. La fotografía es esencialmente *enigmática*⁵, “opera sólo en el orden de la existencia y en ningún caso en el orden del sentido”⁶.

Dubois insiste una y otra vez en mantener la teoría de la huella dentro de unos estrechos límites que impidan la recaída en el mito del lenguaje sin código, del mensaje automático propio de la visión realista-positivista de la fotografía, el *discurso de la evidencia*. Insiste en señalar que el automatismo, base del carácter indicial de la fotografía, se limita a un solo momento, el de la toma. Pero hay procesos y gestos intencionales y culturales, individuales y sociales, tanto *antes* de ese momento (elección del tema, del aparato, de sus ajustes) como *después* de él (reglajes y trucajes del revelado, usos posteriores de la imagen) que reinscriben al mensaje fotográfico en el ámbito de los códigos y las formas culturales de representación⁷.

¹ *Ibid.*, p. 67.

² PEIRCE, Charles S., *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 149.

³ *Ibid.*, p. 153.

⁴ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 80.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁷ *Ibid.*, p. 82.

Breton no pudo anticipar ni habría podido asumir estos análisis de la fotografía como *índex*, de la cámara como instrumento en parte creador y/o transformador de realidades. Cegado por el mito del realismo, no supo ver que la metáfora positivista de la fotografía que usó tiene, desde el punto de vista epistemológico, una deficiencia fundamental: el dato, la imagen, la existencia que la fotografía señala ha de ser objeto de interpretación, de comprensión, de *hipótesis*¹. La fotografía no tiene ningún significado más allá del *algo ha sido* hasta que los códigos culturales hacen su aparición.

El papel central que la metáfora de la fotografía como espejo de lo real tenía en la base misma de su movimiento impidió al surrealismo realizar una teoría adecuada sobre la fotografía; al darle un rol tan fundamental, el movimiento condenó a la fotografía a estar ausente de su discurso, a pesar de ser esencial tanto en sus prácticas como en la definición misma de su proyecto. La realización de una teoría apropiada sobre la fotografía que recogiera el carácter transformador y activo de la cámara habría socavado las bases mismas del procedimiento fundador del surrealismo, la escritura automática. Negar el carácter mimético y objetivo que la tradición positivista y racionalista confería a la placa y al objetivo fotográficos hubiera supuesto una reformulación total de su proyecto tal y como se perfilaba en los *manifestos*:

La concepción de la imagen fotográfica como producto de un aparato de registro pasivo impidió a Breton darse cuenta de las intervenciones

¹ MOLDERINGS, Herbert, «La tache aveugle. André Breton et la photographie» *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009, pp. 115-133, p. 126.

operadas por la representación fotográfica en la apariencia de la realidad, [...] las múltiples transformaciones que la realidad sufre en la fotografía¹.

Paradójicamente, fue la misma visión positivista, racionalista y objetivista que convirtió a la fotografía en un tabú² en la teorización de los medios de creación artística por parte del movimiento surrealista la que estimuló su uso en su seno. Así, a partir del momento fundacional del grupo (1921-1922), en el que la fotografía le sirve a Breton para definir su propio proyecto teórico, la relación entre esta y el surrealismo no dejó de aumentar y hacerse más estrecha a medida que el movimiento fue aumentando la práctica de la fotografía y la inclusión y uso de imágenes fotográficas en sus revistas, panfletos y producciones literarias de todo tipo, como veremos en el capítulo siguiente.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ *Ibíd.*, pp. 126-127.

² *Ibíd.*, p. 127.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.2 FOTOGRAFÍA EN TANTO QUE IMAGEN

A sí llegamos al segundo espacio que ocupa la fotografía en el surrealismo, la fotografía *en tanto que imagen física*, y que nos ha de ocupar por extenso.

Como veremos en el presente capítulo, las diferentes publicaciones surrealistas hicieron un profuso uso de la ilustración y, en especial, de la ilustración mediante fotografías. Breton mismo mostró la importancia de la necesaria preeminencia de la fotografía sobre el dibujo o la pintura en el seno de las publicaciones del surrealismo al afirmar:

Quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies? / ¿Cuándo todos los libros aceptables dejarán de estar ilustrados con dibujos para aparecer solo con fotografías?¹

y la utilizará en obras importantes como *Nadja* (1928), *Les vases communicants* (1932) y *L'Amour fou* (1937); las revistas surrealistas, de las que mantiene férreamente las riendas, seguirán el camino marcado por él.

El uso de fotografías en una obra de ficción no era nuevo². Lo había hecho ya en 1892 Georges Rodenbach en su novela *Bruges la morte*³. Pero el caso de *Nadja* (1928), la obra de Breton pionera en el uso de imágenes, es

¹ *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard, 2002, p. 52. Publicado inicialmente en *La Révolution Surréaliste*, del nº 4 (15 de julio de 1925) al nº 9-10 (1 de octubre de 1927).

² MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 164.

³ RODENBACH, Georges, *Bruges la morte*, París, Flammarion, 1892.

diferente, ya que en ella las imágenes traspasaron el rol de meras ilustraciones para formar parte del texto mismo y ser inseparables de él.

Las imágenes que usó Breton en sus libros eran fotografías de París, retratos, reproducciones de objetos, cuadros y dibujos, fotografías de cartas de Nadja, de documentos, de páginas de libros, etc., y todas ellas comparten el ser presentadas como documentos, es decir, buscando una objetividad total desprovista de toda intención estética¹: encuadres sencillos y frontales, tirajes planos sin grandes contrastes. Esta era la tónica también en las primeras revistas surrealistas.

En textos posteriores, como por ejemplo los publicados en la revista *Minotaure* y el compendio formado con los artículos que en ella publicó Breton, *L'Amour fou*, las fotografías bascularon hacia el terreno del arte, forzando un cambio en la relación que establecían con el texto. Como señala Murat², lo maravilloso afloraba en ellas mediante la imagen *per se*, por ella misma y sus cualidades “artísticas” (encuadre, iluminación, contraste), no por el fragmento de mundo que la imagen captaba. El espíritu más documental con el que la fotografía entraba en relación con el texto en Nadja se mantuvo fuera del círculo más cercano a Breton, en la revista *Documents*, fundada por Bataille.

Pero esta distinción entre fotografía-documento y fotografía-arte no siempre es fácil de establecer ante una fotografía publicada en un texto surrealista. Como señala Alain Mousseigne³, en general el papel de la fotografía en las publicaciones surrealistas se verá afectado por un marcado

¹ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 164.

² *Ibid.*, p. 166.

³ MOUSSEIGNE, Alain, "Surréalisme et photographie: rôle et place de la photographie dans les revues du mouvement surréaliste" *L'Art face à la crise: 1929-1939*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1980, pp. 153-181.

carácter ambiguo en lo que se refiere a su uso y lectura: no siempre queda claro cuándo una imagen es presentada únicamente por su valor como *documento* (y sería, por tanto, una reproducción) o por su valor como *obra autónoma* de naturaleza artística.

En general, la ambigüedad en todos los ámbitos parece ser la única característica común a todo el conjunto de la fotografía surrealista; si la contemplamos en perspectiva, parece que solo hay una cosa que pueda definir el papel de la fotografía en el surrealismo: su indefinición, su variedad, su gran capacidad para cambiar de forma. Sin duda esta indefinición contribuyó de forma decisiva a la ausencia ya señalada de un discurso teórico en torno a la fotografía en el seno del movimiento surrealista. La tarea de reunir bajo un solo paraguas conceptual semejante pluralidad, multiplicidad y segmentación en los planteamientos, en los usos y en las formas se antoja de antemano imposible.

Sin embargo, podemos intentar la tarea de encontrar hilos *temáticos* y *técnicos* que nos guíen en la tarea de estructurar el laberinto de la fotografía surrealista.

Alain Fleig distingue dos tiempos en el proceso de creación fotográfica: el “momento de la toma” y el “momento del laboratorio”¹. Nosotros añadiremos uno más, anterior a los otros dos y fundamental en las cada vez más caudalosas corrientes fotográficas que discurren dentro del arte moderno: el tiempo o momento de la “puesta en escena”, del diseño de la “pose” del modelo o de la disposición de los objetos a fotografiar. Cada uno de estos tres tiempos o momentos (*momento de la toma, momento del laboratorio, momento de la*

¹ FLEIG, Alain, *Etant donné. L'Âge de la lumière. Photographie et surréalisme: en France entre les deux guerres*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997, p. 23.

pose) da lugar a una actitud diferente, dependiendo de en cuál de ellos se centre el esfuerzo creativo a la hora de tomar una fotografía.

La oposición entre los dos que primero hemos citado, intrínsecos al proceso fotográfico con cámara, ha acabado por generar la radical y clásica dicotomía entre “fotografía pura” u “objetiva” y “fotografía manipulada” o “experimental”, dicotomía que recorre bajo diferentes nombres la historia de la estética fotográfica casi desde la invención del medio, dando lugar a no pocas polémicas y enfrentamientos. La preeminencia del tiempo restante (el momento de la “pose”), que puede darse o no, da lugar a lo que Cartier-Bresson llama fotografía *arrangée*¹, es decir, dispuesta, preparada de antemano, en definitiva, escenificada, que también ha arrastrado a no pocas polémicas en el *medio* y en los *medios*².

En la fotografía de las revistas y obras literarias surrealistas que constituyen nuestro objeto de estudio podemos descubrir ejemplos de todas estas tendencias o actitudes (fotografía documental/manipulada/escenificada). Ya desde los inicios del movimiento a mediados de los años veinte podemos localizarlas ejemplarmente encarnadas en dos vecinos de la calle Campagne-

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ Como veremos más adelante, prácticamente toda la teoría estética del Cartier-Bresson de postguerra, contenida en la introducción a su libro *Images à la sauvette* (París, Editions Verve, 1952) está construida sobre la base de la preeminencia absoluta del momento de la toma sobre los otros dos, apostando por la fotografía directa como la auténtica vía fotográfica y negando validez tanto a la fotografía manipulada como a la fotografía escenificada; esta última, en sus propias palabras, « no le concierne » pero, como veremos, esto no ha sido siempre así.

² Cabe destacar la producida en los noventa alrededor de la icónica obra de Robert Doisneau *El beso de l'Hôtel de Ville* y las dudas en torno al carácter performado de la no menos icónica *Muerte de un miliciano*, de Robert Capa. También ha sido objeto de no pocos análisis el carácter performado de la ejecución realizada por el general Nguyen en Saigón en 1968, que probablemente no habría ocurrido de no estar allí la cámara de Eddie Adams para captarla; la fotografía de Adams ganó el Pulitzer.

Première de París: Atget y Man Ray¹. Por un lado la fotografía documental, por otro la fotografía experimental manipulada y/o escenificada.

En numerosas ocasiones estos diferentes estilos u orientaciones son compartidos por el mismo autor dentro del surrealismo sin conflicto, sin la conciencia de estar realizando tareas diferentes o estar cambiando radicalmente de registro al producir obras aparentemente diferentes entre sí. Sin embargo, al acercarnos a la bibliografía secundaria sobre la fotografía surrealista vamos a encontrarnos con que la obra de aquellos fotógrafos que puede ser englobada bajo el epígrafe de fotografía “pura”, “objetiva” o “documental” ha sido durante mucho tiempo prácticamente ignorada, como si no fuera verdaderamente perteneciente al movimiento. Únicamente en el último lustro, en coincidencia temporal con el desarrollo de este trabajo, se ha comenzado a prestar atención a la vertiente documental de la fotografía surrealista y a darle el peso que realmente merece por el papel que desempeñó en sus publicaciones.

Efectivamente, las primeras aproximaciones a la fotografía surrealista se han venido centrando mucho más en la obra de autores con predilección por la imagen manipulada técnicamente (esto es, el collage y la mezcla de fotografía, dibujo y pintura, las distorsiones, la solarización, las exposiciones múltiples, los rayogramas, etc.) y la fotografía “puesta en escena”, ya fuera con modelos (con predominio del desnudo femenino) u objetos, muchos de ellos contruidos *ex profeso* para la toma. Hablamos de fotógrafos como Man Ray, Roger Parry, Maurice Tabard, Hans Bellmer, Raoul Ubac, Jacques-André Boiffard, parte de las imágenes de André Kertész y Brassai e incluso algunos experimentos de Breton mismo o Dalí. Es posible que este fenómeno se deba

¹ BAJAC, Quentin (et al.), “Cambiar la vista”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 17-19, p. 17.

en parte a que ideas heredadas de la observación de la pintura y escultura surrealistas y dadá introdujeron prejuicios en los críticos a la hora de determinar cuándo una imagen es *verdaderamente* “surreal” o “surrealista”. También podemos interpretar este acercamiento parcial a la fotografía surrealista como parte de la reacción en Estados Unidos contra la “straight photography” o fotografía directa y sus popes¹ que acabó decantando a parte de los teóricos de la fotografía norteamericanos hacia el análisis de corrientes foráneas que pudieran ayudarles a subvertir los sacrosantos dogmas formales, estéticos y técnicos de esta fotografía americana “autóctona”.

Sea por los motivos que sea, la fotografía surrealista fue expurgada en un primer momento (hablamos de los años ochenta, cuando la fotografía surrealista es redescubierta como objeto de reflexión historiográfica) de todo lo que pudiera ser interpretado como “directo” o “documental”. Rosalind Krauss y Jane Livingston, en el prólogo a su fundamental obra *Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme*², uno de estos primeros acercamientos a la reencontrada fotografía surrealista, afirman:

Nos preguntamos: ¿qué hace *la fotografía* en el corazón del surrealismo? Sin embargo, a pesar de la aparente contradicción entre las producciones extravagantes del inconsciente y la constante documental del objetivo, la

¹ Por ejemplo, Ansel Adams y Edward Weston. WALKER, Ian, *City gorged with dreams. Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2002, pp. 2-3.

² KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane, ADES, Dawn, *Explosante fixe: photographie et surréalisme*, Centre Georges Pompidou/Hazan, París, 1985, traducción de *L'Amour fou: Photography & Surrealism*, 1985. Se publicó con ocasión de la muestra “Photographie et surréalisme”, realizada en el Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou del 15 de abril al 15 de junio de 1985. Esta exposición fue concebida por Rosalind Krauss y Jane Livingston para la Corcoran Gallery of Modern Art, Washington D.C.

fotografía se encontró, en repetidas ocasiones, en el centro de la expresión visual del surrealismo¹.

Más adelante, Krauss insiste:

¿No nos encontramos en presencia de una paradoja? Parece que no puede haber surrealismo y fotografía, sino solamente surrealismo o fotografía².

Para este primer grupo de críticos, el intrínseco carácter “documental” de la fotografía debería ser, en principio, un obstáculo para su uso por parte del movimiento surrealista, ya que entraría en contradicción con el objetivo último del proyecto, esto es, la exploración del inconsciente. Este solo podría aflorar mediante creaciones que surgieran del interior, no de copias de objetos exteriores:

La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los cuales hoy están de acuerdo todos los espíritus, se referirá a un modelo puramente interior o no será³.

Es cierto que la fotografía fue para los surrealistas una potentísima herramienta de expresión de lo interior mediante la ruptura con todas las reglas establecidas del arte mediante el azar. Así como Joan Miró quería “asesinar la pintura” los fotógrafos surrealistas “asesinaron la fotografía”⁴ redefiniendo la relación del fotógrafo con el negativo y prescindiendo de la cámara, utilizando técnicas de manipulación del revelado y degradando consciente y azarosamente el negativo. Pero los autores citados se centran en

¹ KRAUSS, Rosalind, “La Photographie au Service du Surréalisme” en KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane, ADES, Dawn, *Explosante fixe: photographie et surréalisme*, París, Hazan, 1986, p. 15.

² *Ibid.*

³ BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard, 2002, p. 15.

⁴ JAGUER, Édouard, “Zoom sur la photographie surréaliste en Europe”, *Mélysine 14: L'Europe surréaliste*, Lausana, l'Âge d'homme, 1994, pp. 295-306, p. 297.

sus estudios de forma exclusiva en estas estrategias y recurren para ello a los autores u obras que consideran son realmente representativos del surrealismo, fundamentalmente cercanos a Bataille, la revista *Documents* y la corriente del *bas matérialisme*, descartando analizar prácticamente toda imagen directa, documental, no manipulada ni escenificada.

Sin embargo nosotros, que hemos dedicado no pocas páginas al análisis de los planteamientos teóricos del primer surrealismo, sabemos la importancia que la ciudad, lo marginal, la deambulación y el azar, que, unidos, parecer estar describiendo el proceso de creación de la fotografía documental, tuvieron en las estrategias de exploración surrealistas. Como veremos al tratar la fotografía documental, era inevitable que los surrealistas reconocieran en este tipo de fotografía una herramienta fundamental.

A pesar de lo dicho, seguiremos parcialmente a Rosalind Krauss y sus colaboradores en un aspecto: su atención a los márgenes del surrealismo. Es bien cierto que el movimiento fotográfico surrealista no puede reducirse solo a los artistas y literatos que se mantuvieron al lado de Breton; el surrealismo fotográfico es mucho más amplio e impregna todo el mundo cultural de entreguerras, especialmente en París, su centro natural. Si solo consideráramos verdaderos fotógrafos surrealistas a los que Breton mantuvo a su lado en las revistas de cabecera del movimiento el enfoque sería demasiado restrictivo. Como hemos visto y seguiremos viendo, Breton, verdadero *papa* del surrealismo, manejaba con mano férrea su *iglesia*¹, recurriendo en numerosas ocasiones a la *excomunión* fulminante y pública de todo aquel que no se plegara totalmente a la ortodoxia, que también incluía el ideario político. Boiffard y

¹ La metáfora religiosa para hablar del surrealismo, de forma irónica a veces, es muy frecuente, incluso dentro del movimiento.

Dalí (centrales en el movimiento) sufrieron la expulsión, y no fueron los primeros ni los únicos. Por eso utilizaremos en ocasiones el vocablo “surrealizante”, con el que queremos denotar a aquellos creadores de imágenes que, aunque no hubieran pertenecido directamente al grupo bretoniano o hubieran sido expulsados de él, se encontraban en sus márgenes o participaban de su enfoque.

Concluamos señalando el objetivo marcado para esta sección, dedicada a proporcionar una introducción a la amplia variedad de la fotografía surrealista; con ella queremos mostrar que es innegable que existe una importante corriente creativa dentro del ámbito de los fotógrafos surrealistas que no tiene nada que ver con la imagen puesta en escena o manipulada (ya sea durante la toma o en el laboratorio). Como veremos, no son pocos los fotógrafos afines al surrealismo que desarrollaron toda o la mayor parte de su obra dentro de lo que se ha dado en llamar la “fotografía documental” o “fotografía directa” a pesar de que la inicial corriente exegética centrada en la fotografía surrealista la dejara de lado o la tocara de modo muy tangencial. Dentro de ella podemos encontrar a Atget (que aunque no es miembro del grupo surrealista fue rápidamente reclamado por él), Germaine Krull, Eli Lotar, la mayoría del trabajo de Brassäi y Kertész (sobre estos dos fotógrafos nos centraremos más adelante), gran parte del surrealismo británico (Paul Nash, Eileen Agar, Lee Miller, Bill Brandt), el mejicano Manuel Álvarez Bravo y Henri Cartier-Bresson (que será el que más habrá de ocuparnos).

En su momento mostraremos la filiación surrealista del trabajo de algunos de estos fotógrafos que se manifiesta fundamentalmente, como veremos, en su temática.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.2.1 FOTOGRAFÍA MANIPULADA

En general, la fotografía que aparece en las publicaciones surrealistas no se caracteriza por una gran preocupación por la perfección técnica u óptica de sus imágenes (ya sean estas fotografías manipuladas o directas) lo que la enfrenta, en principio, a otras corrientes coetáneas, como la *Nueva Objetividad* alemana o el *Grupo f/64*¹ en Estados Unidos, que evitaban toda manipulación del negativo y se esforzaban por lograr la mayor nitidez posible en sus copias. Pero esto no le impide, incluso podríamos decir que es lo que le posibilita, desarrollar una profunda investigación en torno a las posibilidades técnico-expresivas de su medio. A la fotografía surrealista se deben en buena medida hallazgos como el uso creativo del llamado “efecto Sabatier” (la solarización) o el fotograma (rayograma).

¹ El término “Nueva Objetividad” (*Nene Sachlichkeit*) comenzó a utilizarse en Alemania a mitad de los años veinte para referirse a una corriente pictórica de corte postexpresionista, pero luego pasó a ser el nombre de una nueva forma de hacer fotografía específicamente alemana, centrada en la nitidez y la precisión documental, así como en la capacidad de la fotografía para desvelar cualidades estéticas hasta en los objetos más banales. Sus representantes más reputados son Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch y August Sander. Influyó notablemente en el surgimiento de la *Straight Photography* y del Grupo f/64 en Estados Unidos. Este último, fundado en 1932, toma su nombre de la abertura de diafragma más pequeña que permitía un objetivo de cámara de gran formato, abertura con la que se logra la mayor profundidad de campo posible y, por tanto, la máxima nitidez general a todas las distancias. Del grupo, basado fundamentalmente en California, formaron parte figuras tan importantes como Edward Weston, Ansel Adams (creador del sistema de zonas), o Imogen Cunningham. Según Beaumont Newhall (*Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002, pp. 188-192) su estética, muy estricta y dogmática, reclama que el fotógrafo debe ser capaz de *previsualizar* la copia final en el momento de la toma, sin ningún resquicio para la improvisación, y rechaza “toda fotografía que no esté nítidamente enfocada para cada detalle, que no sea impresa por contacto en papel brillante blanco y negro, que no haya sido montada sobre una superficie blanca, que denuncie cualquier manipulación o que eluda a la realidad en la elección de su tema”; consideran toda fotografía que no cumpla estas condiciones “impura”.

Los procedimientos utilizados por la fotografía surrealista “manipulada” (en sentido amplio) son los siguientes:

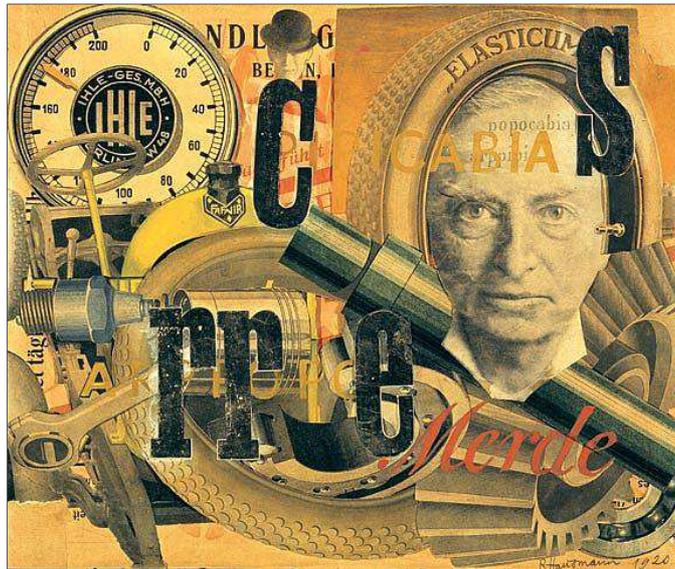
- las exposiciones múltiples y los tirajes combinados
- collage, fotomontaje y mezcla de fotografía, dibujo y pintura
- las distorsiones
- la solarización
- la imagen en negativo
- los fotogramas
- degradación de la imagen, ya sea de la copia o del negativo
- El *cliché verre*

Como veremos, estas técnicas se utilizan solas o combinadas entre sí, a veces repetidamente, para generar imágenes de gran complejidad.

4.2.1.1 COLLAGE, FOTOMONTAJE Y MEZCLA DE FOTOGRAFÍA, PINTURA Y DIBUJO

El collage y el fotomontaje se introdujeron en el movimiento surrealista, en parte por influencia de la pintura abstracta, que comenzó a incluir en sus obras recortes de prensa o pequeños objetos (naipes o billetes de autobús, por ejemplo) que eran *pegados* al lienzo, y también por apropiación de lo más *kitsch* de la cultura popular¹. El vocablo “collage” deriva, por tanto, del verbo francés *coller* (pegar)¹.

¹ Raoul Hausmann explica en su texto *Je ne suis pas un photographe* (París, Éd. Du Chêne, 1976) cómo descubre el fotomontaje y de dónde surge el nombre : *Je commençais en été 1918*



Il. 20. Raoul Hausmann, *Elasticum*, 1920.

El fotomontaje² consiste en la construcción de una imagen nueva mediante recortes de fotografías que son pegados sobre un soporte, siendo las tijeras y la cola sus herramientas básicas. Las fotografías de las que se parte

à faire des tableaux avec des coupures de papiers colorés et de journaux ou d'affiches. Mais à l'occasion d'un séjour de vacances au bord de la mer Baltique, sur l'île d'Usedom, dans le petit hameau de pêcheurs de Heidebrink, je conçus l'idée du photomontage. Il y avait dans chaque maison de "mémentos" du service militaire des membres masculins de la famille, qui montraient au milieu d'une lithographie en couleurs représentant la caserne, la ville où le service avait lieu et l'effigie d'un soldat (presque toujours un "grenadier"), la tête du propriétaire de cette image martiale — en photographie. Ce fut comme un éclair : on pourrait — je le vis instantanément — faire des "tableaux" entièrement composés de photos découpées. De retour à Berlin, je commençais à réaliser cette vision nouvelle en me servant de photos de presse et de cinéma". Dans mon zèle novateur, il me fallait aussi un nom pour cette technique, et en compagnie de George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader et Hannah Hoch, nous décidâmes d'appeler ces produits « photomontages ».

¹ NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002, p. 210.

² Algunos historiadores y teóricos de la fotografía no están de acuerdo con el uso de la palabra « fotomontaje » para referirse a los fotocollages y prefieren reservarla para los positivos combinados (BOUQUERET, Christian, *Histoire de la photographie en images*, París, Marval, 2001, p. 79, SOUGEZ, Marie-Loup, « El fotomontaje. Su desarrollo histórico y su lugar en la obra de Nicolás de Lekuona », en VV.AA., *Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la vanguardia*, Vitoria-Gasteiz, Artium, Madrid, MNCARS, 2003, pp. 68-79 y SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 310). Nosotros, siguiendo el uso primitivo del término acuñado por Raoul Hausmann, lo utilizamos como sinónimo de *fotocollage*.

pueden haber sido tomadas *ex profeso* para su posterior troceamiento o no. Incluso pueden provenir de la prensa ilustrada y la publicidad. A veces se incluyen en el collage final elementos no fotográficos, objetos, construyendo de esta manera imágenes mixtas.

Las imágenes compuestas incluyen en ocasiones líneas, dibujos o pintura. En muchos casos se pinta directamente sobre una fotografía, modificándola al introducir en ella elementos nuevos que cambian su significado. Merece citarse de forma especial como ejemplo singular de utilización de la mezcla de fotografía y dibujo el interesante y ya analizado *Monument à D.A.F. Sade* (1933), de Man Ray, en el que las líneas incluidas en la imagen forman un marco altamente significativo (Il. 28).

Habrà quien arguya que estos procedimientos no son verdaderamente fotográficos, que la copia final no es propiamente una fotografía, ya que la imagen carece de una superficie continua de gelatina y no hay un objeto real ante la cámara. Sin embargo, estos collages e imágenes mixtas se construían en ocasiones para ser refotografiados, con lo que el resultado final sí es una fotografía, de superficie continua y reproducible indefinidamente a partir de un negativo. En palabras de Philippe-Alain Michaud,

el fotomontaje refotografiado borra las asperezas engendradas por los gestos del recorte y del encolado a fin de producir una imagen a la vez homogénea y reproducible, una imagen donde las cicatrices habrían desaparecido¹.

El fotomontaje surrealista suturaría mediante la cámara los elementos dispares, de forma similar a como se hace en la metáfora poética, “de la

¹ MICHAUD, Philippe-Alain, “La coalescencia y la sutura” *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 173-177, p. 174

misma forma que en poesía podemos acercar los labios y el coral, o describir la razón como una mujer desnuda arrojando su espejo en un pozo”¹:

Tal y como indica R. Krauss², no son el collage y el fotomontaje las técnicas más utilizadas por los integrantes del grupo surrealista que son específicamente fotógrafos. Sin embargo, es preciso remitirse a ellas debido a que muchos de los miembros más destacados del movimiento, incluso los que apenas sí se acercaron a la fotografía de otro modo (como Breton o Dalí), las practicaron con notable habilidad e inteligencia en las revistas del movimiento. El collage, a diferencia de otros medios de expresión usados por los surrealistas, no precisa de conocimientos técnicos complejos o de un gran dominio del medio. Por ello será practicado por numerosos *amateurs* dentro del movimiento y profusamente utilizado por surrealistas que no son propiamente fotógrafos, sino pintores e incluso poetas, que pasan del collage verbal al visual, generando “poemas-objeto”: André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst (personajes centrales del movimiento), Georges Hugnet, Nusch Éluard (esposa de Paul Éluard), Léo Malet, Marcel Mariën, René Magritte, Georges Bataille, Claude Cahun y Suzanne Malherbe, etc.

Ernst fue el primero³ en introducir el collage y la fotografía modificada en el surrealismo, primero con su obra *La preparación de la cola de hueso* (1919), dos años más tarde (1921) con una exposición en la librería *Au Sans Pareil* y la obra fundamental *La Puberté Proche... (Les Pléiades)* (Il. 21). Notable es su uso de estas técnicas, si bien sobre la base de grabados en madera, en su novela-serie

¹ BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard, 2002, p. 43.

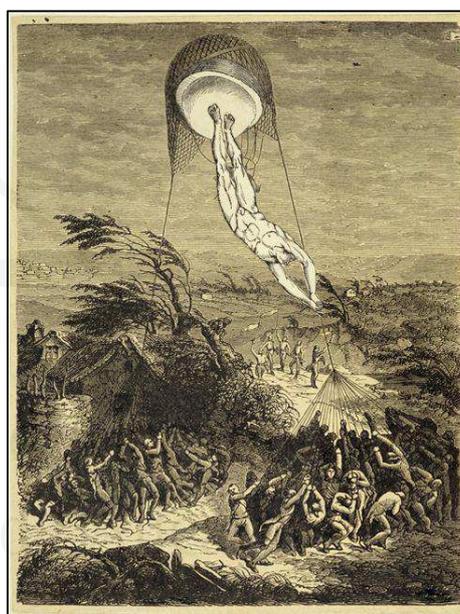
² KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane, ADES, Dawn, *Explosante fixe: photographie et surréalisme*, Centre Georges Pompidou/Hazan, París, 1985, p. 28.

³ PIERRE, José, *Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n

de collages *La Femme 100 têtes* (1929). En sus collages, utilizando recortes de grabados, se realizaba la definición misma del collage para Ernst, el “encuentro fortuito de dos realidades distantes en un plano no conveniente”, definición que parafrasea la expresión de Lautréamont: “Bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”¹.

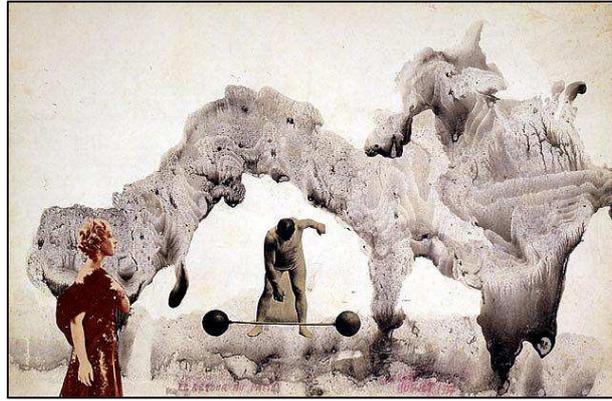


II. 21. *La puberté proche... (les pléiades)*, 1921.



II. 22. *Crime ou miracle: Un homme complet*, 1929.

¹ *Ibid.*



Il. 23. Georges Hugnet, *Le retour au passé* (collage y acuarela sobre tabla), 1936.

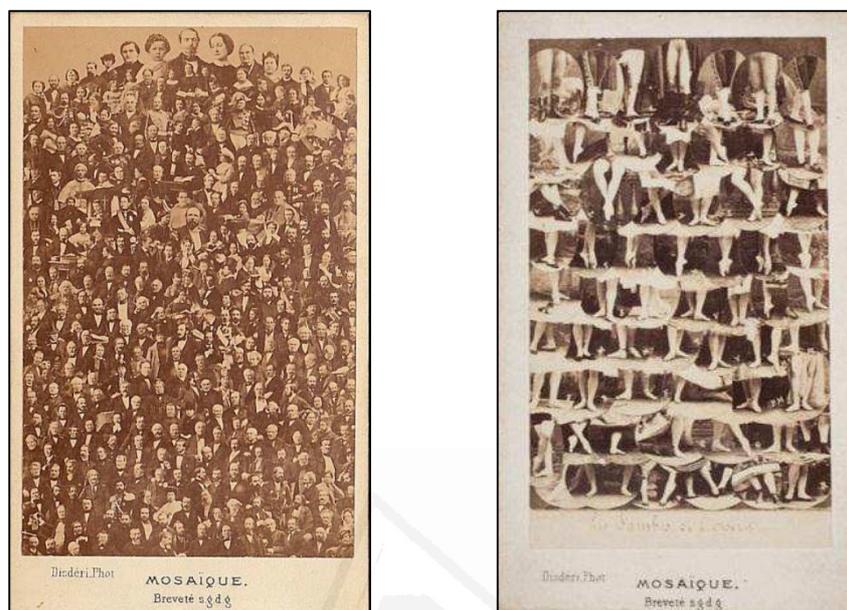
Un tipo concreto de collage surrealista que merece un tratamiento específico es la “tarjeta mosaico” o “retrato compuesto”¹, una de las muchas formas (junto a los diferentes tipos de fotografía escenificada²) de autorrepresentación del grupo surrealista. Como en el caso del collage en general o el retrato de grupo, tampoco aquí los surrealistas inventan algo nuevo, sino que dan un uso propio y a veces irónico a una técnica ya bien establecida en la cultura popular. Ya en fechas tan tempranas como 1863 Disdéri³ había patentado el procedimiento de la “tarjeta mosaico”, una fotografía en formato *carte de visite* (54×89 mm) que reagrupaba diferentes retratos individuales sobre un solo soporte. El objetivo de Disdéri era generar, a partir de su ingente fondo de retratos de personalidades, un objeto vendible

¹ CHÉROUX, Clément, “La fotografía por todos, no por uno”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 23-28, p. 26.

² Véase página 314 de esta tesis en la que se trata el retrato escenificado de grupo y los diferentes usos que de él se hizo en el surrealismo.

³ André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) fue un fotógrafo francés, pionero del retrato fotográfico popular de estudio desde que inventó y comenzó a usar, a partir de 1854, el formato “carte de visite”. Este formato de pequeño tamaño popularizó el retrato y su producción y difusión masiva, al abaratarlo considerablemente, y contribuyó a la desaparición del daguerrotipo, retrato único, no reproducible, íntimo y de circulación restringida a la familia más cercana (véase “Le portrait-carte” en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, pp. 109-114.

y coleccionable, un *souvenir* que contuviera, condensados, retratos de notables o famosos de los más diferentes ámbitos (bailarines, ministros, cúpula militar, los actores de un obra teatral, la familia imperial, el Papa y la curia...)



Il. 24. Disdéri, “*cartes de visite*” tituladas “*Le panthéon contemporain*” representando trescientas celebridades del siglo XIX y “*Les jambes de l’Opéra*” (Las piernas de la Ópera), ambos circa 1864.

El ejemplo paradigmático del uso de los retratos compuestos por parte de los surrealistas es *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* (véase Il. 10 e Il. 26), collage fundamental¹ que cierra el último número de *LRS* y al que, por su importancia, ya hemos hecho referencia y descrito en otros pasajes de esta tesis (véase p. 211). Este tipo de collage, del que podemos encontrar otros ejemplos, le sirve a los surrealistas para presentarse ante los demás y ante sí mismos como un colectivo y es, al igual que los retratos escenificados de grupo, expresión de la propia naturaleza de sus actividades, que no son sino grupales. Además, el collage presenta ventajas evidentes con respecto al

¹ Para un completo análisis de esta imagen, véase SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, p. 316 y ss.

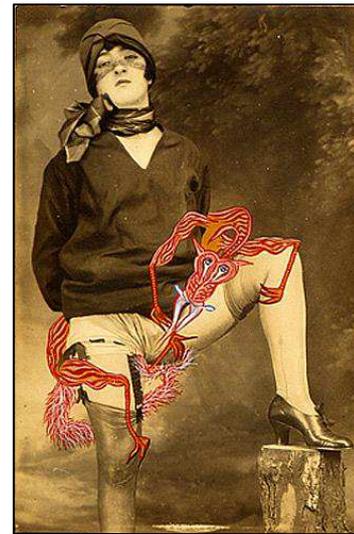
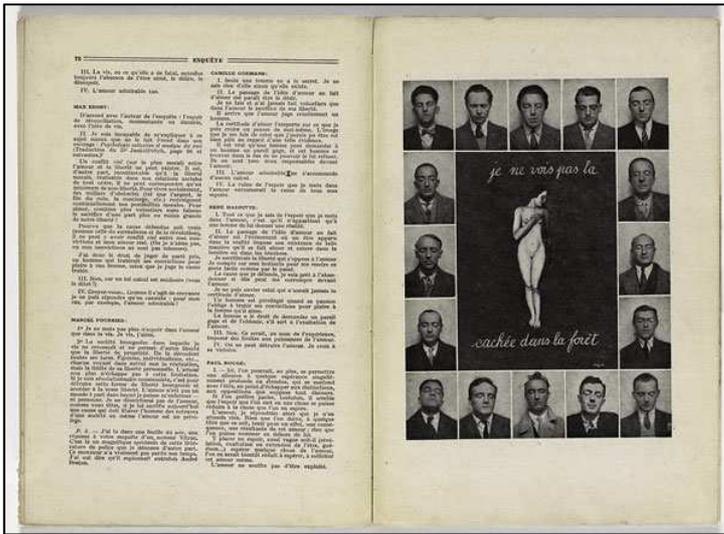
retrato de grupo, pues permite reunir en una sola imagen a personas que difícilmente podrían coincidir para una pose por su lejanía geográfica o temporal. Así puede reunirse en una misma imagen a los miembros actuales del movimiento y a intelectuales de otras épocas que estos reclaman como *honoríficamente* surrealistas, mostrando el “árbol genealógico”¹ del grupo. Un ejemplo de esto último es un collage (Il. 32) de Breton para su obra *De l'humour noir*² (1937) en el que entre los surrealistas encontramos referencias a (o imágenes de) escritores e intelectuales como Nietzsche, Lewis Carroll, Sade, Sigmund Freud, Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, Alfred Jarry, Jonathan Swift, Arthur Rimbaud, Edgar Allan Poe, Lautréamont, Goya, Harpo Marx y otros muchos.



Il. 25. Salvador Dalí, *El fenómeno del éxtasis*, 1933, que incluye, además de fotografías pornográficas, policiales y de diverso origen, varias imágenes de Brassai, con una de las cuales comparte el título (Il. 70).

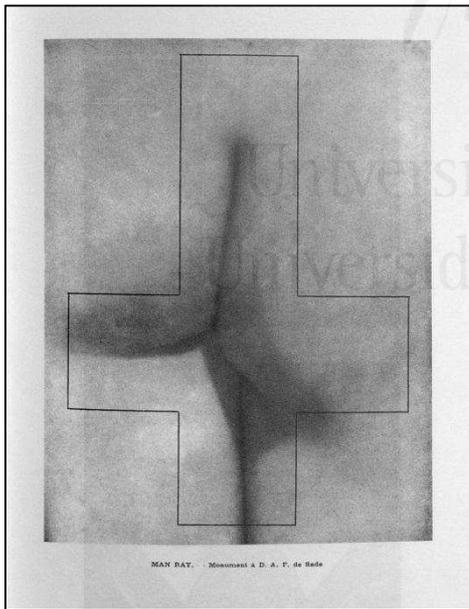
¹ *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, p. 44.

² BRETON, André, *De l'Humour Noir*, París, G.L.M., 1937.



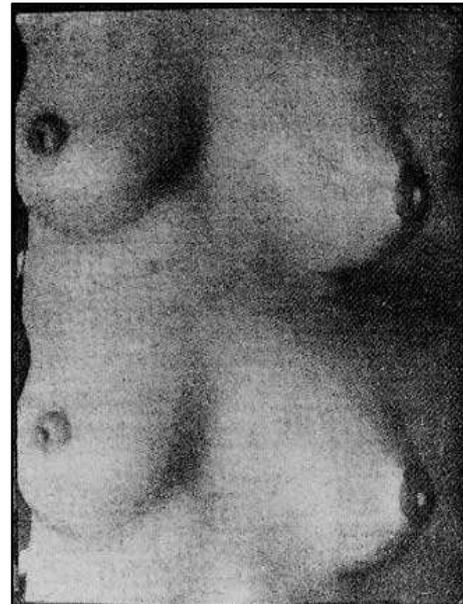
Il. 26. René Magritte, *Je ne vois pas la femme cachée dans le forêt*, LRS, n° 12 (diciembre de 1929), pp. 72, 73.

Il. 27. Georges Hugnet, título desconocido (de la serie *La vie amoureuse des spumifères*) (Gouache sobre tarjeta postal), circa 1920.

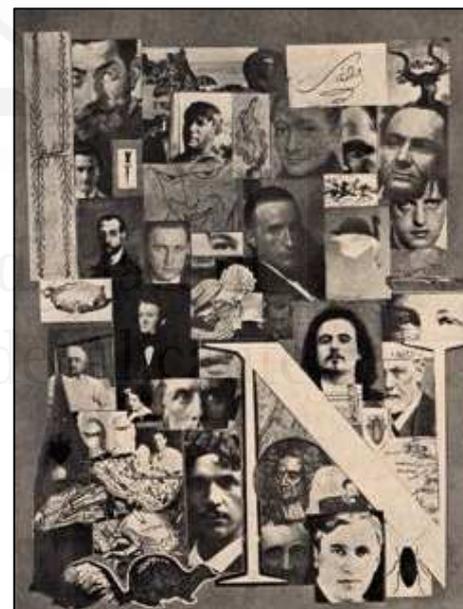


Il. 28. LSASDLR, n° 5, 1933, que incluye la fotografía de Man Ray, *Monumento a D. A. F. de Sade*, 1933.

Il. 29. Man Ray, *El violín de Ingres*, 1924 publicado por primera vez en *Littérature*, nouvelle série, n° 13, junio de 1924.



Il. 30. LRS, n° 1, (diciembre de 1924), que incluye la fotografía Man Ray, Sin título, 1924.



Il. 31. VV.AA., Panfleto contra Breton titulado « Un Cadavre » (Un cadáver), París, 15 de enero de 1930, que incluye una fotomatón de Breton previamente publicada en LRS (n° 12, 1925) y retocada por Boiffard.

Il. 32. André Breton, fotomontaje publicado en De l'Humour Noir, 1937.

4.2.1.2 EXPOSICIONES MÚLTIPLES Y TIRAJES COMBINADOS

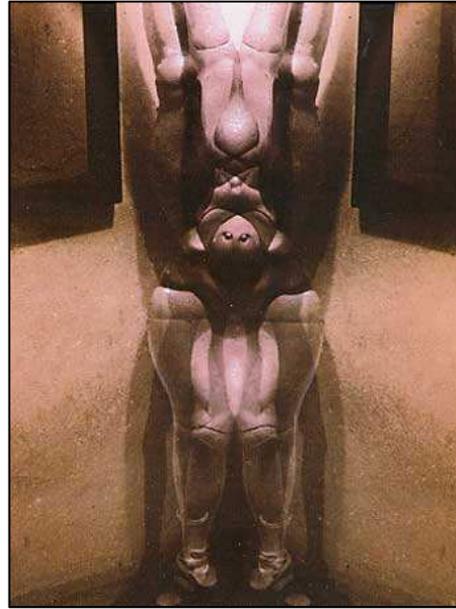
Como ya hemos señalado, el uso del collage, que no precisa sino tijeras, papel y cola, no es muy frecuente dentro del grupo de surrealistas que pueden ser llamados “fotógrafos” con propiedad; estos optan por la utilización de procedimientos específicamente fotográficos (esto es, basados en el uso de técnicas de copiado y laboratorio) para generar imágenes compuestas. Los procedimientos preferidos son, sin duda, la exposición múltiple y el tiraje combinado. Estas técnicas conservan una sensación de realidad más potente que el collage; con ellas el observador tiene la impresión (sin duda injustificada y derivada del prejuicio a favor de la fotografía como prueba) de estar viendo algo que, al igual que una fotografía convencional, conserva una relación mimética con lo real, de lo cual es, en definitiva, signo informativo. Estas técnicas, por tanto, pueden ser utilizadas con más éxito que el collage a la hora de subvertir, precisamente, la realidad.

La primera, la exposición múltiple, consiste en tomar varias fotografías sobre el mismo negativo de forma que aparezcan en él diferentes imágenes superpuestas. La segunda, el tiraje combinado, consiste en proyectar (mediante una ampliadora o por contacto) más de un negativo (o varias veces el mismo) sobre un solo papel fotográfico. Los efectos son similares. La única diferencia afecta a la mayor o menor reproductibilidad del producto final. En el caso de la exposición múltiple, al poseer un negativo, la imagen puede ser de nuevo reproducida, mientras que en el caso del tiraje combinado la reproducción exacta de la obra pasa, prácticamente sin remedio, como en el caso del collage, por fotografiar de nuevo la copia.

El procedimiento es utilizado profusamente por Man Ray, Hans Bellmer, Maurice Tabard, Claude Cahun, Roger Parry...



Il. 33. Man Ray, *La Marquesa Cassati*, 1922.



Il. 34. Hans Bellmer, *Ídolo*, 1937.

4.2.1.3 SOLARIZACIÓN E IMAGEN EN NEGATIVO

La solarización o “efecto Sabatier”¹ es una técnica de inversión parcial en los tonos de la imagen por medio de la exposición a la luz blanca a mitad del revelado. Para lograrlo, basta con encender la luz del cuarto oscuro apenas unos instantes mientras el material sensible se encuentra todavía en la cubeta del revelador. En esta fase del proceso el soporte, al no haber sido fijado, es aún sensible a la luz por lo que aparece un velado en aquellas partes menos expuestas de la emulsión y una línea luminosa en el límite entre la zona velada y el resto de la imagen. Puede solarizarse un papel o una película (los efectos son distintos), aunque en el caso del papel los resultados no son reproducibles, a menos que se recurra al expediente de fotografiar de nuevo la copia final. La

¹ Para una descripción más detallada del procedimiento, véase HEDGECOE, John, *Manual de Técnica Fotográfica*, Madrid, H. Blume Ediciones, 1977, p. 248.

solarización tuvo un gran predicamento entre los surrealistas, a los cuales, como hemos visto en general muy aficionados a las ciencias ocultas, les gustaba esta especie de materialización del aura¹. Man Ray fue su principal usuario a partir de 1929 (diez años después de los rayogramas), año de realización de su primera solarización *Primado de la materia sobre el pensamiento* (publicada dos años más tarde en *LSASDLR*, véase Il. 36). La aplicó sobre todo a retratos, desnudos y fotografías de moda.

También la imagen en negativo fue muy utilizada por los surrealistas; en numerosas ocasiones realizaron varias versiones de la misma fotografía (positiva, negativa, solarizada), a veces formando pares de imágenes contrapuestas (Il. 38 y siguiente).

Entre la producción de Raoul Ubac se encuentran a partir de 1937 ejemplos de *fosilizaciones*², fotografías con ilusión de relieve realizadas mediante el copiado de un negativo y un positivo transparente superpuestos formando un sándwich ligeramente fuera de registro³.

El surrealista Georges Henein describe este procedimiento y sus posibilidades desveladoras en su texto *La Cuve aux sales d'argent*⁴ (1939):

Uno no sabe si se encuentra ante un bajorrelieve parcialmente arrancado al moho de los siglos y lanzado inmediatamente en un corro enloquecido, o bien delante de un espejo voraz que absorbe un gesto, una figura, un ser de cada dos y solo devuelve una imagen desmantelada

¹ L'ECOTAIS, Emmanuelle de, "Man Ray. Créateur de la photographie surréaliste", en *Man Ray*, Colonia, Taschen, 2000, pp. 185-190, p. 189.

² JAGUER, Édouard, "Zoom sur la photographie surréaliste en Europe", *Mélusine 14: L'Europe surréaliste*, Lausana, l'Âge d'homme, 1994, pp. 295-306, p. 300. Ubac se unió al grupo parisino al llegar a París desde Bélgica en torno a 1935.

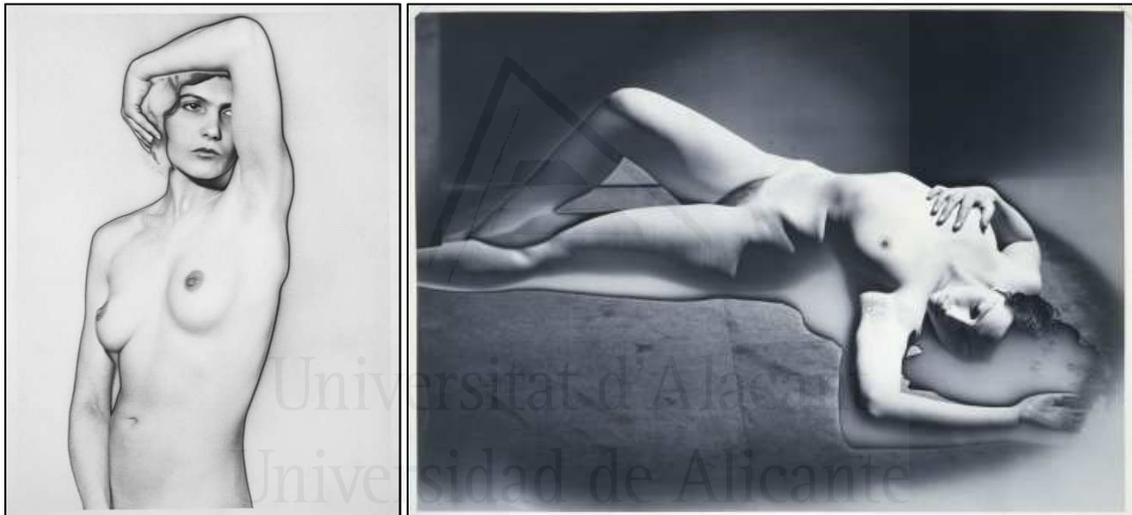
³ Véase HEDGECOE, John, *Manual de Técnica Fotográfica*, Madrid, H. Blume Ediciones, 1977, p. 246.

⁴ Texto publicado en Egipto e inencontrable citado en JAGUER, Édouard, "Zoom sur la photographie surréaliste en Europe", *Mélusine 14: L'Europe surréaliste*, Lausana, l'Âge d'homme, 1994, pp. 295-306, p. 300.

de las cosas que ceden a la tentación temeraria de reflejarse en él para acercarse más a sí mismas.

Minotaure (nº12-13, 1939) hizo uso de estas “fossilizaciones” de Ubac en varias ocasiones al publicar dos copias de la serie *Le combat de Penthesilée* y acompañar el texto de Benjamin Péret “Ruines: ruine des ruines” de otros tres fósiles de edificios (Il. 37) que provocaron que Breton escribiera:

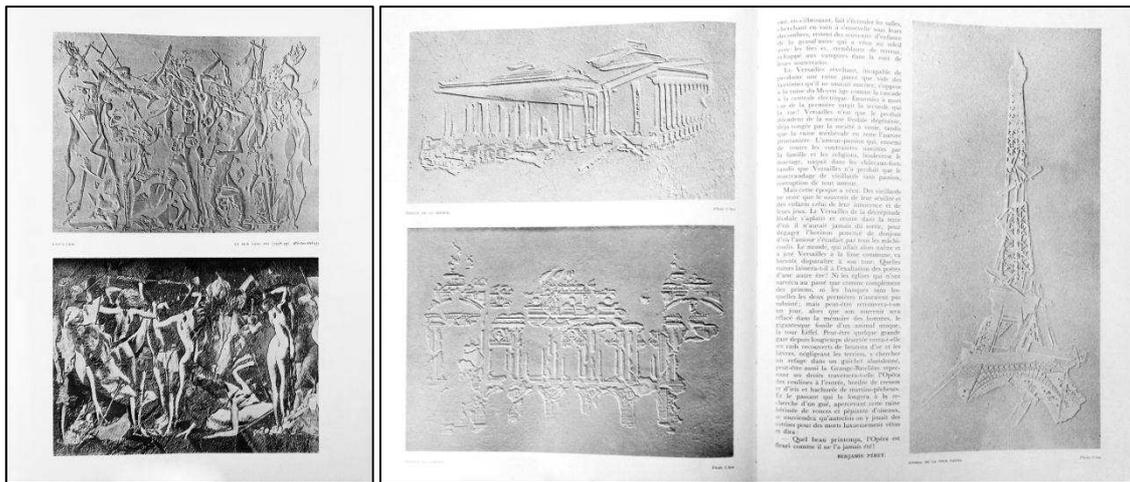
Hay que hacer notar que la fotografía en lo que tiene de más audaz, de más vivo, ha seguido la misma ruta que la pintura y la escultura. Por la dorada línea de unión del ojo de Ubac, las ruinas del pasado se reúnen con las ruinas del porvenir, que renacen incesantemente¹.



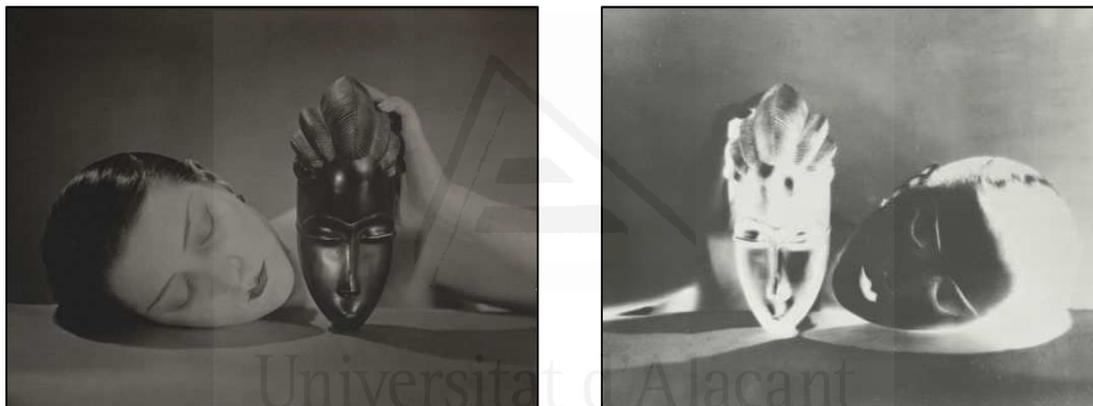
Il. 35. Man Ray, *Natasha*, circa 1929.

Il. 36. Man Ray, *Primat de la matière sur la pensée* (Prioridad de la materia sobre el pensamiento), 1929, *LSASDLR*, nº3 (diciembre de 1931).

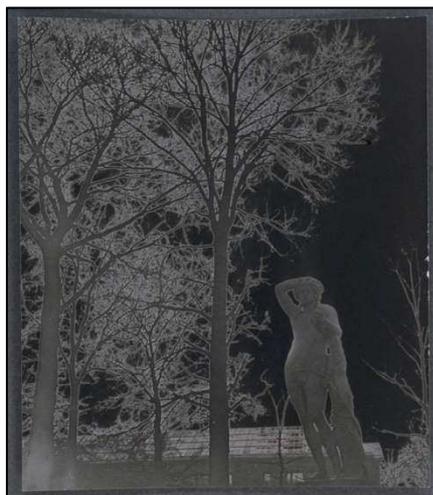
¹ André Breton también citado en *Ibid.*



Il. 37, *Minotaure*, nº 12-13, que incluye dos copias de *Le combat de Penthesilée* y tres fósiles de Raoul Ubac de edificios emblemáticos de París (La Bolsa, La Ópera y La Torre Eiffel).



Il. 38 e Il. 39. Man Ray, *Noire et Blanche*, 1926.



Il. 40. Maurice Tabard, *Estatua y árboles*, finales de los 30.



Il. 41. Roger Parry, *Locomotora*, 1929.

4.2.1.4 DISTORSIONES

Para los surrealistas la fotografía era un medio privilegiado para *atravesar el espejo*¹, como lo hacía la Alicia de Lewis Carroll, otro autor reverenciado por el surrealismo y prolífico y oscuro fotógrafo infantil². El espejo es un tema recurrente en sus poemas y las metáforas que unen simbólicamente fotografía y espejo han estado siempre presentes. Para los surrealistas las fotografías podrían haber funcionado como un espejo a través del cual se manifiesta otra realidad, una *realidad superior*, lo surreal:

Ciertamente, el proceso de duplicar el yo debe ser entendido bajo el aspecto de un fenómeno primordialmente único en un plano inferior, que se divide al pasar sobre un plano más elevado de la conciencia en el que tiende a rehacer la síntesis de los opuestos y a lograr una modalidad superior del yo, de su contenido, de su realidad.

Este movimiento de descomposición y de síntesis –de duplicación y de fusión simultáneas– sea de la conciencia del yo, sea de su contenido-imagen, es por otra parte fácilmente realizable en efígie y como prueba de nuestra intención, tanto es así que la fascinación de la experiencia óptica, que incluimos más abajo, no puede ser atribuida sino a que ella concreta el muy oscuro sentimiento que tenemos del punto crucial de nuestro funcionamiento:

Pone usted un espejo sin enmarcar perpendicularmente sobre la fotografía de un desnudo y, conservando siempre el ángulo de 90°, lo hace avanzar o retroceder, de forma que las mitades simétricas del conjunto visible disminuyan o aumenten siguiendo una evolución lenta y regular. –El conjunto nace sin pausa, en burbujas, en pieles elásticas que, al inflarse, surgen de la grieta más bien teórica del eje de simetría; o también, si ejecuta un movimiento inverso, la imagen disminuye fatalmente, sus mitades se cuelan la una en la otra, como cola tibia

¹ Sobre el tema del surrealismo y el espejo, véase *Ibíd.*, p. 298.

² Véase ARAGON, Louis, “Lewis Carroll en 1931”, *LSASDLR*, n°3, pp. 25-26. Breton incluyó textos suyos en su obra *Anthologie de l'Humour Noir* (París, Sagitaire, 1950) y también lo incluyó en el collage (Il. 32) de figuras destacadas del surrealismo que acompañaba a su texto *De l'Humour Noir* (París, G.L.M., 1937). Sobre la abundante y equívoca fotografía infantil de Lewis Carroll, véase HIGONNET, Anne, *Lewis Carroll*, Nueva York, Phaidon, 2008 y GERNSHEIM, H., *Lewis Carroll photographer*, Nueva York, Dover, 1962.

aspirada por una nada irresistible – como la vela colocada sobre una sartén caliente, que se encoge porque se licua silenciosamente por su base, que es también la de su doble reflejada en la cera fundida. Ante este fenómeno abominablemente natural y que acapara toda la atención, la cuestión de la realidad o de la virtualidad de las mitades de esta unidad en movimiento palidece en la conciencia, se borra en los bordes de la memoria.

La experiencia es definitiva; queda demostrada la presencia de una realidad incompleta a la que se opone su imagen por la intervención de un elemento motor que condensa lo real y lo virtual en una unidad superior.

Ya se trate de la entrada en escena de un espejo, del látigo que reanima a la peonza o del reflejo expresivo del organismo, captamos una misma ley, que se resume en esta antigua expresión:

LA OPOSICIÓN ES NECESARIA
A FIN DE QUE LAS COSAS SEAN
Y QUE SE FORME UNA
TERCERA REALIDAD¹.

Aun así no puede decirse que abunden los reflejos y las distorsiones dentro del trabajo fotográfico de los surrealistas de entreguerras. Aunque sea un procedimiento que aparece privilegiado en cualquier descripción de sus técnicas; de hecho parecen casi circunscribirse a un autor y su círculo más íntimo, André Kertész, que se sitúa en el centro de la fotografía surrealista manipulada con una serie de doscientos desnudos femeninos realizados en 1933 por encargo de la publicación *Le Sourire*². Kertész utilizó unos espejos deformantes (similares a los utilizados en las casetas de feria) que compró en un mercadillo y un par de modelos.

Un amigo húngaro me presentó al redactor jefe de *Le Sourire*, una revista muy francesa, satírica y algo atrevida que daba trabajo a muchos artistas, pero que nunca había publicado fotos. El redactor jefe me pidió que

¹ BELLMER, Hans, *L'Anatomie de l'image*, París, Allia, 2006, p. 25. La traducción es nuestra.

² FLEIG, Alain, *Etant donné. L'Âge de la lumière. Photographie et surréalisme: en France entre les deux guerres*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1997, p. 78 y FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 449.

hiciera algo. Entonces compré en un mercadillo dos espejos deformantes como los que se ven en las ferias, y con la luz ambiente y un viejo objetivo inventado por Hugo Meyer hice algunas impresiones muy divertidas. Algunas imágenes eran muy esculturales; otras, grotescas o aterradoras. Saqué unas ciento cuarenta fotos en un mes, a razón de dos o tres sesiones semanales. *Le Sourire* publicó algunas de ellas, e incluso habíamos pensado en hacer un libro. Para ello habría que esperar cuarenta años, pero esa es otra historia¹.

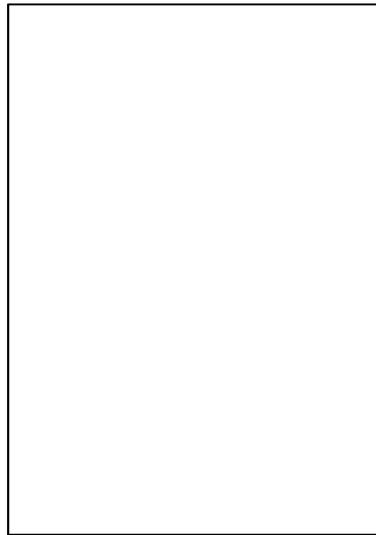
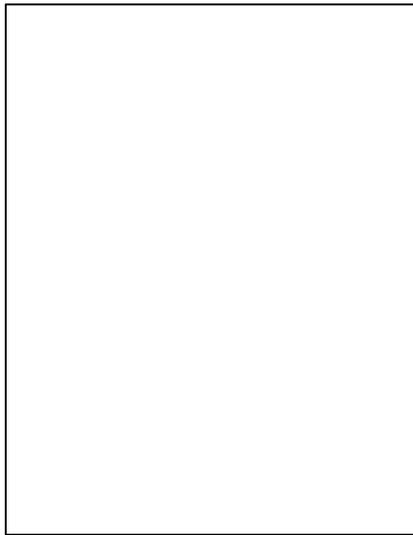
Kertész ya había utilizado antes una técnica similar (véase Il. 43 e Il. 44), y volverá a servirse de ella en su imagen *Tulipán melancólico* (Il. 45), realizada en 1939 ya en Nueva York. El resto de su trabajo no puede ser englobado bajo el epígrafe de “fotografía manipulada” y es, por lo general, ignorado por los analistas del surrealismo. Hablaremos de él con más detenimiento cuando analicemos la fotografía directa surrealista.



Il. 42. Man Ray, *Retrato de Benjamin Fondane en un espejo deformante*, ca. 1928.

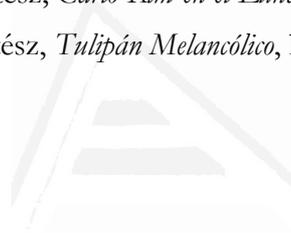
Il. 43. André Kertész, *El nadador bajo el agua*, Hungría, 1917.

¹ *Kertész on Kertész*, Nueva York, Abbeville Press, 1983, p. 82.



Il. 44. André Kertész, *Carlo Rim en el Luna Park*, París, 1929.

Il. 45. André Kertész, *Tulipán Melancólico*, Nueva York, 1939.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Il. 46. André Kertész, *Distorsión n° 40*, 1933.

Il. 47. André Kertész, *Distorsión n° 136*, 1933.

4.2.1.5 LOS FOTOGRAMAS

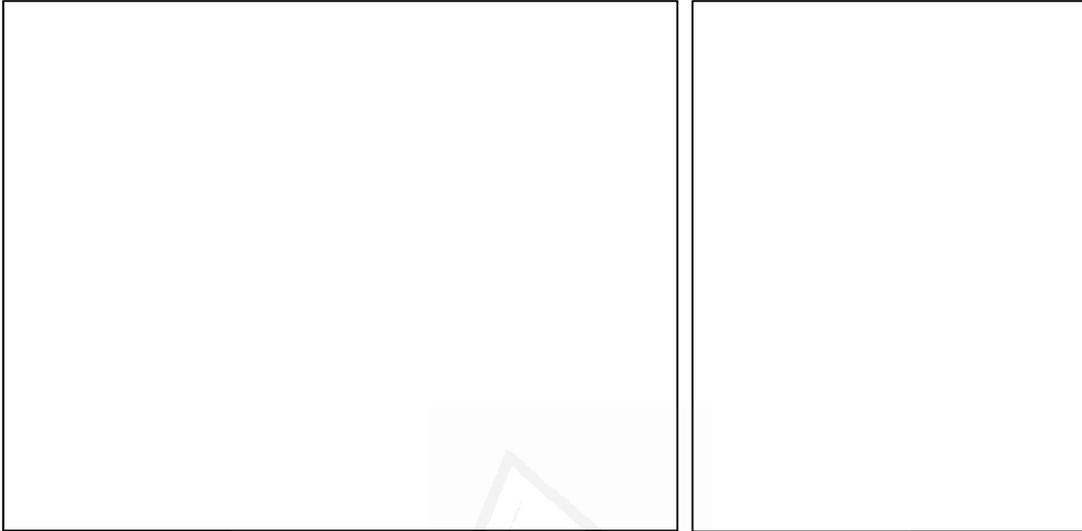
La técnica del fotograma (llamada por Man Ray “rayograma” o “rayografía” en honor a sí mismo) es anterior incluso a la fotografía misma, pues ya fue utilizada por William Henri Fox Talbot en los experimentos que le llevaron a la invención del negativo sobre papel¹. Christian Schad, dadaísta primero y más tarde surrealista, también produjo abstracciones sin el empleo de una cámara fotográfica en 1918, antes de que Man Ray lo redescubriera. Ray se encontró con el método casualmente mientras trabajaba en un encargo comercial, añadiéndole el empleo de objetos tridimensionales y transparentes (copas, bombillas, etc.), lo cual multiplicaba sus posibilidades:

Fue durante el revelado que caí en un proceso para tomar fotografías sin cámara: Yo les llamé “rayografías”. Una hoja de papel en blanco estaba bajo los negativos, entre las ya expuestas. En primer lugar, expuse a la luz varias hojas que revelé más tarde juntas. Durante unos minutos, esperé en vano a que apareciera la imagen. Lamentando haber desperdiciado el papel, puse mecánicamente un pequeño embudo de vidrio, el vaso graduado y el termómetro en la cubeta, sobre el papel mojado. Encendí la luz. Ante mis ojos, una imagen fue tomando forma. No fue una imagen simple de los objetos: estos fueron distorsionados y refractados por los cristales que estaban más o menos en contacto con el papel, y la parte directamente expuesta a la luz surgió como relieve sobre el fondo negro. Recuerdo haber expuesto, cuando yo era un niño, helechos en un pequeño chasis. Al exponerlos a la luz del sol, conseguí un negativo en

¹ Newhall describe así los experimentos que Talbot realizara en 1833: “mojó el papel con una solución débil de sal común (cloruro de sodio) y, una vez seco, con una solución concentrada de nitrato de plata. Estos elementos químicos se combinaron formando cloruro de plata, una sal sensible a la luz e insoluble en el agua, que quedaba dentro de la estructura del papel. Colocó una hoja vegetal, un trozo de encaje, en contacto con el papel así preparado, y expuso este a la luz solar. Gradualmente el papel se oscurecía donde la opacidad del objeto no protegía de la luz a la superficie. El resultado era así una silueta blanca contra el fondo oscuro del papel ennegrecido, que él llamó *shadonograph* [“sombrografía”]” NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002, pp. 19-20.

blanco de estos helechos. Mis rayografías partían del mismo principio, pero añadiendo un efecto tridimensional y toda la gama de valores¹.

El procedimiento no es invención del surrealismo, pero este lo empleó profusamente.



Il. 48. Man Ray, *Rayografía*, 1922.

Il. 49. Man Ray, *Rayografía*, 1923.



Il. 50. Christian Schad, *Amourette* (amorío), 1918.

¹ RAY, Man, *Autobiographie*, Robert Laffont, París, 1964, citado en JAGUER, Edouard, *Les mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie*, París, Flammarion, 1982, p. 13.

4.2.1.6 IMÁGENES DEGRADADAS

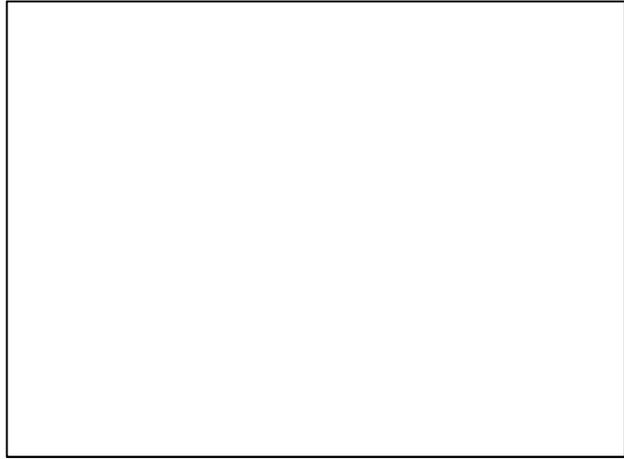
La degradación no controlable, azarosa y automática, de la copia o el negativo puede ser utilizada con fines expresivos y con la intención de generar fotografías de naturaleza onírica mediante la deformación de la imagen. Esta técnica fue utilizada por diferentes surrealistas en los años treinta, pero su difusión se debe en especial a Raoul Ubac y sus *brûlages*. En ellos, la emulsión fotográfica del papel o el negativo (compuesta básicamente por gelatina) es calentada (“*brûler*” significa en francés “quemar”) hasta que se reblandece y fluye, deformando la imagen que contiene, que parece licuarse. Al enfriarse, la emulsión vuelve a solidificarse, a veces curvada o hinchada.

La fotografía objetiva no me interesaba. Esperaba con impaciencia las felices casualidades debidas a los “fracasos” y explotaba el fenómeno del “brûlage”, que consiste en dejar que se funda progresivamente el negativo sometido a una fuente de calor. Se trata de un procedimiento de disgregación progresiva de la imagen que brinda unos resultados inesperados. ¡Cuántos clichés sacrificados por un logro de vez en cuando en el automatismo!¹.

El efecto final recuerda a las pinturas que el francochileno Roberto Matta realizó exactamente en el mismo periodo, a veces en colaboración con Gordon Onslow-Ford, una interesante serie de lo que ellos llamaron “morfologías psicológicas”.

Aunque sea un procedimiento de naturaleza totalmente diferente, Raoul Ubac también ensayó la degradación de la imagen final mediante el uso de un viejo espejo en la toma, como puede verse en el interesante retrato de la Il. 51, (*Minotaure*, nº 11, 1938), produciendo resultados similares a los de algunos *brûlages*.

¹ Raoul Ubac en GOERG, Charles (ed.), *Regards sur Minotaure, la revue a tête de bête*, Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire, 1987, p. 50.



Il. 51. Raoul Ubac, *Retrato en un espejo*, 1937 (*Minotaure*, nº 11, 1938).

Il. 52. Raoul Ubac, *Brûlage*, 1939.

4.2.1.7 EL CLICHÉ-VERRE

El procedimiento fue utilizado ya a mediados del siglo XIX por pintores como Corot o Millet y su paternidad es reivindicada por muchos pioneros de la fotografía, entre ellos Fox Talbot¹; sin embargo, su uso nunca pasó de ser minoritario y marginal. Consiste en realizar grabados sobre un negativo expuesto y revelado (o simplemente cubierto de pintura opaca), normalmente un negativo sobre cristal (de ahí el nombre de la técnica). Con un punzón se rasca la superficie de gelatina del cliché, contenga este ya una imagen o no, eliminando la emulsión. Después este cliché puede ser copiado sobre papel fotográfico por contacto o mediante una ampliadora, como un negativo convencional. Allí donde la gelatina o pintura ha sido eliminada la copia resultará negra, mientras que donde el negativo no ha sido afectado el

¹ AUBENAS, Sylvie, “Le cliché-verre”, en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 98.

papel quedará blanco o, si el negativo ya contenía una imagen, quedarán fragmentos de esta. Brassai, como insistiremos más adelante, cuando nos centremos en la fotografía surrealista directa o no modificada, prefirió, al igual que su compatriota, colega y también emigrado André Kertész, no tocar ni modificar las imágenes contenidas en sus negativos (como él mismo reivindica perfectamente en el texto que reproducimos un poco más abajo), y no fue más allá del reencuadre meticuloso en sus manipulaciones. A pesar de ello, realizó una amplia serie de *clichés-verre* en 1935, de la cual incluyó doce en su libro *Transmutations*¹. Él mismo explica cómo la influencia del surrealismo y Picasso (también vinculado al movimiento en aquel momento) le impulsaron a su creación:

Los grabados que se recogen en este álbum datan de los años 1934-35. ¿A qué impulso obedecía, a qué tentación sucumbía cuando tomé algunas placas de vidrio para grabarlas? Respetuoso hacia la imagen impresa por la luz, hostil a toda “intervención”, ¿sufría sin quererlo la influencia de los surrealistas que había frecuentado en aquella época? ¡Quién lo sabe! Lo que hemos sido nos resulta tan ajeno al cabo del tiempo que nuestros actos e incluso lo que nos motivó se nos escabullen. En otro lugar he explicado que una vez, en 1932, cuando recogía las placas en el estudio de Picasso de la calle de la Boétie, olvidé una que no había utilizado, y él, cuando la encontró, la atacó con un buril para dibujar en ella la imagen de Marie-Thérèse. Probablemente, el episodio de esta pequeña placa olvidada es el origen de mis grabados. Yo desconocía el hecho de que otros pintores, antes de Picasso, ya habían intentado grabar sobre emulsión fotográfica: Delacroix, Rousseau, Daubigny, Millet y unos cuantos más. Tampoco conocía los cliché-verre de Corot, expuestos en la sección de estampas de la Bibliothèque Nationale. [...]

No obstante, lo que me introdujo en esta aventura no fue el proceso como tal, sin duda menos gratificante que el aguafuerte o la punta seca, sino la posibilidad de introducir dentro del grabado una cosa para mí indefinible que pertenece en exclusiva a la fotografía. La fotografía más bella no tendrá nunca el valor de un dibujo bonito –se nos ha dicho desde que se descubrió la fotografía–, pero ¿es que los mejores dibujos

¹ BRASSAI, *Transmutations*, Lacoste, Editions Galerie Les Contards, 1967.

del mundo pueden cumplir la función de la fotografía, este testimonio insustituible del instante y sucedáneo privilegiado de la realidad? A diferencia de mis predecesores, rechacé las placas vírgenes que no me sugerían nada y me centré en los negativos ya impresionados con un contenido que me atraía.

Como escultor, siempre me he limitado a liberar una forma vislumbrada en un guijarro recogido en la playa. De la misma forma, aquí me proponía revelar la figura latente subyacente en cada imagen. La fotografía devino la materia prima, el punto de partida de mutaciones y transmutaciones que ya no tenían nada que ver con ella¹.

En las ilustraciones podemos observar cómo fue grabando, sobre negativos ya expuestos, y de forma más bien automática (en la línea de otras estrategias creativas de los surrealistas), dibujos, algunos de inspiración claramente picassiana y africana, *primitiva*. La imagen *transmutada* suele ser un desnudo femenino².



Il. 53. Brassai, *Transmutations; mujer-ánfora*.

Il. 54. Brassai, *Transmutations; Odalisca*.

¹ P. 201 del catálogo de la exposición *Brassai*, organizada por la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona en 1993.

² Entrevista a Brassai en HILL, Paul, COOPER, Thomas, *Diálogo con la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001, p. 46.

4.2.2 FOTOGRAFÍA SURREALISTA ESCENIFICADA

La fotografía escenificada desempeña muy diferentes papeles dentro del movimiento surrealista. En primer lugar, nos encontramos con que los surrealistas utilizaron la fotografía escenificada y tomada por ellos mismos en tanto que *amateurs* como “recuerdo” de sus actividades y reuniones, empleando la fotografía como una herramienta con la que dar testimonio de sus actividades y darles publicidad a través de sus propios medios de difusión (las revistas, principalmente). Por otro lado, la escenificación también forma parte de las estrategias creativas básicas utilizadas en la obra de numerosos fotógrafos surrealistas; en la escenificación surrealista, como veremos, el cuerpo femenino juega un papel fundamental, en especial el desnudo, frecuentemente dotado de una alta carga de contenido explícitamente sexual o escatológico. Esta preponderancia del cuerpo femenino en las fotografías surrealistas escenificadas nos obligará a volver a examinar brevemente el papel que la mujer ocupó en el imaginario y en la estructura del movimiento. Analizaremos también la fotografía escenificada con objetos, práctica cercana al *ready made* de Duchamp y que es continuación de la obra plástica de los surrealistas en otros ámbitos, como la escultura y la creación de objetos.

4.2.2.1 LA FOTOGRAFÍA ESCENIFICADA COMO INSTRUMENTO DE DIFUSIÓN DE LAS ACTIVIDADES SURREALISTAS.

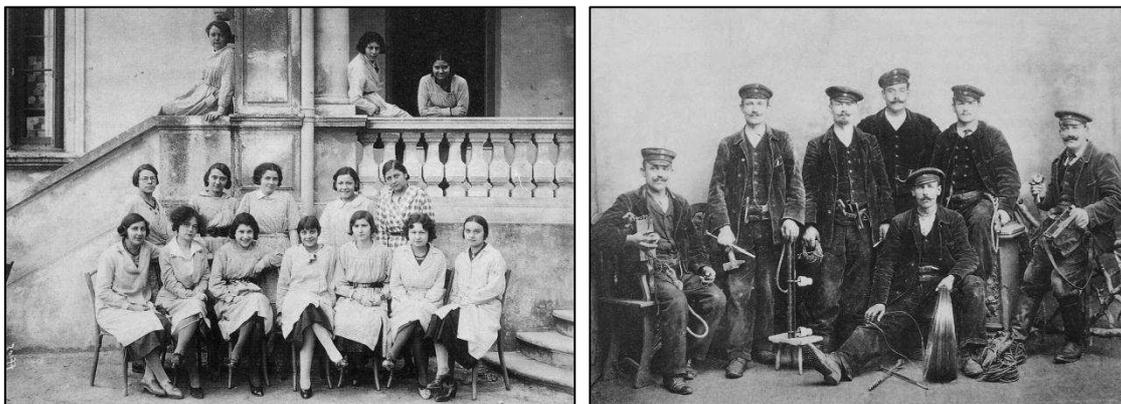
Los surrealistas sienten una irresistible atracción por la fotografía, no solo por su práctica como operadores de la cámara, sino también como modelos ante ella. Se fotografían a sí mismos y se hicieron fotografiar, con la mira puesta siempre en la trascendencia pública del grupo y sus actividades más allá del estrecho círculo de sus encuentros y de su intensa vida comunitaria¹. De forma natural, como lo era ya en su entorno social, la fotografía deviene para ellos el medio ideal para dejar constancia y darse a conocer a través de sus publicaciones (*La Révolution surréaliste, Le Surréalisme au Service de la Révolution, Documents, Minotaure, Variétés...*).

La fotografía grupal se había convertido, ya desde los comienzos mismos del medio, en un ritual más, totalmente integrado en los actos sociales, en una práctica omnipresente en todos los ámbitos de la vida pública (retrato formal, generalmente estático, frontal, con poses normalizadas) y privada (en la que el retrato adoptó un carácter más festivo y desenfadado). A medida que se fueron mejorando los materiales sensibles en las últimas décadas del XIX, con la consiguiente reducción del tiempo de pose y la simplificación del proceso fotográfico, los trípodes, las cámaras, los fotógrafos de estudio o aficionados aparecieron cada vez con más normalidad en asambleas, convenciones, actos oficiales y políticos, reuniones y celebraciones familiares, comidas campestres, etc.². Ante esta normalización y oficialización de la fotografía, el individuo llegó a perder toda libertad de elección con respecto al acto fotográfico. La fotografía se convirtió en un paso obligatorio,

¹ DIEGO, Estrella de, “Els cossos perduts”, *Els cossos perduts, fotografia i surrealistes*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1996, p. 14.

² Véase TONKONOW, Leslie (ed.), *Multiple Exposure. The Group Portrait in Photography*, Nueva York, Independent Curators Incorporated, 1995, CHEROUX, Clément, “La fotografía por todos, no por uno”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 23-28, p. 25 y, sobre todo, FRIZOT, Michel, “Les rites et les usages. Clichés por la mémoire”, en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, pp. 747-754.

en un ritual protocolario que iba marcando el ritmo de la vida en una sucesión de retratos colectivos e individuales: bautizo, comunión, foto de clase escolar, de graduación, orla, del servicio militar, de boda, *postmortem*¹.



Il. 55. Studio J. David y E.Vallois, París, *Clase de filosofía*, 1932 (extraído de Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie*, p. 748).

Il. 56. Studio R. Adam, Mulhouse, *grupo profesional (instaladores de teléfono)*, c. 1930 (extraído de Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie*, p. 750).

Así los surrealistas, cuando se constituyeron en grupo, encontraron ya establecidas una serie de prácticas sociales en torno al uso de la fotografía con las que forjar su propia identidad colectiva. Hicieron un uso frecuente del retrato posado de tipo oficial (Il. 57 e Il. 59) del retrato del grupo en sus actividades (Il. 58, *Sesión de rêve éveillé*), de los fotógrafos callejeros de *souvenirs* (Il. 62), de la “tarjeta mosaico” (véase p. 291), de las cámaras, que rodaban de mano en mano en las reuniones del grupo en una suerte de creación colectiva

¹ Sobre el extremadamente turbador tema de la *fotografía postmortem* en general, y más específicamente en España, véase DE LA CRUZ LICHET, Virginia, *El retrato y la muerte: La tradición de la fotografía postmortem en España*, Madrid, Tempora, 2013.

o *cadavre exquis* en la que se atenuaba o eliminaba la noción de autoría de la obra¹.

Un aparte merece el procedimiento automático del autorretrato con fotomatón², otro equivalente mecánico-fotográfico de la escritura automática (Il. 26, Il. 63 e Il. 64) calificado por algunos de los surrealistas como “psicoanálisis por la imagen”³, también lo merece la fotografía realizada con máquinas de feria como un divertimento que unifica al grupo mediante el juego y la diversión⁴.

Así, podemos organizar la fotografía de grupo en el seno del surrealismo en torno a tres categorías⁵:

- Los retratos “corporativos” u “oficiales”.
- Los retratos “de la actividad” o “en acto” del grupo.
- Los retratos “lúdicos”.

Los dos primeros tipos de retratos tienen un papel fundamental en el movimiento; ocuparon un lugar de honor en el instrumental fundacional del grupo. Dos fotografías icónicas de estas sendas categorías constituyen la

¹ DIEGO, Estrella de, “Els cossos perduts”, *Els cossos perduts, fotografia i surrealistes*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1996, p. 16.

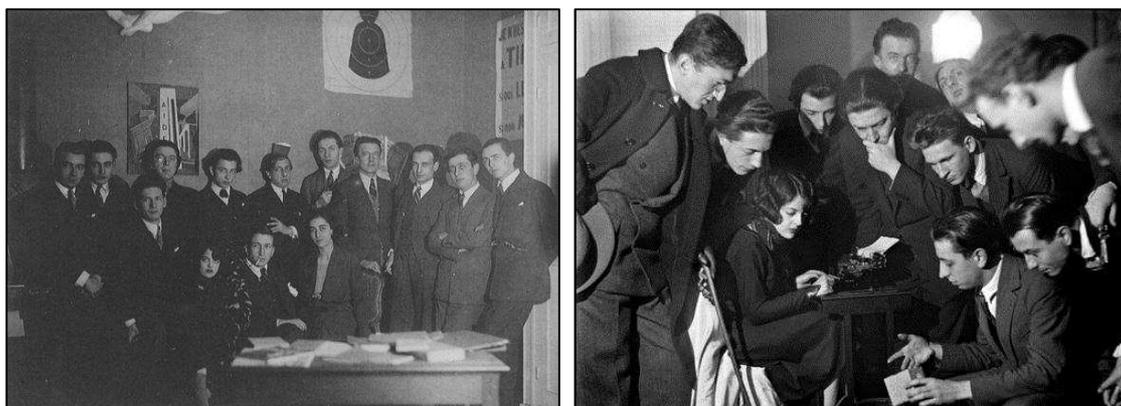
² La primera cabina de fotografía automática, que al principio contaba aún con un operario que más tarde desaparecería, fue instalada en París por la firma norteamericana Photomaton en 1928. En un principio su uso no iba más allá del de una atracción de feria más, luego se extendió a la provisión de fotografías para documentos de identidad. En 1933 había 140 cabinas repartidas por toda Francia, 240 en EEUU y muchas más por todo el mundo, incluso en destinos tan exóticos como China o Japón. El sistema no se limitaba a la clásica tira de seis pequeñas fotografías, pudiendo llegar a realizar ampliaciones hasta de 50x60 cm (FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 504).

³ MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 210.

⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁵ Seguimos aquí sólo parcialmente la categorización establecida por Clément Chéroux en “La fotografía por todos, no por uno”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 23-28.

primera presentación ante la sociedad del grupo, al formar parte de la portada del primer número de *LRS* (Il. 57, Il. 58, portada en Il. 12).



Il. 57. Man Ray, *Bureau central de recherches surréalistes*, 1924 (de pie: Jacques Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon; sentados: Simone Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault)

Il. 58. Man Ray, *Séance de rêve éveillé*, 1924 (Max Morise, Roger Vitrac, Boiffard, Breton, Éluard, Pierre Naville, Chirico, Philippe Soupault, Simone Collinet-Breton en la máquina de escribir, Desnos y Jacques Baron).

La primera imagen, un retrato “corporativo” u “oficial” realizado por Man Ray, en nada se diferencia de otras fotografías corporativas o gremiales de la misma época (compárese con la imagen contenida en la Il. 56). La toma frontal, disposición en doble hilera, con el primer plano sentado y el segundo plano de pie, seriedad en los rostros, formalidad en las ropas, rigidez de las poses. La fotografía tiene un encuadre más abierto que el habitual en este tipo de imágenes de grupo para que se vea el local del *Bureau Central de Recherches Surréalistes* y su decoración. La Il. 59, también realizada por Man Ray, es más desenfadada, pero no escapa por ello a los formalismos establecidos.



Il. 59. (izquierda) Man Ray; *El grupo surrealista*, circa 1930.

Il. 60. (derecha) Man Ray, *Gisèle Prassinos lisant ses poèmes au groupe surréaliste*, 1935. De izquierda a derecha: Mario Prassinos, André Breton, Henri Parisot, Paul Éluard, Benjamin Péret, René Char, Gisèle Prassinos. Fotografía publicada en *La Sauterelle arthritique*, París, G.L.M., 1935.

La Il. 58, al igual que la Il. 60, pertenecen a la categoría ya mencionada de retratos “de la actividad” o “en acto”. Estos retratos de grupo, que intentan dar a conocer los procedimientos y actividades del grupo, no representan momentos reales de actividad, sino que, más bien, constituyen simulaciones, fotografías escenificadas en las que el grupo *simula* realizar una de sus actividades de investigación. En el caso de la primera (Il. 58), muestra al grupo mientras escenifica el desarrollo de una sesión de *rêve éveillé*. En la segunda (Il. 60, nótese la similitud de la teatral postura de Breton aunque casi diez años separan ambas imágenes) la actividad escenificada es una lectura de poemas por parte de la joven Gisèle Prassinos, que nos ha legado una descripción del momento de la fotografía en la que queda claro su carácter performado:

Se me hizo sentar y me miraron. Ellos dijeron cosas que yo no entendía y que me llenaron de confusión porque creí adivinar que hablaban de mí. Me pidieron que leyera uno de mis textos en voz alta. Me escucharon todos con un aire meditativo, sin una palabra, sin un gesto, con los ojos fijos en mí. Me impresionaban tanto que mi voz temblaba, se rompía y amenazaba con apagarse en mitad de cada frase. Lo curioso es que Paul Éluard, con el que me encontré doce años más tarde en casa de un amigo común, me confesó que le intimidé mucho ese día. Llegó el momento de posar para la fotografía. Fue necesario tomar actitudes muy naturales, lo

cual era difícil. Cambiamos de sitio constantemente, calculando la posición del codo debajo de la barbilla, de un pie que debía o no debía verse, etc. Yo no me atrevía a moverme, rígida, con un papel que tenía que fingir leer en las manos. Finalmente, todo fue bien y Man Ray operó¹.

El último tipo de retratos grupales surrealistas escenificados, los retratos “lúdicos”, gozaban también de una larga tradición ya a comienzos del siglo XX² (véase Il. 61). En general, estas fotografías de los surrealistas no estaban destinadas a la publicación y no fueron conocidas por el público hasta hace relativamente poco tiempo.

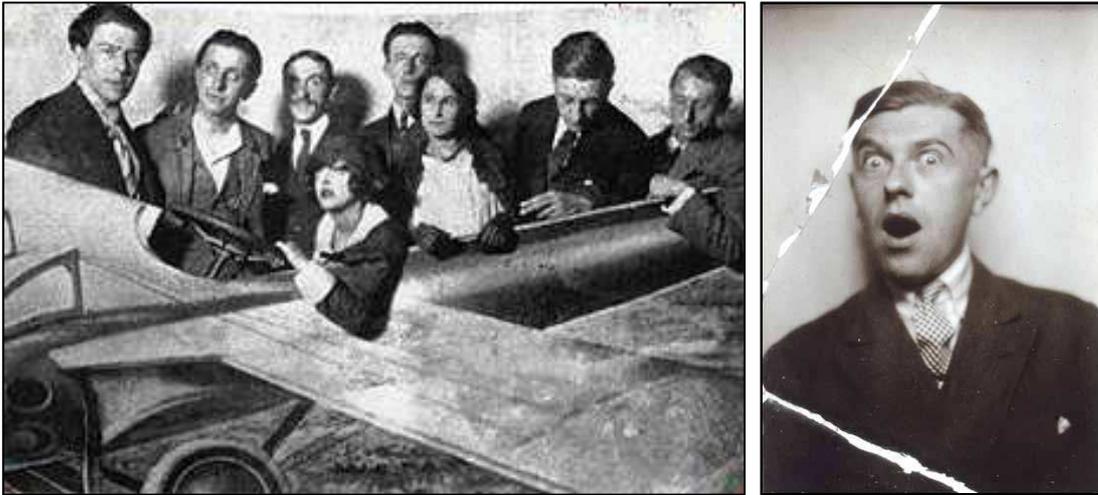


Il. 61. *Lou Andreas Salomé fustigando a Paul Ree y Friedrich Nietzsche uncidos a un carro.* Fotografía de *souvenir* en el estudio de Jules Bonnet en Lucerna entre el 13 y el 16 de mayo de 1882.

¹ Prefacio de *Le rêve*, París, Editions de la revue Fontaine, 1947, col. L'âge d'or numero 49. Citado en materiales pedagógicos *on line* del Centro Pompidou (Musée National d'Art Moderne, París). La traducción es nuestra:

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-subversion/ENS-subversion.html#haut>

² Véase CHÉROUX, Clément, «Portraits en pied...de nez. L'introduction du modèle récréatif dans la photographie foraine», *Études photographiques*, n° 16, París, mayo de 2005, pp. 89-107.



Il. 62. Fotógrafo de *souvenirs* desconocido, (de izquierda a derecha) André Breton, Robert Desnos, hombre no identificado, Simone Breton, Paul Éluard, Gala, Philippe Soupault, Max Ernst, 1922.

Il. 63. René Magritte, *La Coquetterie*, 1928, autorretrato mediante fotomatón.



Il. 64. André Breton, *Autorretrato*, fotomatón, 1929.

4.2.2.2 LA ESCENIFICACIÓN “TEATRAL”

Como estamos viendo, las vanguardias, entre ellas el surrealismo, se encontraron con toda una rica panoplia de prácticas fotográficas ya plenamente establecidas en el contexto social de finales del XIX y comienzos del XX desde las que desarrollar su propia actividad fotográfica. Es el caso de la fotografía escenificada del surrealismo, que tuvo un modelo, al menos parcial, en la rica tradición de los *tableaux vivants*¹.

Como señala Michel Poivert², “lúdica, aunque intelectualizada, espontánea, pero preparada en todos sus detalles, la teatralidad dentro de la fotografía surrealista encuentra en el artificio de los posados la fuerza primitiva de una pulsión”. Antonin Artaud sería el máximo exponente dentro del surrealismo de esta fotografía escenificada “teatral”. Artaud, que se entregó con pasión al teatro y realizó desde el surrealismo una teorización de este en la que la puesta en escena (más allá del propio texto teatral) es concebida como una práctica artística autónoma³, utilizó la fotografía como una herramienta subsidiaria con la que preparar sus escenografías. También usó el fotomontaje (con la asistencia de Eli Lotar) y la escenificación (*Le Théâtre de Alfred Jarry et l'Hostilité publique*⁴) para generar un serie de *tableaux vivants* con los que ironizar sobre los códigos de la representación teatral establecida (Il. 65). Merece destacarse también su publicación, ilustrada de

¹ Sobre la práctica de los *tableaux vivants*, véase BAJAC, Quentin, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1849-1880)*, París, Réunion des musées nationaux, 1999.

² POIVERT, Michel, “Las imágenes del afuera”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 65-70, p. 66.

³ ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964 (primera edición de 1938) citado en *Ibid.*

⁴ ARTAUD, Antonin, VITRAC, Roger, *Le Théâtre de Alfred Jarry et l'Hostilité publique*, París, Théâtre de Alfred Jarry, 1930.

fotografías escenificadas/teatralizadas, de la novela gótica *El monje*¹ (Il. 66), novela que Breton había ensalzado ampliamente en su *Primer manifiesto*².



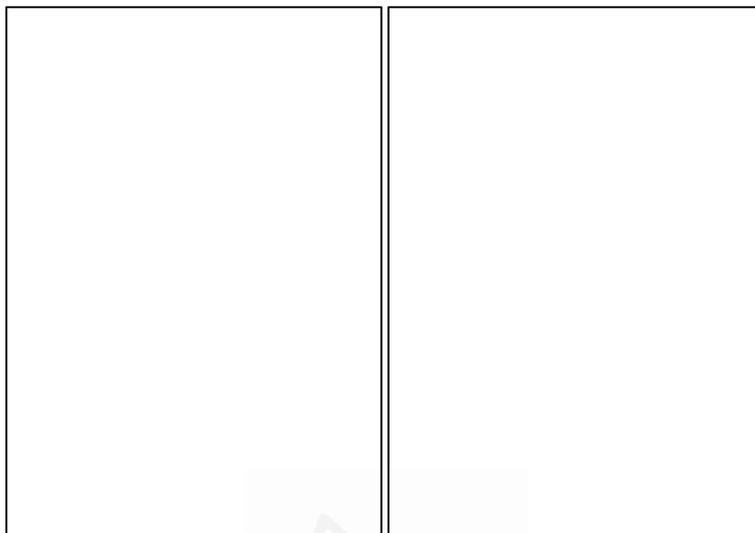
Il. 65. Antonin Artaud y Eli Lotar, Sin título, fotomontaje, 1929-30.

Il. 66. Portada de LEWIS, Matthew Gregory, *Le moine / M. G. Lewis; raconté par Antonin Artaud*, París, Éd. Denoël & Steele, 1931

¹ LEWIS, Matthew Gregory, *Le moine / M. G. Lewis; raconté par Antonin Artaud*, París, Éd. Denoël & Steele, 1931.

² “En el ámbito de la literatura únicamente lo maravilloso puede dar vida a las obras pertenecientes a los géneros inferiores, tal como el novelístico, y, en general, todos los que se sirven de la anécdota. *El monje*, de Lewis, constituye una admirable demostración de lo anterior. El soplo de lo maravilloso penetra la obra entera. Mucho antes de que el autor haya liberado a sus personajes de toda servidumbre temporal, se nota que están prestos a actuar con un orgullo carente de precedentes. Aquella pasión de eternidad que les eleva incesantemente da acentos inolvidables a su tortura y a la mía. A mi entender, este libro exalta ante todo, desde el principio al fin, y de la manera más pura que jamás se haya dado, cuanto en el espíritu aspira a elevarse del suelo; y esta obra, una vez despojada de su fabulación novelesca, de moda en la época en que fue escrita, constituye un ejemplo de justeza y de inocente grandeza (lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico ha dejado de existir; ahora sólo hay realidad). A mi juicio pocas son las obras que la superan, y el personaje de Mathilde, en especial, es la creación más conmovedora que cabe anotar en las partidas del activo de aquella moda de figuración en literatura. Mathilde no es tanto un personaje cuanto una constante tentación. Y si un personaje no es una tentación, ¿qué otra cosa puede ser? Extremada tentación la de Mathilde”, *Primer manifiesto* (1924), p. 25 de la ed. francesa, pp. 24-25 de la ed. castellana.

René Magritte¹ también realizó fotografías escenificadas, “sainetes”, que utilizaba después como modelos para sus cuadros.



Il. 67. René Magritte, *Dieu le huitième jour*, 1937 (izquierda) y *El terapeuta*, 1937 (derecha).

4.2.2.3 EL CUERPO

Un capítulo aparte, o incluso un volumen completo, merecería la cuestión del tratamiento del cuerpo en la fotografía y arte surrealistas, cuestión extremadamente compleja, en especial en lo que atañe al tratamiento de la mujer y su físico². Esta, por lo general, solo tiene presencia en el seno del surrealismo como amante (los otros papeles tradicionales en el imaginario occidental, la esposa y la madre, son figuras irrelevantes en el movimiento),

¹ POIVERT, Michel, “Las imágenes del afuera”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 65-70, p. 68.

² Véase sobre la cuestión del papel de la mujer en el surrealismo el trabajo CABALLERO, Juncal, *La mujer en el imaginario surrealista. Figuras femeninas en el ideario de André Breton*, Castellón, UJI, 2002.

siéndole asignados roles estereotipados (secretaria, Il. 58) o relacionados con lo oculto (*médium*), la naturaleza (de la cual también es mensajero, al igual que el *primitivo*), la histeria y la psicosis, la belleza convulsa, lo maravilloso y el azar objetivo. Este último toma forma, normalmente, en el encuentro inesperado con una mujer urbanita:

Obras como *Le Paysan de Paris* y *Nadja* dan cuenta de ese clima mental en el que el gusto por vagabundear se llevó a límites extremos. Se daba libre curso a una búsqueda ininterrumpida: se trataba de ver, de revelar lo que está oculto bajo las apariencias. El encuentro inesperado que siempre tiende, explícitamente o no, a tomar la forma de una mujer, marca la culminación de esta búsqueda¹.

Como hemos visto ya, todos los papeles que los surrealistas reservan a la mujer son esencialmente pasivos, girando en torno a su utilidad para un creador masculino, que la utiliza como fuente de inspiración o de placer, constituyendo una suerte de musa; aparece frecuentemente como tema de sus obras literarias o artísticas, pero solo cuando cumple una función supeditada a las exigencias y necesidades propias de los hombres del surrealismo. Esto ocurre también en la fotografía surrealista escenificada, que gira mayoritariamente en torno a la mujer y su cuerpo desnudo y fetichizado: se multiplican los senos, se centra la atención en el torso, se ignoran los rostros y los miembros (véase, por ejemplo, Il. 68 e Il. 69).

Aunque estos rasgos son comunes a toda la fotografía surrealista, cabe hacer una distinción clara entre dos tendencias fundamentales en el acercamiento al cuerpo de la mujer. La primera, centrada en torno a las publicaciones *La Révolution Surréaliste* y *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, es de una naturaleza más lírica y se sitúa en línea con el gusto de André Breton

¹ BRETON, André, *Entretiens*, París, Gallimard, 1973, p. 139.

por *metáforas sexuales tan sutiles que se acercan al ideal de delicadeza victoriana*¹. Man Ray (al menos en la parte pública de su obra) y Brassai son fotógrafos de esta tendencia. La otra, articulada en torno a Georges Bataille² y su revista *Documents*, desarrolla las nociones de *bas matérialisme*³ (materialismo bajo) y *lo informe*⁴, centradas en lo escatológico y con una estética más cercana a la pornografía y el sadismo (si bien la adoración por Sade y lo explícitamente sexual, como ya hemos visto, es común a todo el surrealismo⁵). Jacques-André Boiffard sería un fotógrafo ejemplar de esta rama del *bas matérialisme*. Hans Bellmer y Raoul Ubac se acercan también en las estrategias creativas de muchas de sus obras a esta tendencia.

Breton atacó agresivamente este gusto por lo bajo en su *Segundo manifiesto* (1930):

El Sr. Bataille asegura que de todo cuanto hay en el mundo tan solo quiere prestar atención a lo más vil, a lo más desesperanzador, a lo más corrompido, e invita al hombre, *para evitar que llegue a ser útil a cualquier finalidad determinada “a correr absurdamente con él —súbitamente oscurecida la mirada, y con los ojos preñados de inconfesables lágrimas— en dirección a provincianas mansiones cerradas, más repugnantes que las moscas, más viciosas y más rancias que los salones de peluquería”*. He hecho constar aquí dichos propósitos debido a que, a mi parecer, no solamente animan al Sr. Bataille, sino también a aquellos ex surrealistas que han querido liberarse

¹ SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, p. 323.

² En el *Segundo manifiesto* (p. 135 de la ed. francesa, p. 159 de la ed. castellana) Breton le echa en cara a Bataille el hecho de que *trabaje* como bibliotecario en la *Bibliothèque Nationale de France*: le acusa de ser un « “asentado” de biblioteca», en línea con su rechazo general al trabajo. Gracias a Bataille nos ha llegado gran parte de la obra de Walter Benjamin, que escondió en el laberinto de los anaqueles de la BNF hasta pasada la guerra (véase ARENDT, Hannah, *Walter Benjamin, 1892-1940*, París, Allia, 2007, p. 43).

³ Para una descripción extremadamente clarificadora del *bas matérialisme* de Bataille en relación al pensamiento de Breton, véase LALA, Marie-Claude, “Bataille et Breton: le malentendu considérable”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 49-61.

⁴ Sobre la presencia de *lo informe* (lo relacionado con la atracción por la podredumbre y la descomposición) en la fotografía surrealista, véase KRAUSS, Rosalind, “Corpus delicti”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 171-203.

⁵ Sirva de ejemplo la Il. 28, *Monumento a Sade*, de Man Ray (1933).

de toda atadura, a fin de aventurarse un poco en todos los ámbitos [y cita a Desnos, Leiris, Limbour, Masson y Vitrac]¹.

Este *materialismo bajo*, a pesar de beber directamente de *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont, no es para Breton sino un retorno ofensivo del viejo “materialismo antidialéctico”, sin “voluntad de liberación moral o social”², que intenta abrirse camino utilizando los conceptos sobre el inconsciente de Freud³ y no tiene más trasfondo teórico que la propia delectación de Bataille por lo repugnante:

[...] Al Sr. Bataille le gustan las moscas. A nosotros, no.⁴

El Sr. Bataille hace un abuso delirante de los adjetivos: manchado, senil, rancio, sórdido, salaz, decrepito, y que estos, lejos de servirle para describir algo insoportable, le sirven para expresar su delectación con el mayor lirismo⁵.



Il. 68. *LRS*, n°1 (diciembre de 1924), que incluye la foto de Man Ray, *Retorno a la razón*, 1923.

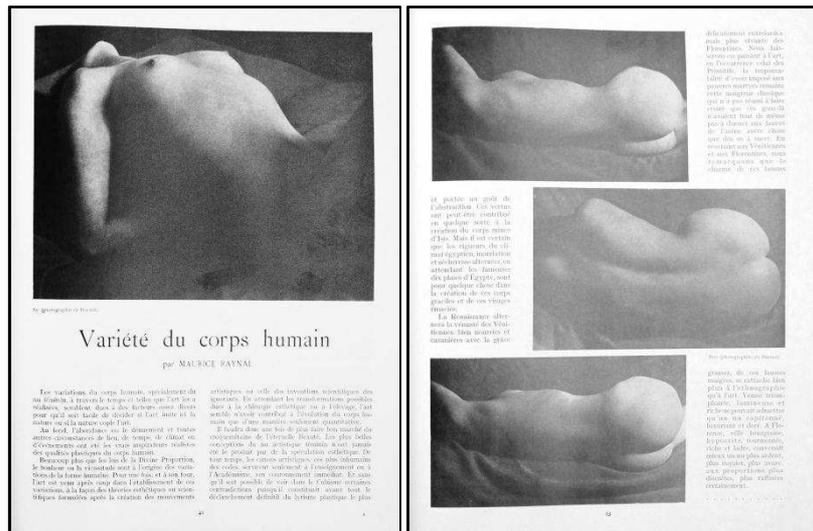
¹ *Segundo manifiesto* (1930), p. 132 de la ed. francesa, pp. 156-157 de la ed. castellana.

² *Ibid.*, p. 136 de la ed. francesa, p. 160 de la ed. castellana.

³ *Ibid.*, p. 133 de la ed. francesa, p. 157 de la ed. castellana.

⁴ *Ibid.*, p. 134 de la ed. francesa, p. 158 de la ed. castellana.

⁵ *Ibid.*, p. 134 de la ed. francesa, p. 159 de la ed. castellana.



Il. 69. *Minotaure* (nº1), pp. 41, 43, que incluyen diversas fotografías de Brassai.

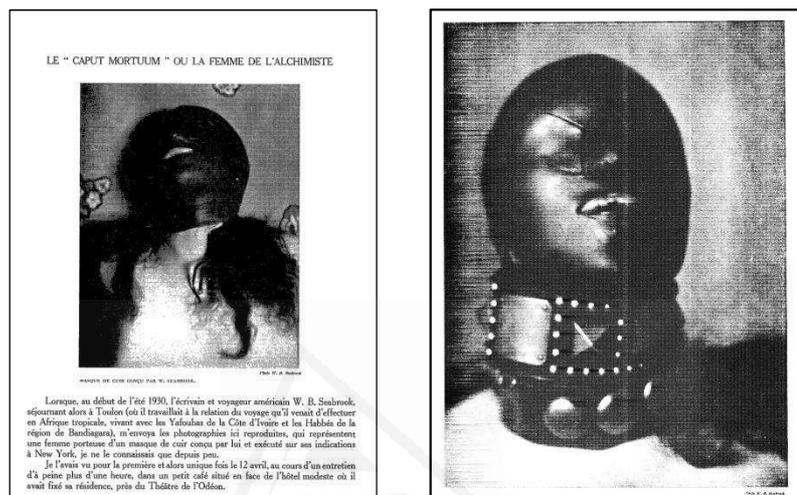


Il. 70. Brassai, *Fenómeno del éxtasis* (Janet Fukushima), 1932.

Los temas relacionados con el sadomasoquismo, cercanos al *bas matérialisme*, entraron en el surrealismo fotográfico de la mano del “escritor y viajero”¹ estadounidense William B. Seabrook²; Leiris y Seabrook se interesaron mutuamente al compartir un mismo interés por la antropología africana. Seabrook solía realizar este tipo de fotografías y prácticas en el seno de su matrimonio y mostró a Michel Leiris algunas de sus fotografías en el

¹ LEIRIS, Michel, “Le caput mortuum ou la femme de l’alchimiste”, *Documents*, nº 8, 1930.
² Sobre la introducción del tema sadomasoquista en la fotografía surrealista, véase POIVERT, Michel, “Las imágenes del afuera”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 65-70, p. 69.

verano de 1930. Estas fotografías causaron una profunda impresión en Leiris, entonces gerente de *Documents*, que provocaron que publicara el texto “Le caput mortum ou la femme de l’alchimiste” en su revista¹, en plena continuidad con el gusto de Bataille (el director de la publicación) por el *bas matérialisme*.



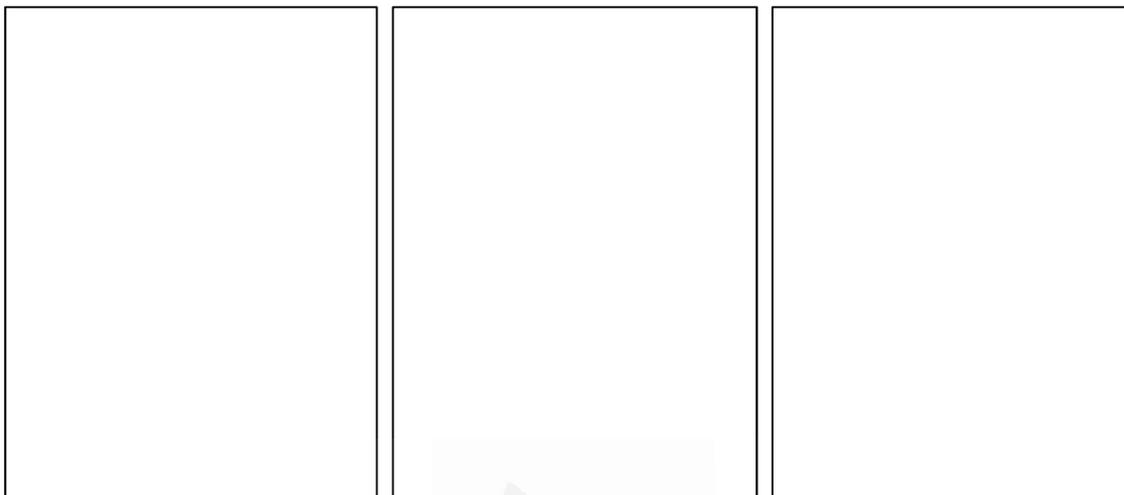
Il. 71 LEIRIS, Michel, “Le caput mortum ou la femme de l’alchimiste”, *Documents*, n° 8, 1930, 21- 26, ilustrado de tres fotografías de William B. Seabrook, pp. 21, 24.

Boiffard (Il. 76) realizó unas fotografías muy similares a las de Seabrook (parecen pertenecientes a una misma serie, lo que ha provocado algún error de atribución²). Sin embargo, estas fotografías publicitadas de Boiffard y Seabrook no expresan la actividad sadomasoquista en toda su fuerza (mostrarla en los años treinta seguramente les habría traído problemas con la policía); las poses suelen ser estáticas, lánguidas, poéticas y relajadas aunque integren “accesorios” sadomasoquistas. Habría que esperar a que fuera Man

¹ LEIRIS, Michel, “Le caput mortum ou la femme de l’alchimiste”, *Documents*, n° 8, 1930.

² El profesor Michel Poivert, por ejemplo, atribuye las fotografías de Seabrook a Boiffard en POIVERT, Michel, “Las imágenes del afuera”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 65-70, p. 69.

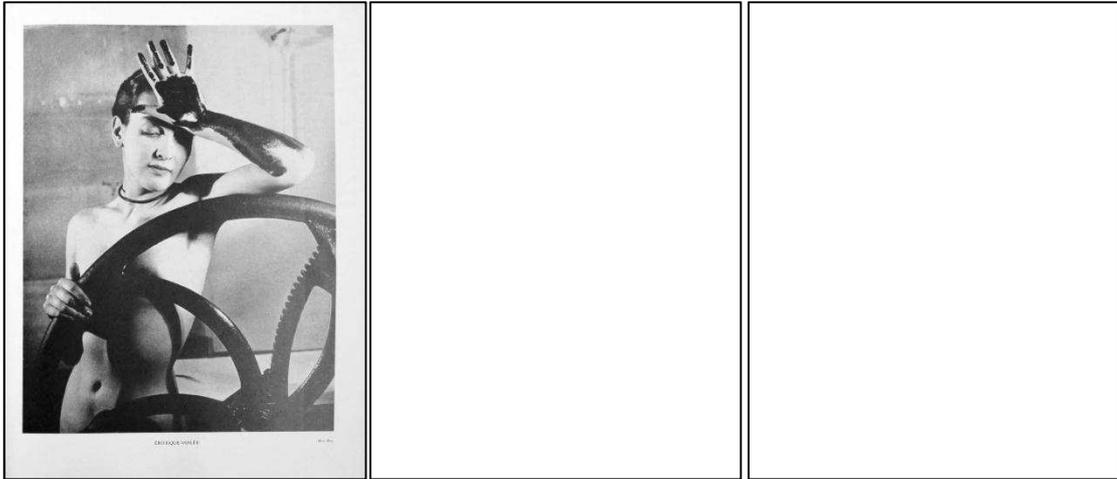
Ray quien entrara en contacto con el matrimonio Seabrook¹ para que las prácticas más *feroces* entraran con toda su crudeza en el imaginario surreal, manteniéndose estas imágenes por motivos obvios en el ámbito privado.



Il. 72. Man Ray, *Nu suspendu, Femme masquée attachant une autre femme nue* y *Nu Attaché*, hacia 1930, de la serie *Les fantaisies de M. Seabrook*.

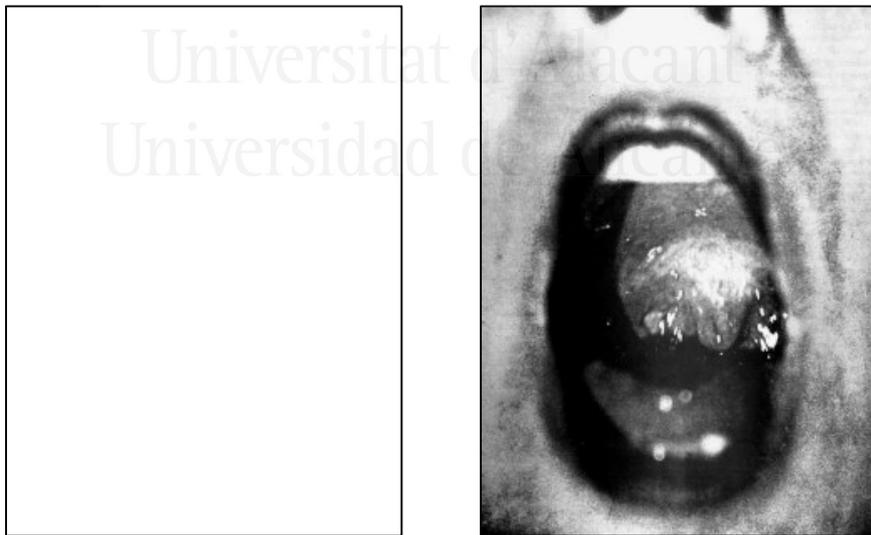
Man Ray siguió desarrollando la *performance* pornográfico-sadomasoquista en su célebre serie *Erótica-Velada* (1933-34), realizada en el taller del pintor Louis Marcoussis con Meret Oppenheim de modelo/víctima, y de la que se publicaría una fotografía (precisamente una de las más líricas, extremadamente recatada) en el nº 5 de *Minotaure* acompañando al texto de Breton “La belleza será convulsiva” (Il. 73) En la serie, el propio Marcoussis, adecuadamente oculto bajo una barba y completamente vestido (incluso con bombín) violenta a Meret Oppenheim (que, por supuesto, aparece completamente desnuda y descalza en la mayoría de imágenes).

¹ MAN RAY, *Autoportrait*, París, Laffont, 1965, pp. 330-331.



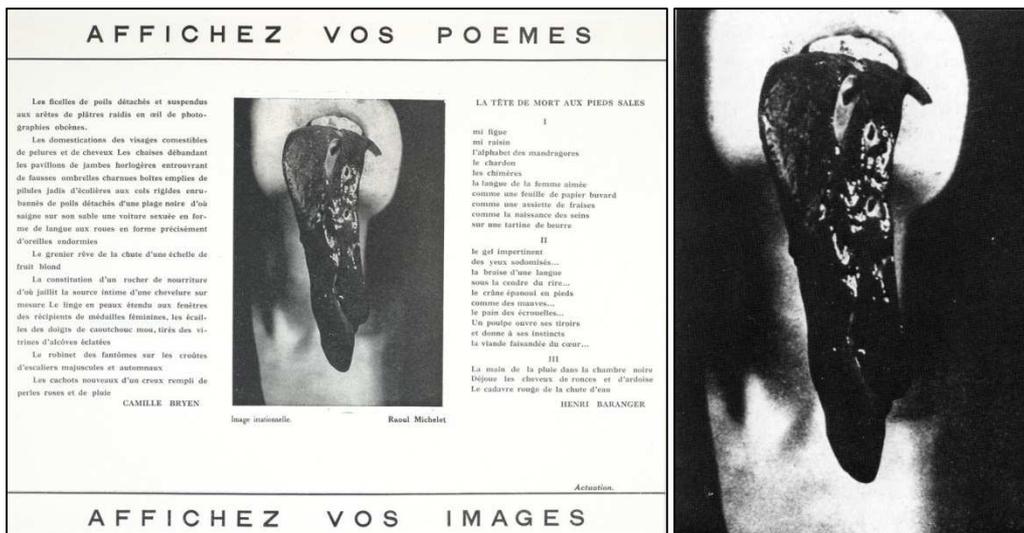
Il. 73. *Minotaure*, n° 5, 1934, p. 15.

Il. 74 e Il. 75 Man Ray, *de la serie Erotique-voilée*, ca. 1933.



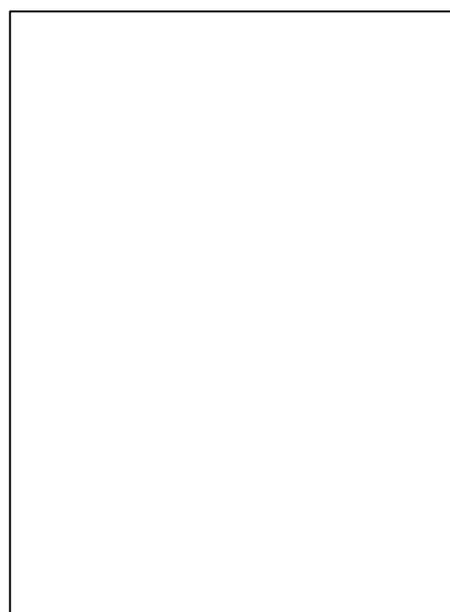
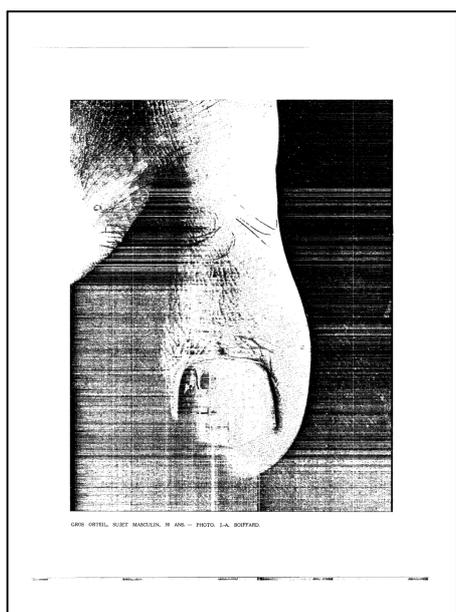
Il. 76. Jacques-André Boiffard, Sin título, 1930.

Il. 77. Jacques-André Boiffard, Sin título, 1930, publicada en *Documents*, n° 5, 1930, p. 298.



Il. 78. BRYEN, Camille y UBAC, Raoul, « Affichez vos poèmes, affichez vos images », Paris, 1936 (fotografía de Raoul Ubac, 1935).

La serie de Man Ray *Erótica-velada* antes mencionada es una buena muestra en la que puede verse ejemplificado un principio general fundamental de la fotografía escenificada surrealista, en la que el tratamiento que recibe el cuerpo masculino es muy diferente del que recibe el femenino. Los surrealistas, contrariamente a lo que pudiera pensarse en un principio, no apostaron por la excentricidad en su indumentaria ni por la performance masculina. Cuando ellos mismos aparecen en sus fotografías, lo hacen con sus trajes convencionales de estilo burgués (corbata incluida). El varón, si está en la fotografía, lo hace en calidad de artista o intelectual y el retrato individual o de grupo es su espacio, como ya hemos visto. Encontramos muy pocos ejemplos de cuerpos desnudos masculinos, y prácticamente todos ellos son primeros planos de partes del cuerpo carentes totalmente de connotación sexual o sádica y que juegan con la dislocación y fragmentación como herramienta para la creación de nuevos significados. En alguna ocasión se ve algún genital masculino, pero solo en el contexto de un acto sexual, nunca aislado y siempre anónimo.



Il. 79. « Le gros orteil », *Documents*, n°6, 1929, p 299, fotografía de Jacques-André Boiffard, 1929.



Il. 80. *Minotaure*, n° 7, 1935, p. 1, fotografía de Man Ray.

4.2.2.4 LA MUÑECA (EL OBJETO-CUERPO)

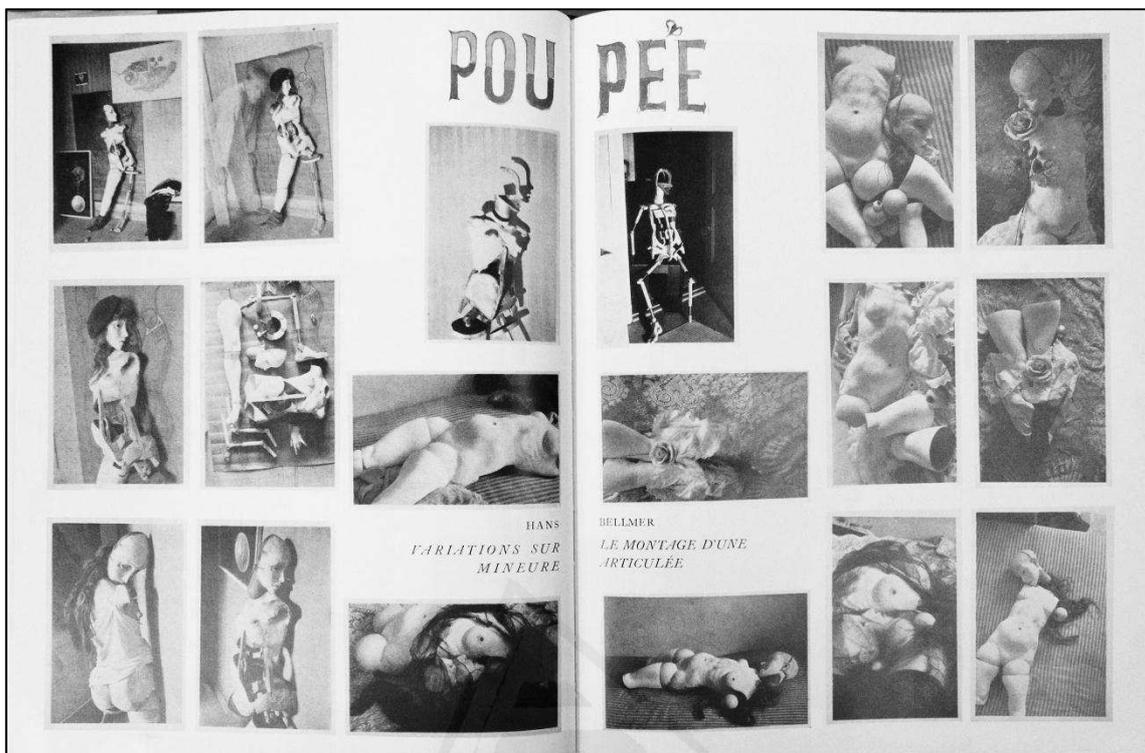
El acercamiento surrealista al cuerpo femenino como mero objeto a manipular a voluntad y con el cual cumplir o hacer surgir las obsesiones masculinas encuentra su grado máximo en la fascinación por el maniquí¹, especialmente en la serie de fotografías que el artista alemán (afincado a partir de 1938 en París) Hans Bellmer realizó durante décadas con una muñeca articulada de tamaño natural construida por él mismo. Totalmente modular, la muñeca permitía su completa transformación mediante unas juntas de bola. El cuerpo femenino aparece aquí para Bellmer como *una frase que nos invita a desarticularla para que se recompongan, a través de una serie de anagramas sin fin, sus verdaderos contenidos*². Los contenidos que saldrán del cuerpo de la *poupée* de Bellmer no podrán ser más turbadores: la muñeca, de apariencia infantil, “menor desarticulada”³, decapitada, aparecerá arrojada en el suelo y en los solares, como una víctima abandonada tras una violación (obsérvese la inquietante figura masculina que aparece tras un árbol en la e Il. 83). Bellmer retocaba sus fotografías pintándolas con colores, lo que confería a sus imágenes una naturaleza onírica más acusada. Construyó otras muñecas, además de la inicial de los años treinta, hasta su muerte en 1975⁴.

¹ Como veremos en los capítulos correspondientes, el maniquí es un tema fundamental de la fotografía surrealista directa desde sus inicios.

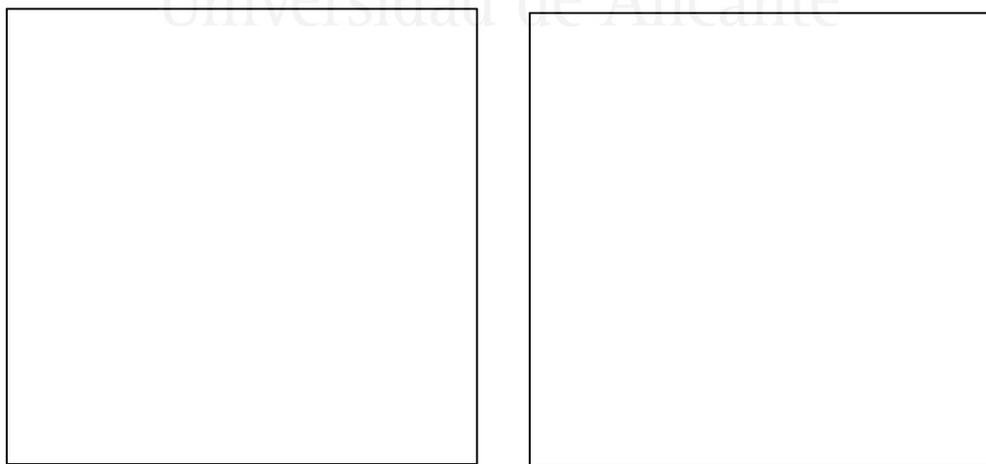
² BELLMER, Hans, *L'Anatomie de l'image*, París, Le Terrain vague, 1957, p. 138.

³ Las primeras fotografías de la *poupée* fueron publicadas por André Breton, que las recibió por correo desde Alemania, en el número 6 de la revista *Minotaure* (diciembre de 1934) bajo el título “Las variaciones sobre el montaje de una menor articulada” (Il. 81).

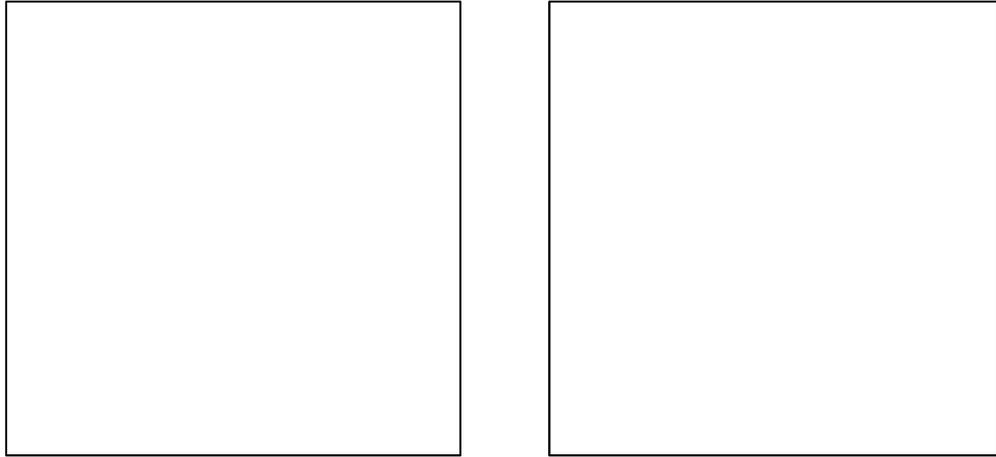
⁴ GUIGON, Emmanuel, “El objeto surrealista”, p. 149, en *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM, 1997.



Il. 81. *Minotaure*, n°6 (invierno de 1934), pp. 30-31.



Il. 82 e Il. 83. Hans Bellmer, *Les jeux de la poupée*, 1938-49.



Il. 84 e Il. 85 Hans Bellmer, *Les jeux de la poupée*, 1938-49.

Tras la guerra, Hans Bellmer introduciría el tema del *bondage*, de la mujer atada. Publicó su célebre fotografía *Tenir au frais* (*Conservar en frío*, 1958) en la portada del número 4 de la revista *Le Surréalisme, Même*, dirigida por Breton. La imagen, en muchos aspectos emparentada visualmente con la serie de *La Poupée*, pertenece a una durísima serie que realizó con su compañera, artista y escritora Unica Zürn, a la que ató con cuerdas muy finas. Zürn desarrolló una esquizofrenia coincidiendo con la publicación de estas imágenes y, tras varios ingresos en instituciones psiquiátricas, acabó con su vida.

En Bellmer se ejemplifica como en ningún otro miembro del grupo la pulsión surrealista hacia la violencia y la muerte que está detrás de la conversión del cuerpo en objeto. Esa conversión no es sino otra forma de intentar romper los límites de la civilización occidental burguesa¹ dentro del movimiento.

¹ BORJA-VILLEL, M.J., “Entre el recitat poètic i l’expressió essencial”, *Brassai*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993, p. 14.



Il. 86. Hans Bellmer, *Tenir au Frais*, portada de *Le Surréalisme, Même*, nº 4, primavera de 1958.

4.2.2.5 EL OBJETO¹

Según Breton², existen dos formas diferentes de aproximación a los objetos por parte de los surrealistas: o bien la subjetividad se apropia de objetos previamente existentes (el *ready made*³ de Duchamp sería un ejemplo de esta vía) o bien el artista construye el objeto materializando en él sus pulsiones

¹ Es el objeto otro elemento fundamental en la estética surrealista, que constituye por sí mismo el tema de ensayos completos, p. ej. *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM, 1997, PUELLES ROMERO, Luis, *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002 o CIRLOT, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.

² RAMÍREZ, Juan Antonio, “La ciudad surrealista” en BONET CORREA, Antonio (coord.), *El surrealismo*, Madrid, UIMP/Cátedra, 1983, pp. 71-90, p. 74.

³ El *ready made* consiste en la elevación a la categoría de objeto artístico de cualquier artículo mediante la simple elección por parte del artista. Marcel Duchamp lo hizo entrar en el mundo del arte a través de la presentación de su obra *Fuente* (un urinario firmado con el seudónimo de Richard Mutt) en el salón de los independientes de Nueva York de 1917. La obra fue rechazada, lo que promovió un debate sobre los límites de lo estetizable que seguramente no cesará nunca (véase GUIGON, Emmanuel, “El objeto surrealista”, p. 19, en *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM, 1997).

subconscientes. Podemos afirmar por tanto que el surrealismo se acerca al objeto desde dos vías: la del *reconocimiento* de la naturaleza surreal de un objeto y la de la *construcción* del objeto surreal (normalmente mediante la fusión de dos objetos previos). Esto es fundamental a la hora de entender la fotografía surrealista, en especial la fotografía performada con objetos (la que ahora nos ocupa) y la fotografía directa (que lo hará en los apartados siguientes). La primera surge de la *construcción* del objeto o de la situación a fotografiar, mientras que la segunda del *reconocimiento* del objeto, sobre todo del objeto surrealista por antonomasia, la ciudad.

Debemos a Man Ray la temprana introducción del *ready made* originalmente dadaísta en la fotografía del movimiento. Tras los pasos de su amigo Duchamp, llega a París y produce su primer objeto europeo en 1921¹ (*Le Cadeau*, un plancha para la ropa con catorce clavos encolados en su parte plana). En 1924 ya toma una fotografía de uno de estos *ready made*s planteándola como una obra autónoma, *L'Énigme d'Isidore Ducasse* (Il. 87, una máquina de coser envuelta en una manta y atada con cuerdas), cuyo destino es la publicación en *La Révolution surréaliste*. En el mismo número de la revista, Max Morise escribe:

¿Quién es ese Man Ray, nuestro amigo, que, con ayuda de papel sensible convierte objetos de primera necesidad en objetos de máximo lujo?

¹ MAN RAY, *Autoportrait*, París, Laffont, 1965, p. 113.

sacacorchos, de una pierna de Tour Eiffel, de un terrón de azúcar, nos obliga a preguntarnos si los sacacorchos, las piernas de Tour Eiffel y los terrones de azúcar, que descorchan, golpean o alimentan nuestros sueños no son menos contestables de hecho que los sacacorchos, piernas de Tour Eiffel y terrones de azúcar de todos los días, tan conocidos que se vuelven invisibles, y por lo tanto, inexistentes. [...] Pero lo que deseo señalar hoy es que, si hace falta un espejuelo y alondras para cazar alondras, el espejuelo para objetos, lo mismo que el espejuelo para alondras, no puede encantar por sí mismo¹.



II. 91. Man Ray, *Sin título*, 1931.

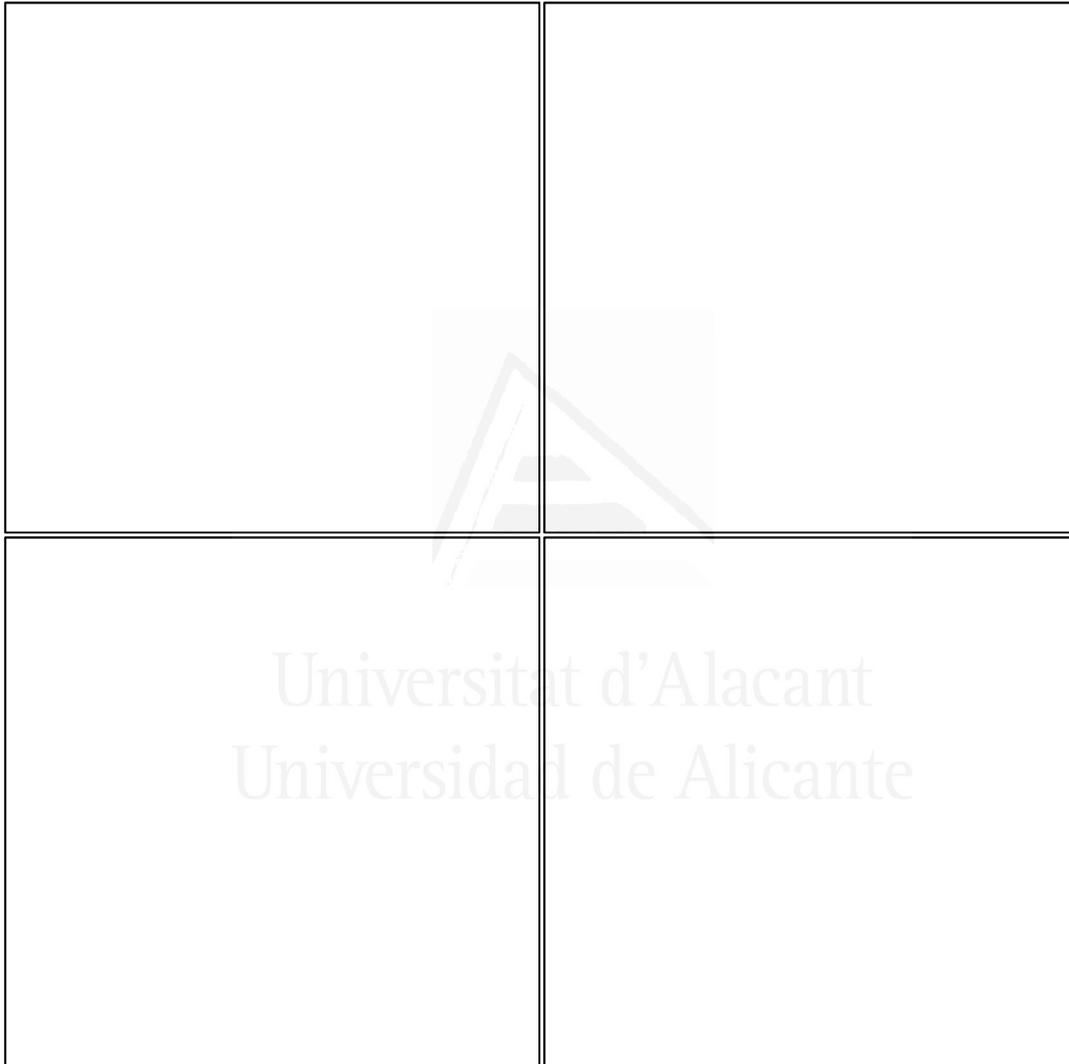
II. 92. *Minotaure*, n° 5, fotografía de Man Ray.

Paul Nougé también se dedicó durante un breve espacio de tiempo (diciembre de 1929 a febrero de 1930)² a realizar fotografías escenificadas con las que intenta romper nuestra visión de la realidad cotidiana. Sus fotografías,

¹ CREVEL, René, “Le Miroir des objets” (el espejo de los objetos), *L’Art Vivant*, n°1, julio de 1925. Esta cita y la anterior se encuentran en GUIGON, Emmanuel, “El objeto surrealista”, p. 24, en *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM, 1997.

² JAGUER, Édouard, “Zoom sur la photographie surréaliste en Europe”, *Mélysine 14: L’Europe surréaliste*, Lausana, l’Âge d’homme, 1994, pp. 295-306, p. 301.

en muchos aspectos similares a la fotografía y a la pintura de Magritte, nos muestran una escena preparada en la que se ubican diferentes personajes y objetos que, bajo la apariencia superficial de normalidad, acaba produciendo en nosotros una fuerte conmoción al insertar lo maravilloso en medio de la trivialidad de lo real y cotidiano (Il. 93).



Il. 93. Paul Nougé, *Cils coupés*, *La Jongleuse*, *La Naissance de l'Objet* y *Les Buveurs*, de la serie « Subversion des images », 1929-1930.

Brassaï también realizó, desde el principio de su actividad fotográfica, series a base de pequeños objetos tomados en primer plano. Conocedor de la fotografía alemana de la *Nueva Objetividad*, centrada fundamentalmente en el

mundo del objeto industrial, se inspira en ella pero privándola de la adoración por el maquinismo y la confianza positivista en el complejo científico-fabril que la caracterizaba¹. La fotografía de objetos de Brassai tomará una serie de connotaciones ambiguas y eróticas (como la de Man Ray, véase Il. 89) que lo pondrán en línea con el resto de la fotografía surrealista².

Especial relevancia dentro de su fotografía de objetos tiene la serie de *Esculturas involuntarias* (Il. 94 a Il. 97) que realizó en colaboración con Dalí³ para su publicación en *Minotaure*⁴. El carácter no intencionado de la forma final de cualquier pedazo de materia maleable una vez aplastado y enrollado entre los dedos pone en relación estas fotografías con el automatismo inconsciente, tan querido por los surrealistas.



Il. 94. Brassai, *Esculturas involuntarias*, 1932.



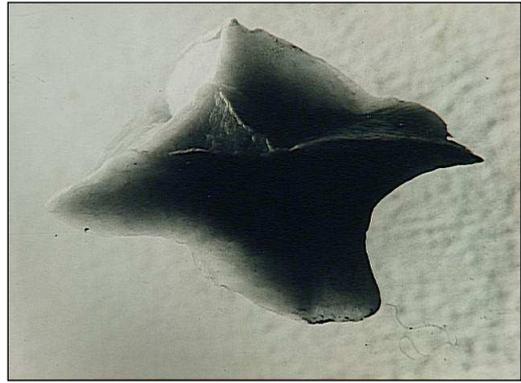
Il. 95. Brassai, *Esculturas involuntarias*, 1932.

¹ CHEVRIER, Jean-François, “La font petrifiant”, en el catálogo *Brassai*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993 pp. 31-37, p. 34.

² BORJA-VILLEL, M.J., “Entre el recitat poètic i l’expressió essencial”, *Brassai*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993, p. 14.

³ ADES, Dawn, “Brassai a *Minotaure*” en el catálogo *Brassai*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993 pp. 23-29, p. 25.

⁴ *Minotaure*, 3-4, 1933, p. 68.



Il. 96. Brassai, *Esculturas involuntarias*, *Billete de autobús enrollado*, 1932.

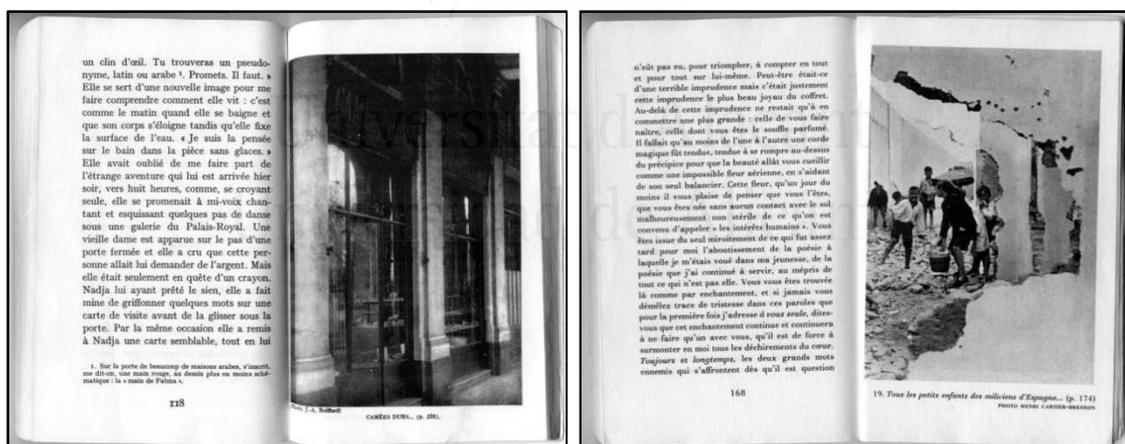
Il. 97. Brassai, *Esculturas involuntarias*, *Trozo de jabón*, 1932.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.2.3 LA CORRIENTE DOCUMENTAL DENTRO DE LA FOTOGRAFÍA SURREALISTA.

Ya hemos remarcado cómo la fotografía ocupó desde muy pronto un lugar fundamental dentro del surrealismo a pesar de que, a primera vista, esta, por su propia naturaleza documental y *exterior*¹, parece chocar con los objetivos últimos del movimiento. Sin embargo, la presencia de fotografías “directas” o “documentales” es constante en sus revistas y obras centrales, especialmente en las de André Breton. Este intenta en varias de ellas (*Nadja*, *L'Amour fou*) sustituir las descripciones mediante la inserción de imágenes (incluso retratos), con el objetivo de superar la narrativa realista o naturalista francesa del XIX, a la que acusa de ser, paradójicamente, fotográfica.



Il. 98. Páginas 118 y 119 de una edición francesa moderna de *Nadja* (París, Gallimard, colección Folio, 1975). Incluye una fotografía de Boiffard.

Il. 99. Páginas 168 y 169 de una edición francesa moderna de *L'Amour fou* (París, Gallimard, colección Folio, 1976). Incluye un fragmento de una fotografía tomada en Sevilla por Henri Cartier-Bresson (1933), situándola erróneamente en la Guerra Civil.

¹ Véanse las páginas 280 y ss de esta tesis.

Fue Louis Aragon el primero en establecer una conexión clara entre la noción central del surrealismo, lo maravilloso, y las modernas “técnicas de registro indiciales”¹ (fotografía, cine). Estas técnicas poseían para él una extraordinaria capacidad para revelar lo maravilloso en el contexto de lo real. En fechas tan tempranas como 1919 ya hablaba de la capacidad del cine para “realizar sin ningún obstáculo” lo “fantástico, lo maravilloso moderno mucho más rico y diverso”². Más adelante, en su guía de comportamiento y vida surrealista *Le paysan de Paris* (1926) afirma:

Un nuevo vicio acaba de nacer, otro vértigo más se le da al hombre: El Surrealismo, hijo del frenesí y de la sombra. Entren, entren, aquí es donde comienzan los reinos de la instantánea.

[...] El vicio llamado *Surrealismo* es el empleo descarriado y pasional del estupefaciente imagen, o más bien de la provocación sin control de la imagen por ella misma y porque entraña en el dominio de la representación perturbaciones imprevisibles y metamorfosis: cada imagen a cada disparo os fuerza a revisar todo el universo. Para cada hombre hay una imagen a encontrar que reduce a la nada todo el universo³.

Pero el estatuto de la fotografía directa y de la descripción que propone Aragon en su obra no se impuso sin reticencias. *Le paysan de Paris* provocó un giro radical en el seno del surrealismo, un movimiento que se definía sobre el modelo de la escritura automática en el momento de su publicación. El automatismo era la técnica privilegiada hasta ese momento; Breton había

¹ BAJAC, Quentin, “Lo fantástico moderno”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 123-128, p. 123.

² ARAGON, Louis, *Du sujet (1919)*, recogido en ARAGON, Louis, *Chroniques 1918-1932*, edición de Bernard Leuilliot, París, Stock, 1998, p. 43. Citado en *Ibid.*

³ ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 81-82.

rechazado toda descripción, todo realismo en la actividad literaria en su *Primer Manifiesto*:

Su claridad roza la estulticia, y está a altura perruna¹.

Y en ese momento Aragon ataca con una obra esencialmente realista y conscientemente descriptiva, que coloca lo real y París en el centro de su discurso y que no quiere dejar de ser surrealista a pesar de ser ajena a cualquier clase de automatismo psíquico:

Si se ha inscrito *Le Paysan de Paris* en el seno del surrealismo se ha de reconocer, al comparar este libro con lo que los otros surrealistas escribían, que él extrae sus raíces de la realidad, que su razón de ser es la descripción².

Cuando Aragon lee *Le Paysan* al grupo surrealista en casa de Breton a comienzos de 1924 la reacción fue de total oposición:

[...] El poder de Breton sobre mí había aumentado debido a la constitución de un verdadero grupo surrealista, con nuevas incorporaciones, más jóvenes que nosotros, que buscaban constantemente demostrar su ortodoxia[...].

Esa tarde en el taller de la rue Fontaine, donde había probablemente una decena de nosotros, algunos con sus mujeres...cuando Breton me dijo ante todo el mundo: “léeles lo que me acabas de leer. ¿Lo tienes contigo?” tuve el sentimiento de que acababa de girar el pulgar hacia abajo ante el pueblo de Roma. Murmuré: “¿crees que es necesario?” y él alzando un poco la voz “lee... será muy bueno para ellos...tomarán ejemplo[...]

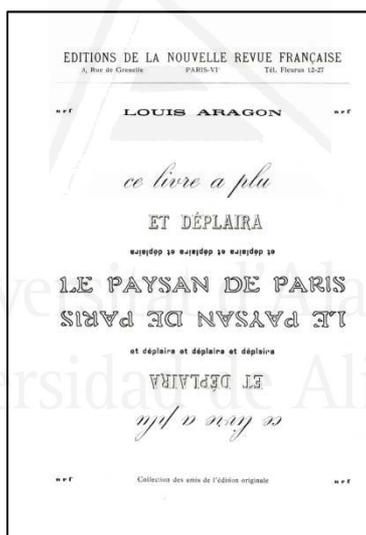
[...] Nunca desencadené en mi vida una consternación semejante. Hubo un silencio con toses, ruido de sillas removidas, las miradas demudadas,

¹ *Primer manifiesto* (1924), p. 17 de la ed. castellana.

² Aragon a propósito de *Le Paysan de Paris* en 1965, citado en MEYER, Michel, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, París, Gallimard, 2001, p. 27.

las muecas...y luego, por fin, con mucha educación, una mujer: “¿Pero, hijo mío, por qué pierdes el tiempo escribiendo cosas semejantes?” El chaparrón explotó con toda su fuerza mítica, el águila batiendo sus alas sobre los pies desnudos del dios, los relámpagos en forma de relámpagos en la repentina oscuridad de la habitación...¹

A pesar del rechazo inicial por parte del grupo por su uso de la descripción (que a veces *sorprende por el cuidado casi maniaco que presta a la exactitud topográfica*²), *Le Paysan* será plenamente aceptado por su continuidad con temas centrales en la vida y en la teoría bretoniana como el azar objetivo, la deambulación y la mujer, provocando un cambio radical en el surrealismo; este cambio tendrá consecuencias irreversibles en el papel de la fotografía documental en sus escritos.



II. 100. *La Révolution Surréaliste*, n°7 (17-06-26)

No es casualidad que coincidiendo con *Le paysan de Paris* se inicie la publicación de la fotografía documental de Atget en *LRS*, como puede verse

¹ ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Skira, 1969, pp. 54-58, compilado en MEYER, Michel, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, París, Gallimard, 2001, pp. 113-115.

² *Ibid.*, p. 29.

claramente en el número 7 de *LRS* (1926), en el que coinciden las primeras apariciones de fotografías de Atget (Il. 128 e Il. 130) y el anuncio de publicación de *Le Paysan de Paris* (Il. 100).

Las fotografías de Atget llegaron, sin duda, gracias a la influencia que el texto de Aragon causó sobre el círculo surrealista¹.

Entre las obras de Aragon y Atget existen importantes paralelismos² de contenido y forma. En primer lugar, paralelismos temáticos; ambas desprecian el París moderno, concentrándose en los vestigios del “viejo París”³, “lo anticuado”⁴, el *Passage de l'Opéra*, *Le parc des Buttes-Chaumont*⁵. En segundo lugar, paralelismos formales, pues el estilo “descriptivo” de Aragon tiene un paralelo perfecto en el estilo frontal y estático de Atget.

A partir de este temprano giro en el uso de la fotografía, Breton, Char, Dalí, Hugnet, Penrose, Claude Cahun⁶ y otros surrealistas ilustrarán sus obras literarias con fotos de categoría documental. Algunas veces las fotografías eran realizadas *ex profeso* por ellos mismos o por otros, pero la mayor parte de las veces se trató de fotografía encontrada o extraída de la prensa cotidiana o científica, es decir, fruto de la *apropiación*.

Los surrealistas hicieron un profuso reuso de la fotografía, esto es, apropiación de la fotografía no realizada por ellos y que extraían de las más variadas fuentes, muchas veces de la colecciones surgidas de su frenesí por la

¹ BAJAC, Quentin, “Lo fantástico moderno”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 123-128, p. 123.

² *IBÍD.*, p. 124.

³ Véase la carta de Atget reproducida en esta tesis y que aparece convenientemente citada en la nota 2 de la p. 350.

⁴ BENJAMIN, W., “El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea”, *Iluminaciones, 1*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-62.

⁵ ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003, pp. 19, 139.

⁶ JAGUER, Édouard, “Zoom sur la photographie surréaliste en Europe”, *Mélysine 14: L'Europe surréaliste*, Lausana, l'Âge d'homme, 1994, pp. 295-306, p. 296

acumulación de todo tipo de objetos (arte africano y de Oceanía, obra pictórica); entre esos objetos tuvo un lugar especial la fotografía. Tal vez el más claro ejemplo de la colección de imágenes corresponda a Éluard, que presentó parte de su desconcertante recopilación de tarjetas postales en *Minotaure*¹ acompañada de un texto (Il. 101).



Il. 101. ÉLUARD, Paul, “Las más bellas tarjetas postales”, *Minotaure*, n° 3-4 (1933).

Daniel Girardin² incide en el frecuente carácter de apropiación de la fotografía documental en el surrealismo señalando la existencia de una *doble vía*³ de creación fotográfica en el seno del surrealismo: por un lado estaría la creación de obras “directamente surrealistas”, por otro, la apropiación sin modificación de fotografías documentales de los más variopintos orígenes,

¹ *Minotaure*, n° 3-4 (1933), pp. 85-100.

² GIRARDIN, Daniel, “La vie à fleur de peau”, en SIRE, Agnès, GIRARDIN, Daniel, JEFFREY, Ian, et al., *Documentary and anti-graphic photographs : Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans*, Göttingen, Steidl, 2004, pp. 37-42.

³ Esta *doble vía* es una variante de las dos formas de acercamiento surrealista al objeto que señala Breton (véase el apartado sobre fotografía performada con objetos de este trabajo).

que se elevarían al estatuto de surreales gracias a una adecuada reubicación y reinterpretación mediante la simple colocación de un título o su inserción en un texto literario. Así, en las revistas surrealistas es bastante común encontrarnos con imágenes banales (imágenes publicitarias, postales, etc.) que han sido arrancadas de su contexto y de las que se explotan lecturas alejadas totalmente de la convencional; las fotografías documentales, así interpretadas, servirían como puerta hacia lo inconsciente y lo fantástico, una forma más, junto con la escritura automática y el *rêve éveillé*, de romper con la conciencia cotidiana.

El uso de las fotografías de Atget por parte de las revistas surrealistas suele darse en el contexto de este tipo de estrategias de apropiación, que ocurren en no pocas ocasiones asociadas a un giro radical de significado mediante un pequeño título que acompaña a la fotografía. Véase, por ejemplo, la fotografía de los observadores de un eclipse, retitulada “las últimas conversiones” (Il. 126 e Il. 127). La fotografía, que en principio tiene un significado meramente documental (como todas las de Atget), se convierte en una fotografía con una fuerte carga de crítica social y política al constituir una crítica directa al giro procatólico de numerosos intelectuales franceses en los años 20¹. Los surrealistas utilizaban la fotografía documental en no pocas ocasiones para lanzar mensajes en clave de política doméstica y de crítica social. Otro magnífico ejemplo es el par de fotografías de las hermanas Papin tituladas “antes” y “después”, al que hacemos referencia en otro lugar². La simple inclusión de un pequeño título permite a los surrealistas dotar a la fotografía de su propio significado.

¹ Ya veremos la influencia que esta imagen tuvo en algunos trabajos de, por ejemplo, Cartier-Bresson o Kertész.

² Véase p. 163 e Il. 8.

Así es como la fotografía puramente documental de Atget, que en principio no tenía absolutamente ninguna relación con el surrealismo o cualquier otra vanguardia, quedó indisolublemente ligada al movimiento, dando involuntariamente lugar a una corriente de fotografía documental, ahora sí, surrealista en sí misma y por sí misma, más allá de su conexión o no con un texto.

A partir de aquí, el capítulo se centra en desarrollar en profundidad el trabajo de Atget, Kertész y Brassai, tres autores clave a la hora de entender las fuentes de la fotografía de Walker Evans y Henri Cartier-Bresson y los nexos temáticos, formales y técnicos que los unen al surrealismo: Atget en su calidad de motivador de la fotografía directa en el seno del surrealismo; Kertész como introductor del trabajo con la cámara de pequeño formato y los tres como fotógrafos con una línea temática similar que marcaría la tendencia al resto de la fotografía surrealista documental y de calle, Cartier-Bresson incluido.



Il. 102.

Fragmento de THIRION, André, “Notes sur l’Argent, que incluye la fotografía no atribuida “Maison-Attentat”, *La Révolution surrealiste*, 12, 1929, p. 25.

4.2.3.1 ATGET

Jean-Eugène-Auguste Atget (Burdeos, 1857- París 1927) al quedar huérfano fue cuidado por uno de sus tíos (que le destinó sin éxito a la carrera eclesiástica, para lo cual lo matriculó en uno de los mejores liceos católicos de París). Desempeñó los más variados oficios; tras enrolarse en la marina mercante como grumete, se inscribe en 1879 en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, que abandona prematuramente solo dos años después para actuar en una compañía ambulante de provincias durante diecisiete años, hasta que en 1898 (con más de 40 años), tras un breve intento de dedicarse a la pintura, comenzó a realizar fotografías que tenían como destino la venta a museos y bibliotecas y servir de modelo a otros artistas (Édouard Detaille¹, Braque, de Vlaminck, Utrillo, Matisse y Man Ray se encuentran entre sus clientes).



Il. 103. Eugène Atget, *Molino*, Somme, hacia 1890.

Il. 104. Édouard Detaille, *Informe al estado mayor*, óleo sobre lienzo, 1903.

¹ Véase Il. 103 e Il. 104 La relación entre ambas imágenes ha sido establecida por Molly Nesbit en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 405.

Una vez establecido definitivamente en la fotografía como medio de subsistencia no la abandonaría jamás, excepto algunos periodos al final de su vida, coincidiendo con la Primera Guerra Mundial, en los que la enfermedad y la depresión lo alejaron de su cámara y redujeron su ritmo de producción. Así, Atget se dedicó durante casi treinta años (1898-1927) a la realización de un exhaustivo inventario del “viejo París” y su periferia (se cree que tomó unos 10.000 negativos), con preferencia por temas como escaparates y sus reflejos, calles desiertas, parques, jardines, fuentes, estatuas, cementerios, edificios señalados para la demolición, detalles de fachadas, ejemplos de artes decorativas, tíovivos, carruajes e interiores de viejos palacios, casas y chabolas, etc. Mas no se limitó a motivos inanimados, también realizó retratos de habitantes de la calle y los barrios bajos: prostitutas, vendedores ambulantes, traperos y músicos callejeros, e incluso desnudos y fotografías eróticas y de actos sexuales en el interior de los burdeles¹. Cada uno de estos motivos formaba el hilo conductor de sendas y amplias series temáticas:

He recogido, durante más de veinte años, por compromiso personal, en todo el viejo París, clichés fotográficos, formato (18/24), documentos artísticos sobre la bella arquitectura civil de los siglos XVI al XIX: las viejas mansiones, casas históricas o curiosas, las bellas fachadas, bellas puertas, bellos trabajos en madera, las aldabas, las viejas fuentes, las escaleras de estilo... [...] todo esto ha desaparecido ya: por ejemplo, el barrio de Saint-Séverin... He fotografiado todo el barrio durante veinte años, demoliciones incluidas...²

¹ Las imágenes contenidas en Il. 105 a Il. 122 son una pequeña muestra del trabajo de Atget, casi siempre centrado en temas parisinos. Algunas de estas imágenes pertenecen a la colección de Man Ray, adquirida posteriormente por la George Eastman House (Rochester, Nueva York). Los fondos de esta institución contienen además otras fotografías de Atget de diversa procedencia, entre ellas, 20 copias modernas realizadas por Berenice Abbott.

² Atget describe su obra en dos cartas que escribió en 1920 al director de la Académie des Beaux-Arts; de ellas ha sido extraído y traducido el fragmento que reproducimos y que se encuentra en LIFSON, Ben, textos de *Eugène Atget*, Aperture/Könemann, Colonia, 1997, pp. 5-32, p. 10.

Este afán de Atget por retratar de forma casi total una ciudad que desaparece debe mucho a los grandes proyectos novelísticos del XIX. Al igual que ocurre con el París de Balzac o el Londres de Dickens, en los trabajos de Atget nos encontramos con un París que es una pura creación artística del fotógrafo a partir de lo que parecen simples documentos: el París de Atget¹. El retrato de la ciudad de París que nos da Atget es puramente imaginario y nostálgico²: una ciudad vacía de habitantes, desprovista de toda modernidad, sin caos, sin bullicio, tal como le aparecería a un flâneur solitario surrealista.

Su método de trabajo y material no correspondían en absoluto al nivel de los desarrollos fotográficos alcanzados en su época, siendo más bien los propios de un fotógrafo del siglo XIX. Esto le impedía realizar cualquier fotografía “instantánea” que captara un tema en movimiento sin que este apareciera borroso, limitándose al uso de la cámara siempre sobre trípode y a prolongadas exposiciones; todos sus retratos son fruto de largas y voluntarias poses. Salía al alba, cargado al menos con veinte kilos de material: una pesada cámara de fuelle y un no menos pesado trípode, ambos en madera, y un estuche para los negativos sobre placas de vidrio de 18x24 cm.; su objetivo no siempre lograba cubrir toda la superficie de la placa, por lo que no es extraño ver las esquinas superiores de sus copias totalmente negras.

Fotografiar de madrugada tenía una doble función: por un lado le permitía realizar sus tomas de calles desiertas, que a otra hora no habrían sido posibles, y huir de los curiosos; por otro, podía así aprovechar las primeras luces, que eran sus preferidas y a las que deben sus imágenes gran parte de su

¹ LIFSON, Ben, textos de *Eugène Atget*, Aperture/Könemann, Colonia, 1997, pp. 5-32, p. 12.

² MOLDERINGS, H., “L’esprit du constructivisme”, *Études photographiques*, nº 18, mayo de 2006, p. 42.

magia y lirismo. A mediodía regresaba a su taller para revelar y realizar las copias por contacto sobre papeles a la albúmina de positivado directo *aristo* (que luego viraba al oro) utilizando la luz natural de su ventana. El deficiente fijado de sus imágenes (solo utilizaba agua salada) las hacía extremadamente sensibles a la ulterior exposición a la luz y, por tanto, perecederas.

Atget se resistió siempre a abandonar su vieja cámara y metodología, consciente de la importancia que estas tenían en su estilo. La escasa sensibilidad a la luz de sus negativos y la lentitud de sus lentes le obligaban a meditar las exposiciones, a pensar cada toma. Con una cámara y materiales modernos, sus fotografías habrían sido, sin duda, muy diferentes¹.

Atget traspasó el estrecho círculo de los modelos y “documentos para artistas” y entró en el ámbito de la vanguardia surrealista gracias a Man Ray, que introdujo su trabajo en el grupo. Man Ray vivía en la misma calle de Montparnasse que Atget, Campagne-Première, y le compró una treintena de fotografías. Presentó estas y su autor a André Breton, que incluyó parte de ellas en *La Révolution Surréaliste* a partir de 1926, casi siempre, y siguiendo instrucciones del propio Atget, de modo anónimo². Los surrealistas encontraron en ellas un auténtico filón: imágenes totalmente neutras girando obsesivamente y con notable distanciamiento alrededor de las múltiples formas de lo urbano y del París decimonónico (fetiches clave del movimiento), preparadas para el juego de la reinterpretación. Las fotografías de Atget no entran en el “Arte” surrealista por su perfección técnica, sino por su intrínseca apertura de significados, inherente a toda fotografía que pueda llamarse propiamente “documental”.

¹ Man Ray ofreció a Atget una cámara de menor formato, que él rechazó amablemente: le pareció “demasiado rápida” (LEVY, Julien, *Memoir of an Art Gallery*, G. P. Putnam’s Sons, Nueva York, 1977, p. 91).

² Entrevista a Man Ray en HILL, Paul, COOPER, Thomas, *Diálogo con la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001, p. 24. Véase Il. 126.



II. 105. *Peluquero, avenue de l'Observatoire*, colección Man Ray, 1926.

II. 106. *Almacén, avenue des Gobelins*, colección Man Ray, 1925.



II. 107. *Rue des Boulangers*, colección Man Ray, 1923.

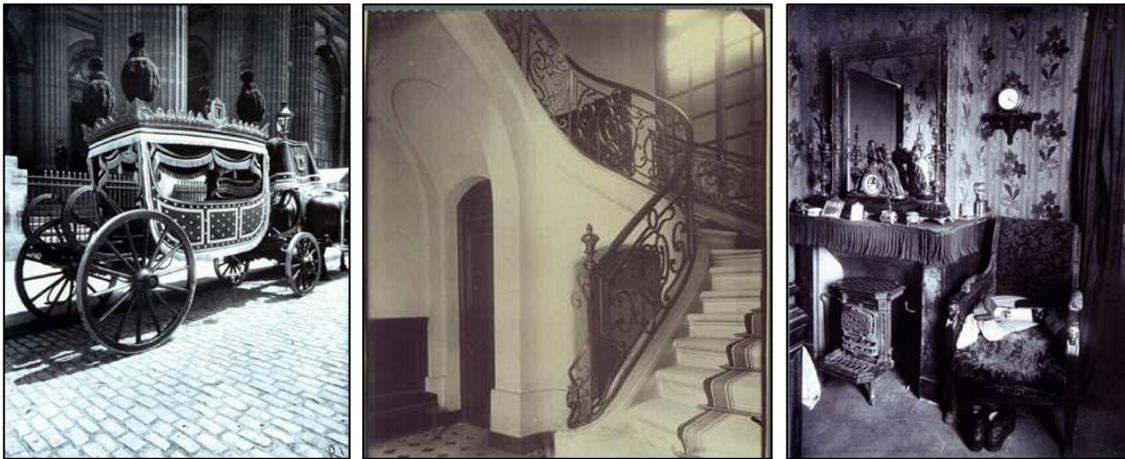
II. 108. *Rue St. Rustique*, tiraje de Berenice Abbott, 1922,

II. 109. *Versailles - Bosquet de l'arc de triomphe*, 1904.



II. 110. *Esquina rue de Seine*, colección Man Ray, 1924,

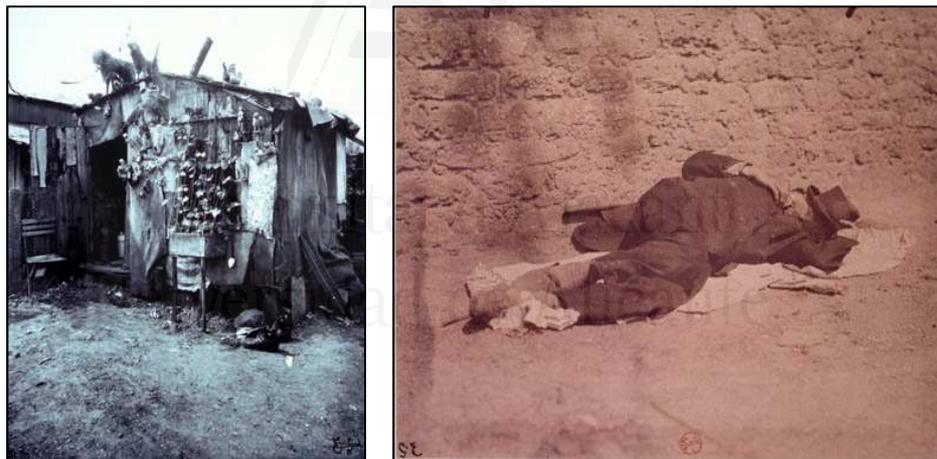
II. 111. *Carrusel*, tiraje de Berenice Abbott, 1923.



Il. 112. *Pompe Funebre (1e Classe)*, tiraje de Berenice Abbott, 1910.

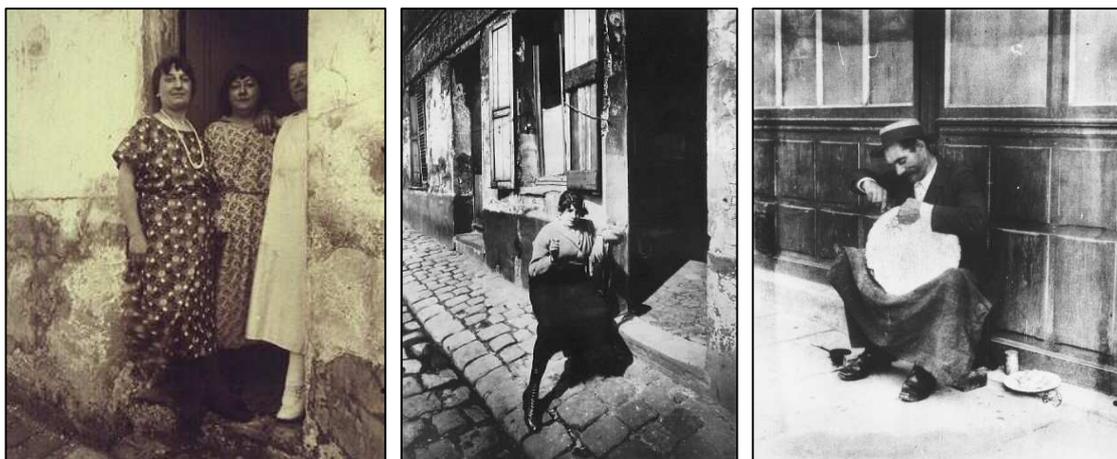
Il. 113. *Folie Thoinard 9 Rue Coq Heron 1e*, 1909-10.

Il. 114. *Interior Parisino*, 1910.



Il. 115. *Villa de un trapero*, 1910.

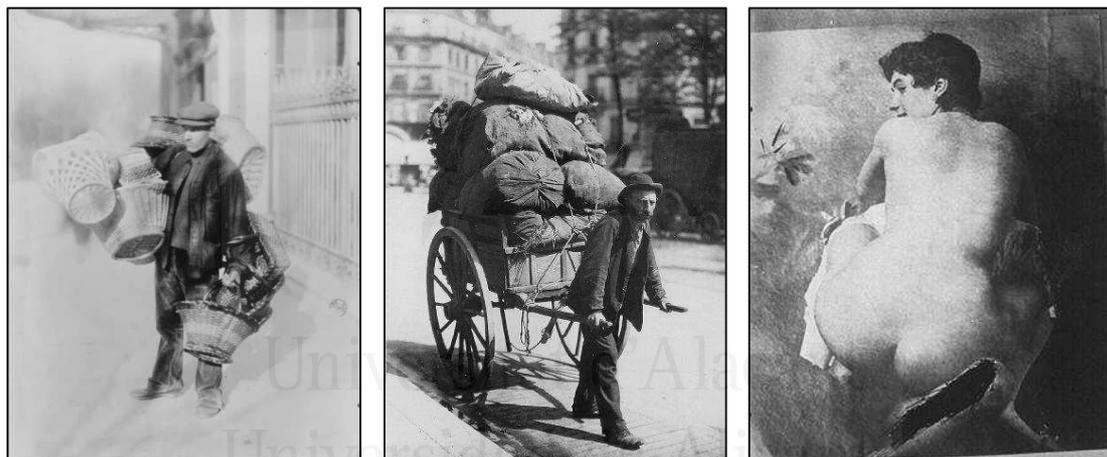
Il. 116. *Vagabundo, Blvd. Port-Royal*, 1899.



Il. 117. *Prostitutas, rue Asseline*, colección Man Ray, 1924-25.

Il. 118. *Prostituta*, años 20.

Il. 119. *Remendador de loza*, sin fecha.



Il. 120. *Cestero*, sin fecha.

Il. 121. *Trapero*, 1899-1900.

Il. 122. *Mujer* (fotografía pornográfica retocada), colección Man Ray, 1921.

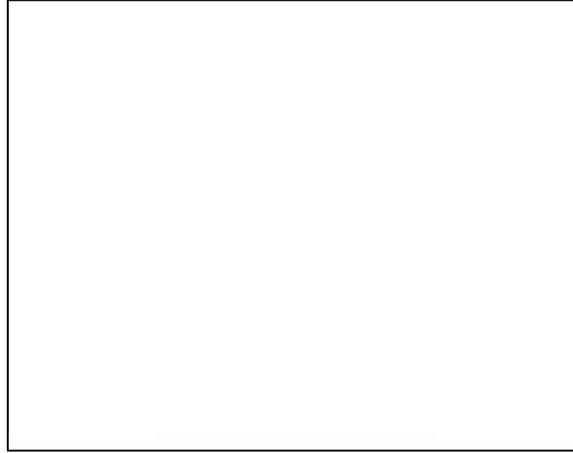
Tras la muerte de Atget en la pobreza de la que nunca salió, en 1927, Berenice Abott, por entonces asistente de Man Ray, compró para Julien Levy gran parte de su archivo, unos mil trescientos negativos y alrededor de cuatro

mil copias que acabaron en la Julien Levy Gallery de Nueva York y, más tarde, pasaron a formar parte de la colección de fotografía del MOMA¹.

Las compras de fotografías por parte de Man Ray, Berenice Abbott y Julien Levy no pasarían de ser simples anécdotas si no fuera por la importancia que estas tuvieron en el desarrollo de la fotografía documental en todo el mundo y, más específicamente, en la fotografía directa de raíz surrealista. Las fotografías que Walter Benjamin, Pierre Mac Orlan, Henri Cartier-Bresson, Manuel Álvarez Bravo, Brassai, André Kertész y el resto de fotógrafos surrealistas vieron en los últimos años veinte y primeros treinta fueron estas fotografías compradas y difundidas por Man Ray y Julien Levy, cuya temática les marcó profundamente. La lista de temas de Atget pasó a ser la lista de temas de sus fotografías, si bien se incluyeron otros nuevos en ella: en primer lugar, algunos que este, por las limitaciones propias de su anticuado material, no pudo ni quiso abordar (esto es especialmente claro en Cartier-Bresson, que utilizó una cámara de pequeño formato capaz de captar los sujetos en acción); en segundo lugar, otros temas intrínsecos al movimiento surrealista, como el sueño. A través de Abbott la larga sombra de Atget llega incluso hasta Walker Evans (como veremos más adelante), que visitó a la fotógrafa en su laboratorio de Nueva York mientras ella copiaba sobre papeles modernos gran parte de los negativos comprados para Levy. Evans, fuertemente impresionado por aquellas imágenes, incorporó algunos de los temas y de las estrategias compositivas propias de estas a su producción².

¹ FRIZOT, Michel, “Eugène Atget, photographe” en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 402. Sobre Levy, véase: MOREL, Gaëlle, “Un marchand sans marché ; Julien Levy et la photographie”, *Études photographiques*, nº 21, diciembre 2007, pp. 6-29.

² Evans también comisarió la primera exposición de Atget en Estados Unidos, que tuvo lugar en la Universidad de Harvard en 1930, sólo cuatro años después del “descubrimiento” de Atget por parte de Man Ray para el movimiento surrealista.

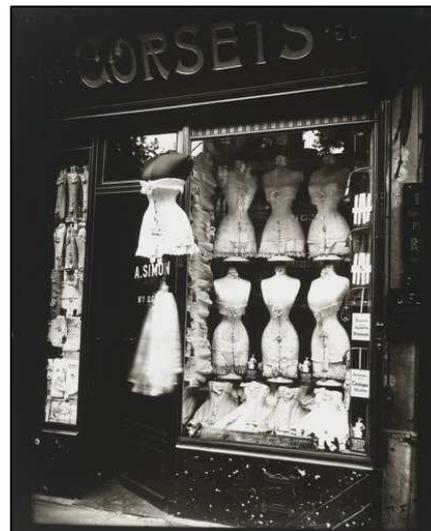
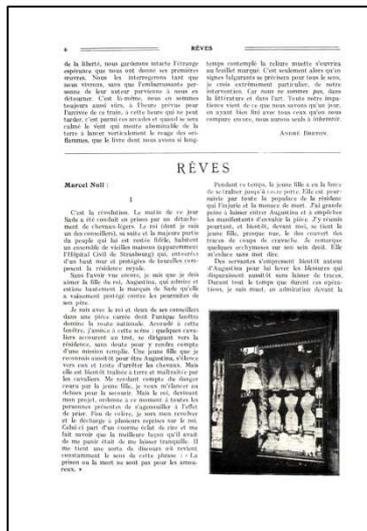


Il. 123. Walker Evans, Truro, Massachusetts, 1931.



Il. 124. Walker Evans, *Estudio de Fotos de Carnet, Nueva York*, 1934

Il. 125. Walker Evans, *South Street, Nueva York*, 1932.



II. 130. *La Révolution Surréaliste*, nº7 (17-06-26).

II. 131. Eugène Atget, *Boulevard de Strasbourg, corsets*, 1912.

4.2.3.2 ANDRÉ KERTÉSZ

Nacido en 1894 en Hungría, Andro Kertész (cambiaría su nombre por el de André en Francia) es uno de los pioneros de la cámara de pequeño formato y ejerció una gran influencia en fotógrafos posteriores, como Brassai o Henri Cartier-Bresson; nace para la fotografía en 1912, cuando compra una cámara portátil:

Era una cámara pequeña llamada ICA, que después se convirtió en la Ikon. Tenía doce negativos dentro, en placas de vidrio de 4,5 por 6 centímetros. En esta época, los fotógrafos profesionales empleaban una gran cámara y un trípode como equipo básico, pero yo quería moverme y supe que ello sería difícil con una cámara grande, de modo que me compré una pequeña¹.

¹ Entrevista realizada a André Kertész en 1977, incluida en el volumen: HILL, Paul y COOPER, Thomas, *Op. cit.*, pp. 48-53.

Esta pequeña máquina lo acompañará al frente cuando sea movilizado en 1914 para la Primera Guerra Mundial. Será en 1928, trasladado a París, cuando adquirirá su primera *Leica*.

Aunque ya en 1917 comienza a ser reconocido en su país, premiado en certámenes e incluso publicado en el periódico ilustrado *Erdekes Ujság* (en 1925 logró publicar una portada con una de sus imágenes), no se dedicará realmente a la fotografía hasta 1925, al abandonar Budapest y su trabajo en la bolsa para emigrar a París. Allí, su escaso dominio del francés le hace sentirse más cómodo, en un comienzo, en el círculo de húngaros que se reúne en el Café Dôme, en el bohemio barrio de Montparnasse. En ese ambiente entra también en contacto con artistas plásticos y literatos parisinos (Chagall, Mondrian, Sergei Eisenstein, Tristan Tzara o Colette); en el Dôme conocerá más tarde, a comienzos de los años treinta, al ya mencionado galerista norteamericano Julien Levy, introductor del surrealismo en Estados Unidos, que compraría parte de su obra para su galería de Nueva York¹. Estos y otros contactos le permiten comenzar a publicar en revistas ilustradas alemanas, abanderadas del nuevo estilo de comunicación que comenzaba a extenderse por Europa y Estados Unidos. Kertész supo aprovechar esta expansión para potenciar su carrera como fotógrafo, ya que las nuevas publicaciones estaban ávidas de imágenes con las que llenar sus páginas; en ese momento se funda en París la cardinal revista *VU*, dirigida por Lucien Vogel, en la que comenzará a publicar, como lo harán otros muchos fotógrafos del grupo surrealista: Man Ray, Germaine Krull, Brassai, Maurice Tabard, etc. Otras publicaciones requerirán también sus fotografías: *Variétés*, *Das Illustrierte Blatt*, *Das Kunstblatt*, *Uhu*, *Der Querschnitt*, *Die Dame*, *Die Form*, *Art et Médecine*, *L'Art Vivant*, *Voilà*, *La France à la Table*, la importantísima *Regards* o *Le Sourire*,

¹ Entrevista realizada a André Kertész en 1977, incluida en el volumen: HILL, Paul y COOPER, Thomas, *Op. cit.*, pp. 48-53, p. 51.

revista que, tras la publicación en *VU* (6 de agosto de 1930) del retrato del redactor Carlo Rim (Il. 44), le encargó la conocida serie de desnudos deformados que ya hemos reseñado en el apartado dedicado a las distorsiones, publicando en marzo de 1933 doce de las doscientas que Kertész tomó. Ya no abandonará la fotografía como profesión jamás.



Il. 132. André Kertész, *El circo*, 1920.

Il. 133. Página de *Vu*, nº 63, 29 de mayo de 1929, (40º aniversario de la Torre Eiffel), que incluye varias fotografías de André Kertész.

Como ya hemos comentado, su influencia en fotógrafos posteriores, como Brassai o Henri Cartier-Bresson¹ es crucial. Sobre Brassai este influjo es directo:

Brassai era un hombre de fantástico talento: excelente pintor, excelente escultor, excelente caricaturista, y además escritor. Tenía su propia filosofía especial, pero también el problema normal de un artista: el dinero. Le dije que podría remediar esto haciendo fotografías y vendiéndolas, y le llevé conmigo a muchos de mis reportajes,

¹ ASSOULINE, Pierre, *Cartier-Bresson. L'oeil du siècle*, París, Gallimard, 1999, p. 89.

explicándole todo lo que hacía: interpretación, técnica, incluida la técnica de fotografía nocturna, todo para mi amigo¹.

Kertész llegó a pasar a Brassai algunos de los encargos que él no podía o no quería realizar, como es el caso de la fundamental obra *Paris de nuit*².

Durante los años que vivió en París, cristalizó en Kertész un estilo que se constituiría en la respuesta de los nuevos fotógrafos franceses tanto al pictorialismo³ que imperaba a su llegada a Francia como a la Nueva Visión alemana⁴, estilo en el que se observa con claridad una fuerte influencia del surrealismo, aunque él mismo niegue pertenecer al movimiento⁵. Kertész se dedicará a captar en sus trabajos personales signos pasajeros, disposiciones fortuitas de formas, repeticiones de indicios⁶ que se encuentran en total coherencia con las bases del surrealismo, como vieron claramente los mismos surrealistas, que utilizaron imágenes suyas en sus publicaciones, por ejemplo en *Bifur*, revista surrealista de vida efímera (mayo de 1929 a junio de 1931) dirigida por Georges Ribemont-Dessaignes. Kertész vio, como otros jóvenes fotógrafos del momento imbuidos de surrealismo y de la noción de lo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ Entrevista realizada a André Kertész en 1977, incluida en el volumen: HILL, Paul y COOPER, Thomas, *Op. cit.*, pp. 48-53, p. 51.

² Este libro, que sería la puerta de entrada de Brassai en el mundo de la fotografía, fue en primer lugar propuesto a Kertész, que, debido a lo escaso de la remuneración a obtener, recomendó a su amigo y compatriota Brassai para el puesto (KOETZLE, Hans-Michael, *Photo Icons. Petite histoire de la photo*, Vol. 2, Colonia, Taschen, p. 12.) Kertész publicaría más tarde un volumen (*Day of Paris*) inspirado en el título de este trabajo de Brassai.

³ Sobre el pictorialismo, véase la nota 3 de la p. 251 de esta tesis.

⁴ FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 572.

⁵ En este sentido afirma Kertész: “*No soy un surrealista. Soy absolutamente un realista*”, entrevista realizada a André Kertész en 1977, incluida en el volumen: HILL, Paul y COOPER, Thomas, *Op. cit.*, pp. 48-53, p. 51.

⁶ FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, 572.

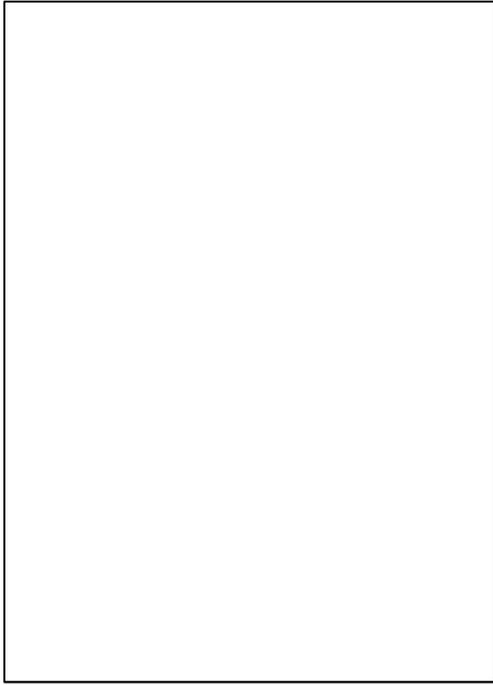
“fantástico social” de Pierre Mac Orlan¹, y todavía con las imágenes de Atget en la retina, que la vía para la fotografía moderna estaba en la búsqueda de significados ocultos y el instante extraño, en el encuentro con lo urbano y en el hallazgo del detalle inesperado.

Podemos comprobar en las ilustraciones que acompañan a este texto cómo sus temáticas y estrategias compositivas coinciden en gran medida con las del resto de los fotógrafos surrealistas, incluso en algunas fotografías tomadas antes de su llegada a París. Podemos encontrar ejemplos de objetos envueltos (Il. 144, véase también la Il. 88, realizada por Man Ray), la noche (Il. 134 e Il. 141), personas mirando objetos que se encuentran fuera de campo (compárense Il. 132, Il. 139 e Il. 140 con la imagen incluida en la portada de *La Révolution Surréaliste* que aparece en la Il. 142), los muros y la publicidad (Il. 135 e Il. 145) y la ciudad, en especial imágenes que poseyeran un cierto e inefable aire extraño, como su imagen fundamental *Meudon*² (Il. 137), sorprendentemente similar a *Gare Montparnasse*, de Giorgio de Chirico, un pintor de fuerte predicamento entre los surrealistas (Il. 143).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ Pierre Mac Orlan (véase p. 407 y ss. de esta tesis) es el autor de varios textos fundamentales sobre fotografía que influyeron notablemente en el trabajo de los fotógrafos documentales de finales de los años veinte y comienzos de los años treinta. Véase, por ejemplo: “El arte literario de la imaginación y la fotografía” (1928), “Elementos de fantástico social” (1929) y el prefacio a *Atget Photographe de Paris* (1930), reunidos en PHILLIPS, Christopher (ed.), *Photography in the modern era. European documents and critical writings, 1913-1940*, Nueva York, MOMA/Aperture, 1989. En estos textos resalta la capacidad única del medio fotográfico para desvelar todo lo que el ojo pasa por alto, en especial aquello en lo que Mac Orlan estaba interesado, la noción de lo “fantástico social”, el ámbito que se genera al arrinconar la sociedad industrial moderna las formas más tradicionales de vida, justo la esfera de la que se ocuparon Atget y otros fotógrafos cercanos al surrealismo.

² Véase el exhaustivo y magnífico análisis de esta imagen que realiza Hans-Michael Koetzle en su libro *Photo Icons. Petite histoire de la photo*, Vol. 2, Colonia, Taschen, pp. 8-17.



Il. 134. André Kertész, *Bistrot*, 1927.

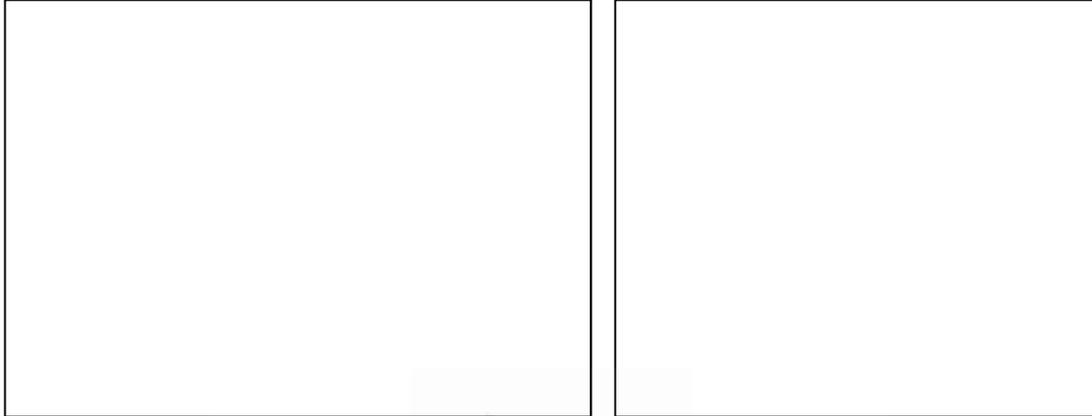
Il. 135. André Kertész, *Dubo-dubon-dubonnet*, París, 1934.



Il. 136. André Kertész, *Feria*, París, 1931

Il. 137. André Kertész, *Meudon*, 1928.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



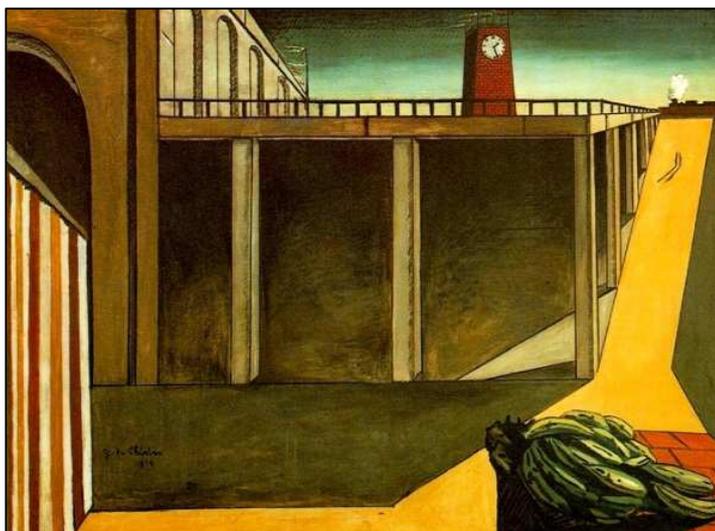
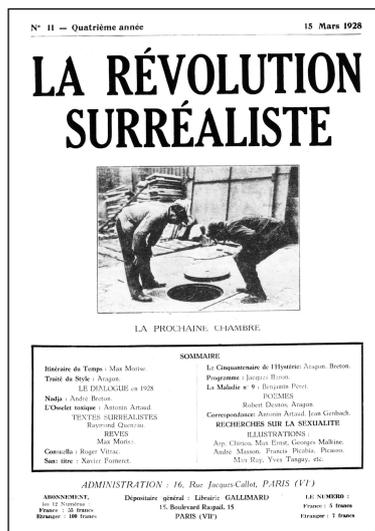
Il. 138. André Kertész, *Encrucijada, Blois*, 1930.

Il. 139. André Kertész, *Mediodía, París o Midi*, 1929.



Il. 140. André Kertész, *Algo interesante*, París, 1930.

Il. 141. André Kertész, *Plazoleta en la noche*, París, 1926.



Il. 142. Cubierta del número 11 de *LRS*, 1928, que incorpora una fotografía de autor desconocido.

Il. 143. Giorgio de Chirico, *Gare Montparnasse*, 1914.

En 1936 sucumbió a los cantos de sirena que, insistentemente, le reclamaban desde Estados Unidos¹ y que acabaron por truncar su trayectoria. Pronto se dio cuenta de que su forma de trabajar no se adecuaba a las exigencias del mercado norteamericano, centrado en el trabajo en estudio y la perfección técnica (él prefería la calle y la cámara en mano, y la técnica no era una de sus preocupaciones centrales). Sus fotografías, “demasiado personales”, “demasiado europeas”, “que hablaban demasiado”², no eran del agrado de los editores gráficos, lo que le llevó a ser rechazado por *Life*, revista

¹ “Vine en 1936 para quedarme un año. Nunca había querido venir. Estaba en mi casa en París y nunca me interesó América, pero durante todo un año hubo gente que me insistía en que viniera. Una vez por mes había una llamada telefónica a la agencia Keystone en París, desde las oficinas de Nueva York, pidiéndoles que me enviaran. Finalmente, tras un año de peticiones, el director de la oficina de Nueva York vino a París a verme. Antes de que yo saliera a almorzar con él, mi esposa me advirtió que si yo accedía a ir a Nueva York, habría de divorciarse de mí. Y ahora —hace dos o tres días— hemos cumplido aquí cuarenta años. Fue imposible volver una vez estuve aquí. Y después llegó la guerra.” HILL, Paul y COOPER, Thomas, *Op. cit.*, pp. 48-53, p. 50. Muy probablemente su condición de judío húngaro emigrado, visto el cariz antisemita del clima político europeo, influyera determinadamente en esta decisión.

² KOETZLE, Hans-Michael, *Photo Icons. Petite histoire de la photo*, Vol. 2, Colonia, Taschen, p. 11.

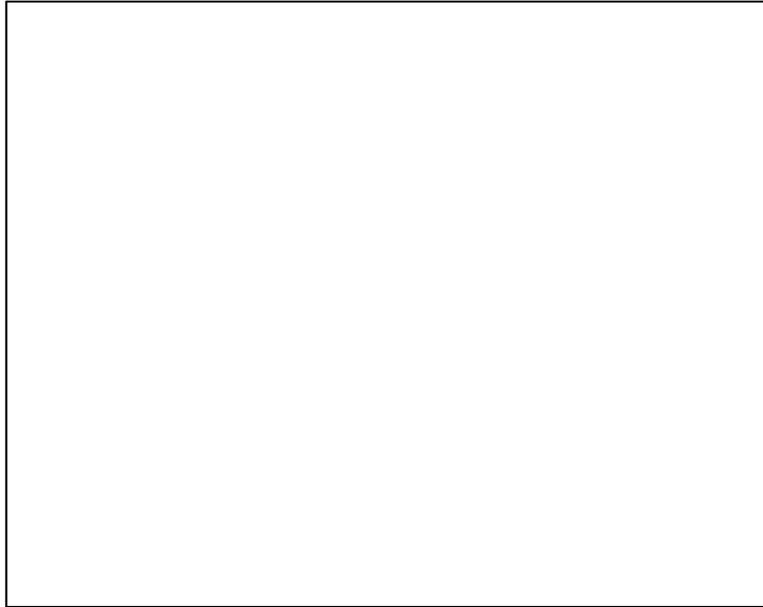
que se fundaba justo en el momento de su llegada. A ello hay que sumar la prohibición de publicación que sufrió a partir de 1941 al ser considerado como “extranjero enemigo”¹; tampoco el ambiente museístico y del arte moderno lo acogió como su trayectoria en París merecía. Sus imágenes, censuradas en su primera exposición en el Museum of Modern Art² (apenas cuatro fotografías formando parte de una colectiva), no serían objeto de una exposición individual en Nueva York³ hasta 1964, organizada por John Szarkowski (según el propio Kertész, el primero desde su llegada que realmente entendió su obra, ya en la década de los años sesenta)⁴. Sin embargo, a pesar de esta mala recepción, Kertész se vio obligado a permanecer en Nueva York debido al empeoramiento de la situación política en Europa y al estallido de la Segunda Guerra Mundial. En su periodo estadounidense, desde 1936 hasta su jubilación en 1962, trabajó para publicaciones como *Harper's Bazaar* o *Vogue* y de 1949 hasta el final de su actividad firmó un contrato con la editorial Condé Nast Publications que le llevó a trabajar casi en exclusiva para la revista de decoración *House and Garden*; sin duda, un destino estrecho y muy diferente de aquel que se le adivinaba por su trabajo en París.

¹ KOETZLE, Hans-Michael, *Op. cit.*, p. 11.

² “Cuando llegué a Nueva York, el director de Fotografía del Museo de Arte Moderno vino a verme al hotel y me dijo que quería material mío para una exposición internacional en el museo. Seleccionó cuatro o cinco fotografías —una era una distorsión— con la condición de que yo quitara el sexo. Me dijo: «Si es con sexo, es pornografía; sin sexo, es arte». ¡*Bienvenue* a América! Al final acepté; yo era muy novato.” HILL, Paul y COOPER, Thomas, *Op. cit.*, pp. 48-53, p. 50.

³ Catálogo: *André Kertész, Photographer* (texto de John Szarkowski), Nueva York, Museum of Modern Art, 1964. Contiene 64 fotografías.

⁴ HILL, Paul, COOPER, Thomas, *Op. cit.*, pp. 48-53, p. 51.

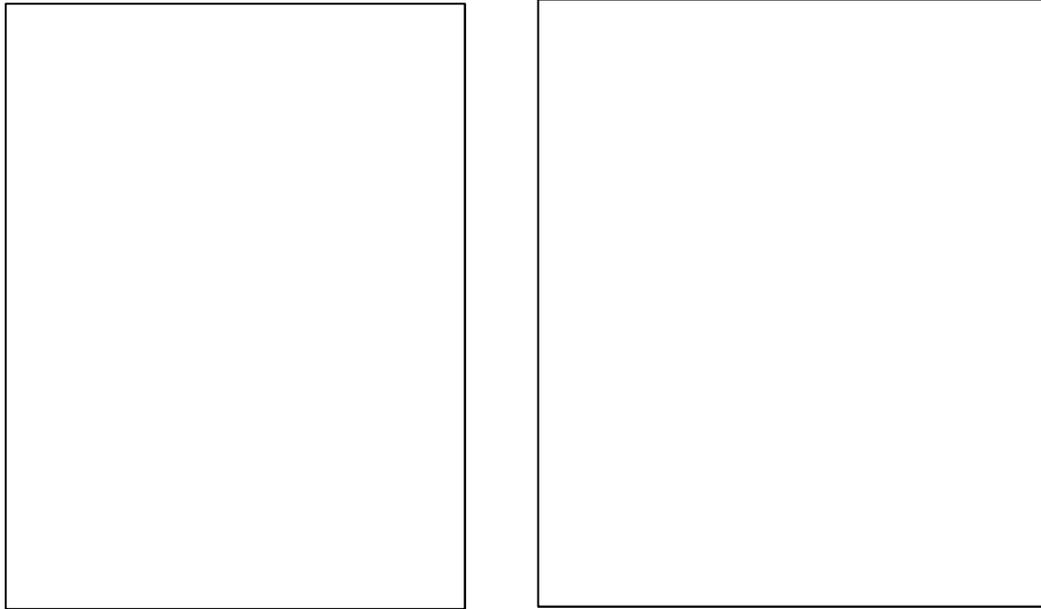


Il. 144. André Kertész, *Quai de Bercy*, París, 1925.



Il. 145. André Kertész, *Montparnasse, rue de Vanves*, 1929.

Il. 146. André Kertész, *Una ventana del Quai Voltaire*, París, 1928.



Il. 147. André Kertész, *Rue des Ursins*, París, 1931.

Il. 148. André Kertész, *Ventilador*, 1937.

4.2.3.3 BRASSAI

Brassai (1899-1984), cuyo verdadero nombre era Gyula Halász, formó parte, junto con Kertész y Capa, del fructífero grupo de fotógrafos y artistas húngaros establecidos en el París de entreguerras, en algunos casos, como en el de Brassai, que estudió en la capital alemana Bellas Artes, tras haberse formado y vivido una temporada en Berlín (1920-1924). Allí conoció a Vasili Kandinsky, Oskar Kokoschka y Lászlo Moholy-Nagy, este último creador de una fotografía que, junto a la Nueva Objetividad de Albert Renger-Patzsch, conformaba en Alemania un ambiente fotográfico totalmente alejado del pictorialismo con el que habría de encontrarse Brassai a su llegada a Francia¹. Su profesión de periodista en varias revistas alemanas le llevó a París en 1924 y también le puso en contacto con el mundillo fotográfico, en especial André

¹ BORJA-VILLEL, M.J., “Entre el recitat poètic i l’expressió essencial”, *Brassai*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993, pp. 13-20, p. 13.

Kertész, que ilustraría sus crónicas. En París pronto se introduce en los círculos próximos al surrealismo, que empapaba los ambientes literarios y artísticos de la Francia del momento. Fruto de esta relación con el grupo surrealista comienza a tomar fotografías. Inicia su actividad con una cámara prestada por una amiga, impelido por la necesidad de expresar lo que sentía y descubría¹ en su intensa vida nocturna parisina en compañía de los surrealistas, en especial de su amigo el poeta Léon-Paul Fargue². Sus imágenes, fuertemente influidas por el movimiento, derivarán hacia la intrínseca apertura de significados, erotismo y atracción por el París nocturno, decimonónico y oculto que impregnan toda la producción fotográfica y literaria del grupo.



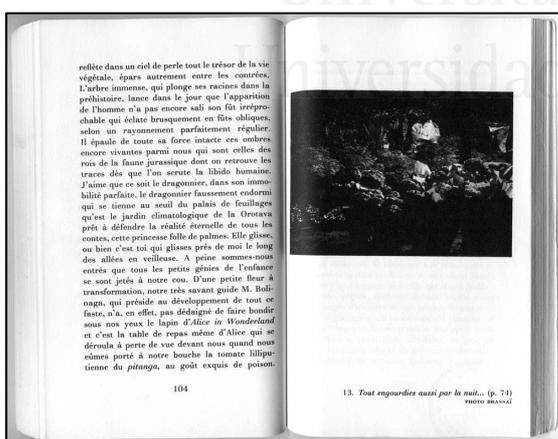
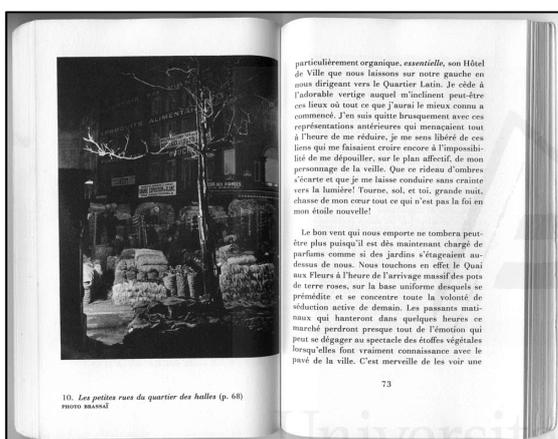
Il. 149. *Autorretrato*. Brassai trabajando con una cámara de gran formato.

Brassai es un caso paradigmático de la estrecha relación que existe, por lo general, entre fotografía directa y texto en el seno de las publicaciones surrealistas, como ya mencionamos en el caso de Atget. Sus fotografías, en muchas ocasiones realizadas expresamente para acompañar un texto, se incorporan a las revistas surrealistas desde un primer momento, al igual que

¹ Entrevista a Brassai en HILL, Paul y COOPER, Thomas, *Op. cit.*, p. 42.

² KRAUSS, Rosalind, “Los noctámbulos”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp144-159, p. 144.

las de Man Ray o Boiffard. Cuando Breton le encarga en 1933 varias de ellas (*La torre Saint-Jacques, Les Halles, El Mercado de las Flores*) para incluirlas en su texto “La nuit du Tournesol”, publicado en *Minotaure* y que acabó constituyendo un capítulo de su libro *L'Amour fou* (véase II. 150), Brassai se encontraba tan completamente embebido del espíritu del surrealismo que no tuvo que realizarlas, pues ya había tomado esas imágenes para sí mismo “desde hacía cierto tiempo, e incluso la torre Saint-Jacques tal y como el poeta la describía «bajo el pálido velo de los andamios» ”¹.



II. 150.

Páginas de la edición francesa moderna íntegra de *L'Amour fou* (París, Gallimard, colección Folio, 1976) en las que Breton incluyó tres fotografías de Brassai (*Les Halles, Tour Saint-Jacques y Marché aux fleurs*, ca. 1933)

¹ BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Ediciones Turner, 2002, citado en KRAUSS, Rosalind, “Los noctámbulos”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 144-159, p. 150.

París (el gran fetiche surrealista) y sus variados habitantes son el tema fundamental de la fotografía de Brassai, que como él mismo reclama al ser comparado con Henri Cartier-Bresson, es plena y absolutamente *documental*; Brassai no renuncia en absoluto a la perfección formal y estética en sus imágenes

...pero esto no significa [...] que la fotografía sea solo arte por el arte. Si miro las fotografías de mi pasado, debo admitir que siempre he estado haciendo periodismo, pero periodismo *en profundidad*, sobre la ciudad y las épocas en que he vivido. En la preguerra, París tenía más personalidad que la ciudad de hoy; el efecto del llamado progreso ha sido quitar el carácter específico de la gente, las calles y los *quartiers*, y situarlo todo a un mismo nivel. Mi *París secret des années 30* ha sido descrito, especialmente en los Estados Unidos, como una vasta búsqueda social en el bajo mundo de París. En aquella época, nadie había pensado en fotografiar a los limpiadores de cloacas, los homosexuales, los antros del opio, los *bals musettes*, los prostíbulos y los demás puntos sórdidos con su fauna. No son los sociólogos quienes aportan una visión de ello, sino los fotógrafos de nuestra clase, que son observadores en el centro mismo de su época. Siempre he sentido profundamente que esta era la verdadera vocación de un fotógrafo. Mis futuras publicaciones habrán de verificar, creo, que mi búsqueda no se limitaba al París del bajo mundo o al París nocturno, sino que incluían también muchos otros aspectos de la ciudad y otras clases sociales¹.

La ciudad constituye el tema central de la vertiente documental de su fotografía, al igual que la del resto de fotógrafos surrealistas, y, antes, del maestro de todos ellos, Atget; comparten este rasgo con la poesía y literatura surrealista. Para el movimiento, la ciudad es un complejo sistema de símbolos y significados ocultos, un “bosque de indicios”, por el cual vagar abiertos al “azar objetivo” que ha de generar nuestro encuentro casual con lo “mágico-circunstancial”, lo “bello-convulso”. En la ciudad lo maravilloso está oculto

¹ Entrevista a Brassai en HILL, Paul y COOPER, Thomas, *Op. cit.*, pp. 44-45.

bajo la más banal de las apariencias, pero se muestra al *flâneur* que se sitúa a sí mismo en un estado de total receptividad y, especialmente, al ojo de la cámara:

Nada ha demostrado la validez del surrealismo con tanto acierto como la fotografía. ¡Poderes extraordinarios de la sorpresa, los de la lente Zeiss!¹

¡Fantasía fotográfica; más ágil y rápida en los hallazgos que los turbios procesos subconscientes!²

Ya hemos señalado cómo Brassai incorpora a sus fotografías urbanas la noche, una estrategia y símbolo típicamente surrealista, pero incorpora otros que comparten el mismo origen, como son los espejos (Il. 151 y ss.), el sueño (Il. 155 y ss.), el primitivismo y la *mantis religiosa* (Il. 161), insecto fetiche del surrealismo por su fuerte carga simbólica relacionada con el sexo, la muerte, el sado-masochismo y la mimesis³.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

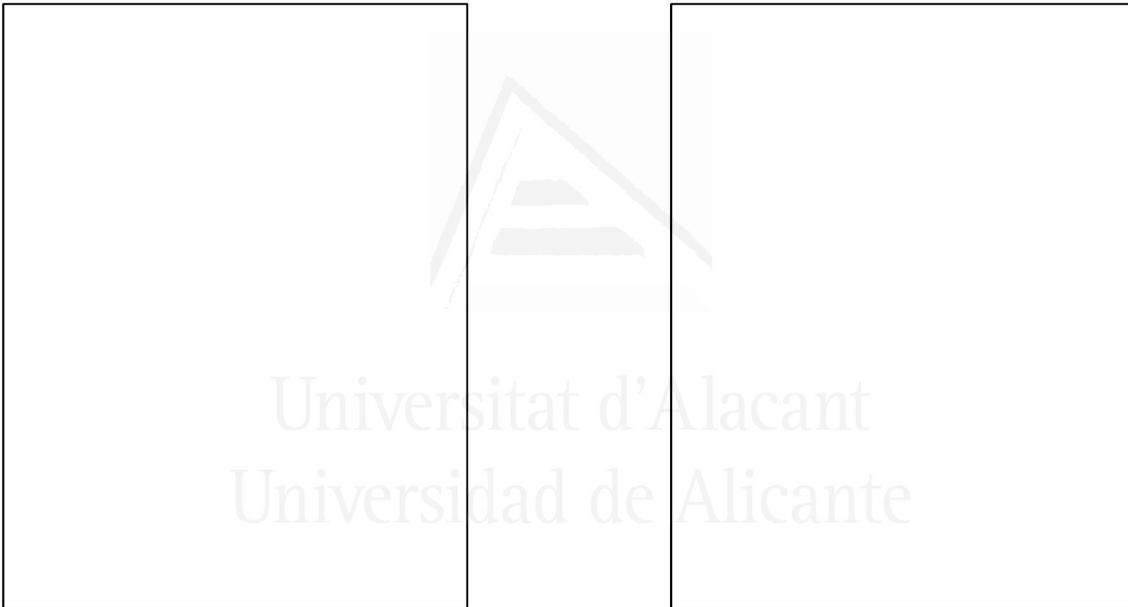
¹ DALÍ, Salvador, "Photographic testimony", en PHILLIPS, Christopher, *Photography in the modern era*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, p. 35, citado en BORJA-VILLEL, M.J., "Entre el recitat poètic i l'expressió essencial", *Brassai*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993, pp. 13-20, p. 14.

² DALÍ, Salvador, "La fotografía, como pura creación del espíritu", artículo de 1927 incluido en la recopilación FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pp. 129-131.

³ Véase por ejemplo el artículo de Roger Caillois "La mante religieuse", *Minotaure*, nº 5 (mayo de 1934), p. 5. Sobre la presencia de la *mantis religiosa* en el surrealismo en general, véase el artículo: KRAUSS, Rosalind, "Corpus delicti", *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 171-203, en especial las pp. 181-184.

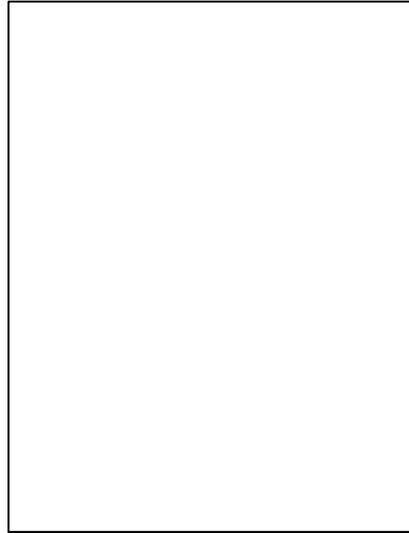
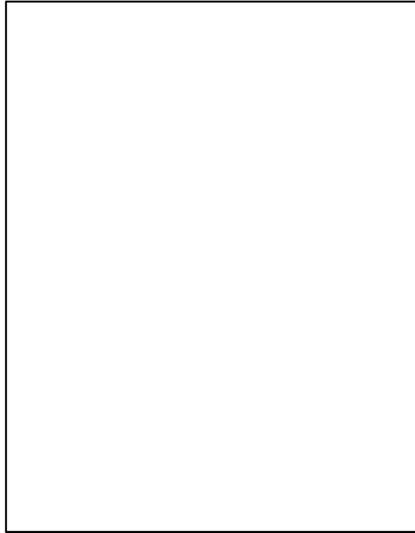


Il. 151. Brassai, *Chez Suzy, rue Grégoire-de-Tours*, circa 1932.



Il. 152. Brassai, *Armario de espejo en un burdel. Rue Quincampoix*, 1932.

Il. 153. Brassai, *Bastidores del Folies-Bergère*, 1933.



Il. 154. Brassäi, *Chez Suzy*, circa 1932.

Il. 155. Brassäi, *Vagabundo en Cannes*, circa 1932.



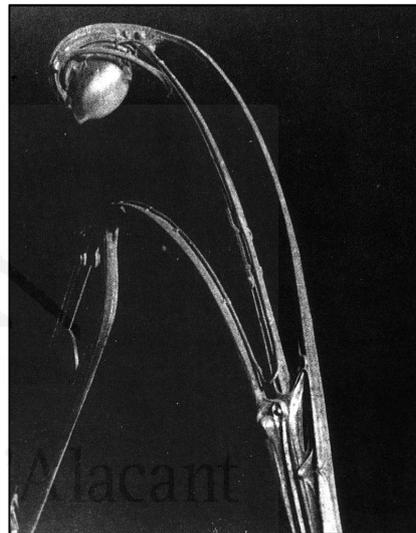
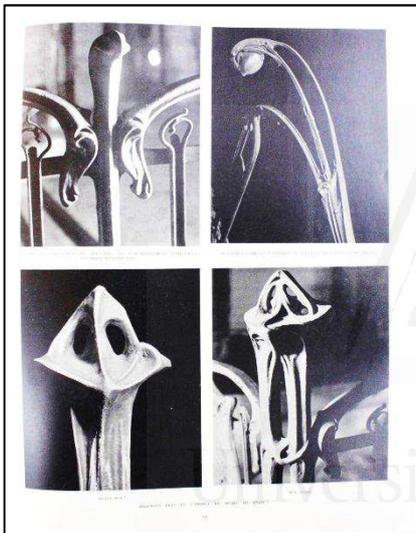
Il. 156. Brassäi, *Metro Roma*, París, 1933-34.

Il. 157. Brassäi, *Obrero dormido*, *Folies Bergères*, circa 1932.



Il. 158. Brassäi, *L'homme au canotier*, París, 1932.

Il. 159. Brassäi, *Couple endormi dans le train*, 1936.



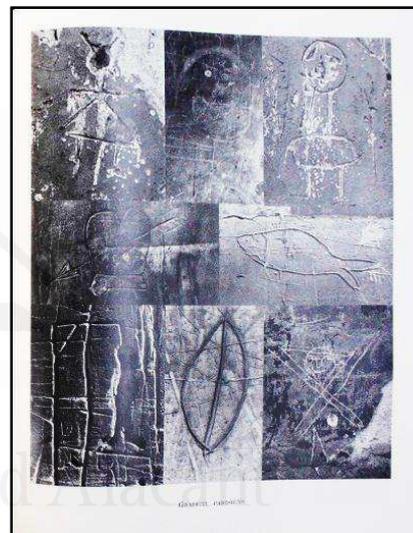
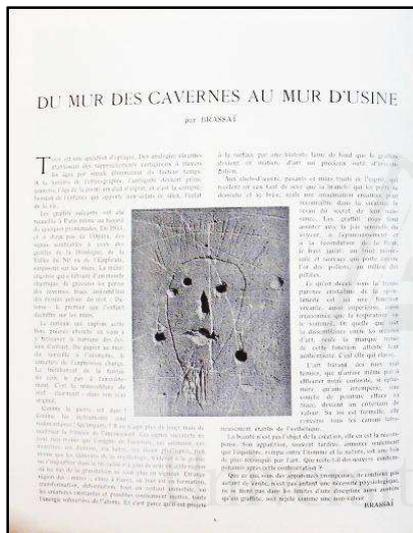
Il. 160. *Minotaure*, nº 3-4 (1933), p. 75.

Il. 161. (detalle) Brassäi, *Il s'agit encore d'un atavisme métallique de L'Angelus de Millet*, 1933.

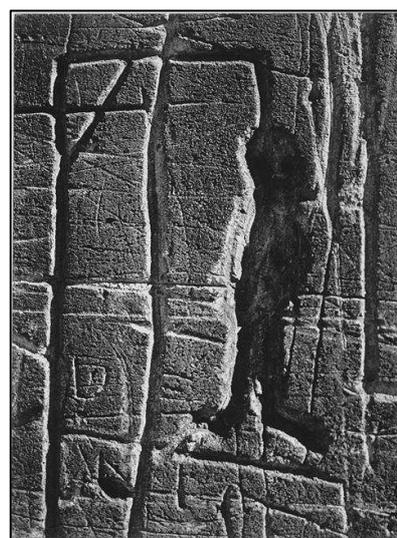
El primitivismo, junto a la atracción por lo urbano, la escritura automática y los *cadavres exquis*, le llevan a realizar su famosa serie *Graffiti*, en la que se combinan elementos de las dos corrientes fundamentales dentro de la fotografía surrealista: tanto de la faceta objetiva como de la manipulada¹. Las

¹ BORJA-VILLEL, M.J., “Entre el recitat poètic i l’expressió essencial”, *Brassäi*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993, pp. 13-20, p. 16.

fotografías de grafitis que Brassai realiza son documentos, fotografías directas, frontales, no manipuladas, de grabados en las paredes de los edificios parisinos, verdaderos *objets trouvés*, pero que, en otro nivel, funcionan como creaciones colectivas, realizadas por numerosas y sucesivas manos anónimas, que expresan fenómenos y simbologías inconscientes a través de esta suerte de dibujo automático. La relación con el primitivismo la establece el propio Brassai al titular el ensayo que las acompaña en *Minotaure* “Du mur des cavernes au mur d’usine” (“Del muro de las cavernas al muro de la fábrica”, Il. 162).



Il. 162, *Minotaure*, n° 3-4 (1933), pp. 6-7.



Il. 163 *Minotaure*, n° 3-4 (1933), pp. 6 y 7 (detalles).

Sin embargo, los trabajos más plenamente surrealistas de Brassai y, a la vez, los más puramente documentales, serán las series de fotografías sobre París que incluyó en sus libros *Paris de nuit*¹, *Voluptés de Paris* y *Le Paris secret des années 30*², series que emprende bajo la fuerte influencia del trabajo de Atget (verdadero padre de la fotografía documental surrealista) y la noción de lo “fantástico social” desarrollada por Pierre Mac Orlan³, poeta y novelista francés que, sin pertenecer al grupo de los surrealistas, coincidía con ellos en numerosas tesis en torno a la fotografía⁴, como el establecimiento de una estrecha relación entre ella y la literatura (idea de Breton) o su intrínseca capacidad de desvelamiento de lo oculto (tesis sostenida por Dalí⁵).

La noción de lo “fantástico social” se encuentra igualmente en íntima relación con el primitivismo y la búsqueda de lo marginal, por otro lado también señas fundamentales del surrealismo; esa búsqueda de una imagen que capte o condense la atmósfera de un momento o una época que constituye la base de lo “fantástico social”⁶ es utilizada en el surrealismo como modo de subversión frente a la monolítica visión de lo social que nos propone la moderna civilización occidental burguesa. El surrealismo se refugia frente a ella en el París decimonónico de Baudelaire, en trance de desaparición, pero

¹ Sobre las circunstancias de aparición de este libro, véase nota 2 de la p. 362 de esta tesis.

² *Paris de nuit* (texto de Paul Morand), París, Arts et Métiers graphiques, 1933, *Voluptés de Paris*, París, Paris-Publications, 1934 y *Le Paris secret des années trente*, París, Gallimard, 1976.

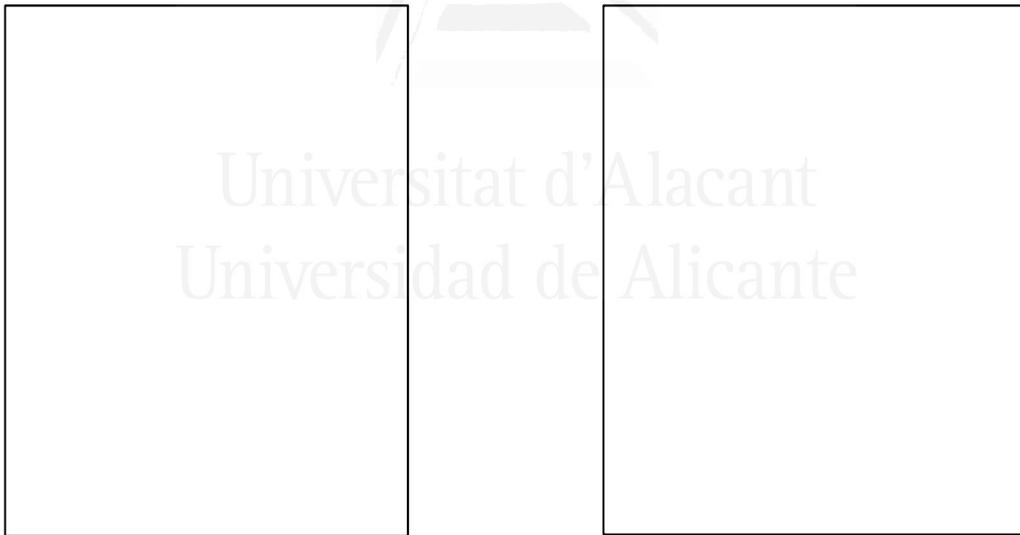
³ “*Depuis je travaille surtout pour le Minotaure et à mon livre Paris intime –c’est le titre prévu. À part quelques photos, il est pratiquement prêt, et il peut sortir en mars. J’aimerais que ce soit Pierre Mac Orlan qui écrive la préface. J’ai l’impression qu’il sera au moins aussi bon que le Paris de nuit*” BRASSAI, *Lettres à mes parents (1920-1940)*, París, Gallimard, 2000, p. 285. Sobre Mac Orlan, véase el capítulo de este trabajo enteramente dedicado a él y la nota 1 de la p. 363 de esta tesis.

⁴ BORJA-VILLEL, M.J., “Entre el recitat poètic i l’expressió essencial”, *Brassai*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993, pp. 13-20, p. 17.

⁵ Véanse los dos fragmentos dalilianos reproducidos en la p. 373 de esta tesis.

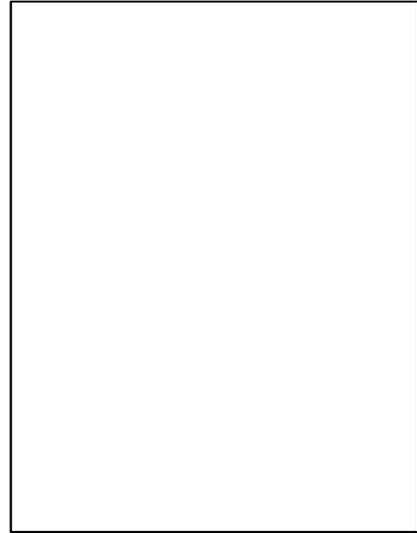
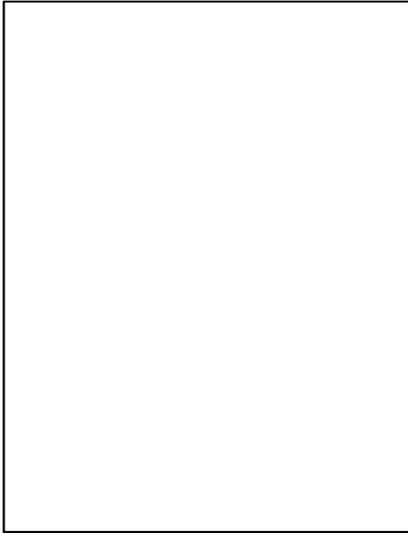
⁶ BORJA-VILLEL, M.J., “Entre el recitat poètic i l’expressió essencial”, *Brassai*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993, pp. 13-20, p. 17.

que puede todavía encontrarse en los ambientes de la prostitución y los burdeles, el crimen, la noche, los vagabundos y alcoholizados, los fumaderos de opio o el mundo homosexual. En estos ámbitos, considerados más *primitivos* y menos *civilizados* por los surrealistas, se muestran todavía aquellos aspectos de nuestra naturaleza (como la sexualidad y el deseo) que la sociedad burguesa capitalista está intentando disimular o eliminar sumergiéndolos en las capas más profundas de la conciencia.



Il. 164. Brassai, *La casa de la ilusión*, 1933.

Il. 165. Brassai, *Chez Suzy*, 1932-33.

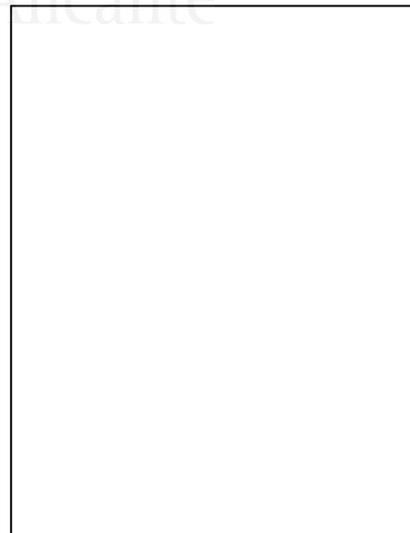
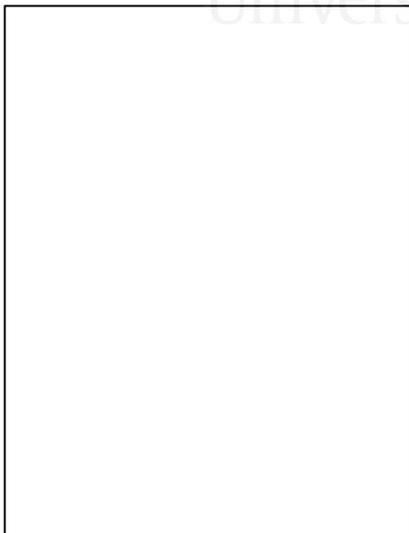


Il. 166. Brassäi, *Prostituta en la esquina de rue de la Reynie con rue Quincampoix*, 1933.

Il. 167. Brassäi, *Môme Bijou*, 1932.



Il. 168. Brassäi, *La toilette en una casa de citas*, circa 1932.



Il. 169. Brassäi, *La pandilla del Gran Alberto. Place d'Italie*, 1931.

Il. 170. Brassäi, *Caminante, cerca de Place d'Italie*, París, 1932.



Il. 171. Brassai, *Opiómana preparando su pipa*, ca. 1931.

Il. 172. Brassai, *Una opiómana dormida*, ca. 1931.

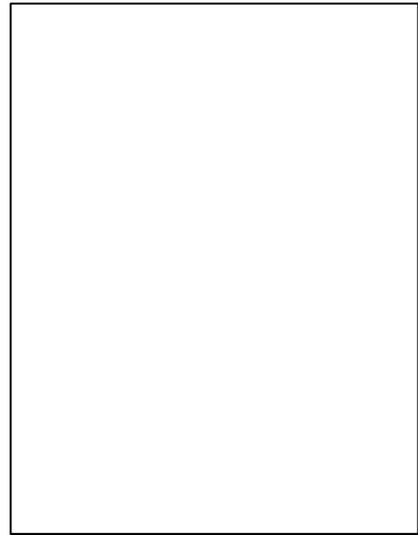
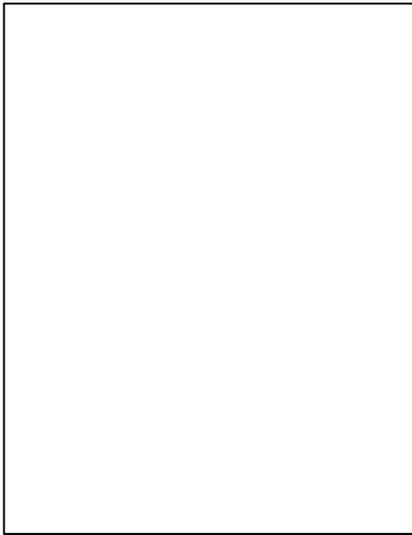


Il. 173. Brassai, *La comisaría más antigua de París*, 1933.



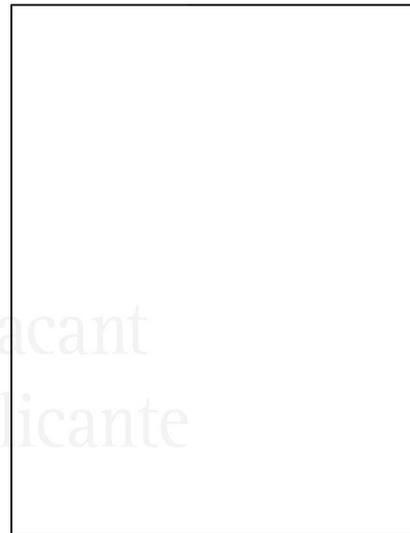
Il. 174. Brassai, *Baile en Magic City. La Gran Lolita*, circa 1933

Il. 175. Brassai, *Parejas homosexuales en el Bal de la Montagne Sainte-Geneviève*, circa 1932.



Il. 176. Brassäi, *Joven pareja en el Bal de la Montagne Sainte-Geneviève*, circa 1932.

Il. 177. Brassäi, *Joven pareja usando un traje dos en uno en el Bal de la Montagne Sainte-Geneviève*, 1931.



Il. 178. Brassäi, *Pareja lesbica*, 1932.

Il. 179. Brassäi, *Lulu de Montparnasse bebiendo sola en Le Monocle*, circa 1932.

En lo que se refiere a los aspectos técnicos y formales, existe en muchas de estas fotografías de personajes pertenecientes a lo marginal una notable coincidencia entre Brassäi y los otros fotógrafos surrealistas o surrealizantes que practican la fotografía “directa”, especialmente Henri Cartier-Bresson (salvando las diferencias de formato, ya que Brassäi utiliza una cámara sobre

trípode¹, mientras que Cartier-Bresson se pasó en los primeros años treinta a la *Leica*). En estas tomas el fotógrafo suele formar parte de la escena, ya sea directamente (en algunas imágenes puede verse a Brassai reflejado en un espejo) o indirectamente, al provocar, con su propia presencia, la escena que fotografía: los personajes no son captados en una acción espontánea, que no habría ocurrido si el fotógrafo no hubiera estado allí, sino que el personaje posa; la toma es siempre frontal, compuesta en torno a la o las figuras centrales².



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ Véase Il. 149.

² Véase “La nueva vía” en la p. 501 de esta tesis.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5. IMPACTO DEL SURREALISMO



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.1 EL SURREALISMO EN LA TEORIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE ENTREGUERRAS

Ningún movimiento intelectual y artístico dio a la fotografía una preeminencia en sus prácticas similar a la que le dio el grupo surrealista. Tampoco ningún otro cometió la injusticia de ignorarla en sus textos teóricos y reflexiones estéticas como él lo hizo¹. La distancia que separa la omnipresencia de la fotografía y su ejercicio en la actividad del grupo (revistas, libros, panfletos, reuniones, acciones, actividades experimentales y lúdicas) de su casi total desaparición del discurso la convierte en una auténtica “mancha ciega”² en la teoría de Breton. Sin embargo, gran parte de las reflexiones sobre el medio se harán desde sus márgenes.

En Europa, el pensamiento de entreguerras en torno a la fotografía se concentra fundamentalmente en dos países: Alemania y Francia. En Alemania tenemos la mayor producción de reflexiones en torno al medio: Kracauer, László Moholy-Nagy, Walter Benjamin... En cambio, en Francia, el panorama

¹ BAJAC, Quentin (et al.), “Cambiar la vista”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 17-19, p. 17.

² MOLDERINGS, Herbert, «La tache aveugle. André Breton et la photographie» *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009, pp. 115-133.

es más limitado. De hecho, la mayor parte de las reflexiones (incluidos los surrealistas, como ya hemos visto) se concentran en torno a un solo personaje: Pierre Mac Orlan.

Walter Benjamin y Mac Orlan ocuparán nuestra atención en este capítulo debido a que ambos vertebran sus reflexiones teóricas desde el surrealismo o sus fronteras. Si bien los surrealistas no elaboraron una teoría propia sobre la fotografía, a pesar de la ubicuidad de la fotografía en sus actividades, como ya ha quedado sentado, son sus conceptos o equivalentes los que vertebran gran parte de la reflexión europea sobre la fotografía a ambos lados del Rin.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.1.1 WALTER BENJAMIN

Si alguna vez he sido fiel al lema de Gracián que hice mío, “Intenta poner al tiempo de tu parte en todas las cosas”, creo que ha sido en el modo como he procedido en este trabajo [*Libro de los Pasajes*]. En su comienzo estuvo Aragon —*El Campesino de París*—, del que por la noche, en la cama, no podía leer más de dos o tres páginas, porque mi corazón latía tan fuertemente que tenía que dejar el libro.

Walter Benjamin, a Adorno¹

Walter Benjamin dedicó mucha de su intensa actividad ensayística al nuevo papel que la obra de arte, entendida en un sentido amplio, estaba llamada a jugar en un momento histórico, como lo fue el de Europa desde finales de los años veinte hasta la Segunda Guerra Mundial, en el que el compromiso político se imponía como una necesidad intelectual y vital ineludible. Para él, las nuevas formas de arte aparecidas gracias a las modernas técnicas de registro, como la fotografía o el cine, estaban llamadas a ser una pieza fundamental en el curso de la historia política y social, ya que su especial relación con las masas las convertía inevitablemente

¹ Carta del 31 de mayo de 1935, reproducida en BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 919.

en una herramienta revolucionaria de primer orden en la lucha por el cambio social que, en ese momento, tomaba la forma del combate contra el fascismo¹.

Alemán de origen judío, sociólogo, filósofo y crítico de arte de inspiración marxista, miembro del *Institut für Sozialforschung* (Instituto para la Investigación Social, más conocido como *Escuela de Frankfurt*) junto a Th. W. Adorno y Max Horkheimer, pasó numerosas y largas temporadas en París, las últimas de obligado exilio por el ascenso del nazismo al poder. El contacto con la cultura francesa y especialmente su literatura decimonónica (Baudelaire y su figura del *flâneur* sobre todo) le influyeron profundamente.

En París también entabló contacto con el movimiento surrealista. Este movimiento llamó su atención poderosamente y sus textos tuvieron un papel fundamental en el desarrollo de su pensamiento, inspirándole su mayor obra, *Das Passagen-Werk*². La obra de Aragon *Le Paysan de Paris* (a la que Benjamin hace referencia en el fragmento con el que se abre el apartado) anticipaba literariamente los temas (fundamentalmente los restos del París decimonónico) que en Benjamin desatarán un torrente filosófico. Para él, su “trabajo representa tanto la utilización filosófica del surrealismo —y con ello su superación—, como el intento de retener la imagen de la historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus desechos, por así decirlo”³.

¹ Otros pensadores coetáneos y que se movían en el mismo ámbito ideológico que Benjamin fueron más pesimistas, y con razón, al entender que ese papel positivo y emancipador de los nuevos medios en su relación con las masas no era algo consustancial a su naturaleza, sino sólo una de sus posibilidades. Tal fue el caso de Brecht cuando afirmó: “Estos aparatos *pueden ser utilizados* como pocos para vencer al antiguo arte <<irradiador>>, falto de técnica, antitécnico, asociado a la religión”, BRECHT, B., “Der Dreigroschenprozess” (1931), en *Schriften zur Literatur und Kunst*, Tomo I, Berlín/Weimar, W. Hecht, 1966, p. 180, citado en BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 76.

² Obra inconclusa en el momento de su muerte. Hay traducción castellana: *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

³ Walter Benjamin en carta a Gershom Scholem, 9 de agosto de 1935, reproducida en *ibíd*, p. 935.

Gershom Scholem explica la atracción que Benjamin sintió por el surrealismo y la influencia que tuvo sobre él:

[En los surrealistas] hallaba muchas de las cosas que en él mismo habían hecho irrupción en los años precedentes. Lo que trataba de penetrar y dominar mediante una fuerte disciplina espiritual se le aparecía, de manera notable, bajo la forma opuesta de un abandono sin límites a las explosiones del inconsciente, cosa que no podía dejar de estimular su propia imaginación. La desmesura de los surrealistas le atraía más profundamente que los deliberados artificios del expresionismo literario, en los que percibía un elemento de falta de honestidad y de bluff. El surrealismo era en su opinión algo así como el primer puente tendido hacia una valoración positiva del psicoanálisis, pero no se hacía ninguna ilusión acerca de las debilidades de ambas escuelas. Leía las revistas donde Aragon y Breton proclamaban unas ideas que en algún punto confluían con sus más profundas experiencias. [...] los éxtasis de la utopía revolucionaria y de la inmersión surrealista en el inconsciente eran para él como sendas llaves con las que abrir la revelación de su propio universo, para el que trataba de hallar formas de expresión estrictas y disciplinadas, por completo diferentes de aquellas. La novela de Louis Aragon, *Le paysan de Paris* (1926), le dio el impulso decisivo para su proyectado trabajo sobre los pasajes parisinos, algunos de cuyos esbozos me leyó en aquellas semanas¹.

La lectura del *Primer manifiesto*² (1924) habría de influir también en su acercamiento a las drogas, en especial el *haschisch* en los años treinta³. En esas experiencias Benjamin intentaba encontrar material con el que reflexionar sobre la relevancia filosófica de las percepciones obtenidas en los estados alterados de conciencia⁴.

¹ SCHOLEM, Gershom, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987, p. 142.

² Véase “Diario Parisino (4 de febrero)”, en especial la p. 17, en BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

³ Véanse las referencias al hachís, al opio y al resto de los paraísos artificiales de Baudelaire en *Primer manifiesto* (1924), pp. 47-48 de la ed. francesa, p. 42 de la ed. castellana.

⁴ SCHOLEM, Gershom, *op. cit.*, p. 182.

El encuentro con el surrealismo y su estilo literario, fruto del contacto con los carteles, panfletos y folletos, marcó incluso su propia forma de escribir:

Mientras que en Alemania me siento completamente solo entre los de mi generación en mis esfuerzos y mis intereses, hay en Francia fenómenos particulares –como escritores, Giraudoux, especialmente Aragon –como movimiento, el surrealismo, en el que veo realizado aquello que me preocupa a mí también. He encontrado en París la forma que debe tener mi libro de notas¹.

Ese “libro de notas” no era otro que *Einbahnstrasse*², ejemplo de estética del fragmento³, redactado sobre el modelo de la escritura surrealista.

Fruto de esta admiración primera surgió un importante texto, *El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea*⁴ (1929). En él, Benjamin examina lúcidamente las claves teóricas y políticas del movimiento a partir de la lectura de algunas de sus obras, fundamentalmente *Nadja*, de André Breton (“esa novela ilustrada a la manera de las novelas para criadas”⁵). La novela, cuajada de fotografías de París realizadas por Jacques-André

¹ Carta a Hugo von Hofmannsthal, 5 de junio de 1927, en BENJAMIN, W., *Correspondance* I, 1910-1928, París, Aubier-Montaigne, 1979, p. 406. Aparece citada en POIVERT, Michel, “L’illumination profane”, *L’image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherburgo, Le point du jour éditeur, 2006, pp. 101-116, p. 101.

² Obra editada póstumamente. Edición castellana: BENJAMIN, W., *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 2002.

³ “Era un escritor nato, pero su mayor ambición era producir una obra construida enteramente a base de citas”, ARENDT, Hannah, *Walter Benjamin, 1892-1940*, París, Allia, 2007, p. 12. En parte realizó esta ambición con *El origen del drama barroco alemán* (1928), su memoria de habilitación, totalmente abocada al fracaso al estar compuesta, como él mismo afirmaba con orgullo, mediante “la más loca técnica de mosaico imaginable” (*Briefe*, I, 366), ARENDT, *Ibid.*, p. 21.

⁴ El texto apareció publicado en la revista *Die literarische Welt*. La citaremos por la traducción castellana: BENJAMIN, W., “El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea”, *Iluminaciones*, 1, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-62.

⁵ *Ibid.*, p. 51. Véase la Il. 98 del presente trabajo.

Boiffard (a imitación de las de Atget) desde cuyos pies se hacen continuas llamadas al texto, le hace ver que el surrealismo se caracteriza por dar una primacía total al lenguaje y la imagen¹ y la interrelación entre ambos. Mediante estos instrumentos, el movimiento pretende lograr una *iluminación profana*, no religiosa, es decir, política, haciendo a la vez “saltar desde dentro el ámbito de la creación literaria” empujándolo hasta los “límites extremos de lo posible”², todo ello centrándose en tres temas fundamentales: El *amor* (en realidad la mujer y el sexo), lo *anticuado* y la *miseria*, temas que, como estamos viendo a lo largo del presente trabajo, se encuentran en toda la creación literaria y artística de los surrealistas y constituyen el eje temático de su fotografía. En su análisis, Benjamin nos da una brillante comprensión del papel de crítica a la sociedad burguesa que poseen estos tres temas dentro del surrealismo.

Benjamin también presta especial atención al interés del surrealismo por el objeto, en especial “lo anticuado” que podía encontrarse en las calles de la ciudad de París (París, “su pequeño mundo”, “el espacio del que da noticia la lírica del surrealismo”³, el Objeto por antonomasia del surrealismo); las primeras construcciones de hierro, los primeros edificios de fábricas, las fotos antiguas, los objetos que empiezan a caer en desuso: “nadie mejor que estos autores puede dar una idea más exacta de cómo están estas cosas con respecto de la revolución”⁴. Nadie antes que estos “visionarios” e “intérpretes de signos” que son los surrealistas se había percatado de cómo la miseria social y material (“la arquitectónica, la del interior”⁵) puede trasponerse en nihilismo

¹ *Ibíd.*, p. 45.

² *Ibíd.*, p. 44.

³ *Ibíd.*, p. 51.

⁴ *Ibíd.*, p. 49.

⁵ Véase en el apartado que dedicamos a Atget (Il. 114) ejemplos de las numerosas fotografías de interiores parisinos realizadas por Atget, que marcaron profundamente el estilo de fotógrafos posteriores, especialmente Walker Evans.

revolucionario¹. Benjamin cree, acertadamente, que para los surrealistas las imágenes de objetos sucios y vetustos poseen un gran poder simbólico y de ruptura con el orden establecido. De ahí el papel central que la fotografía de estos objetos, la fotografía directa y documental, desempeña en las obras literarias de los surrealistas. Tras la obsesión surrealista por el París decimonónico y la fotografía de Atget se esconde, pues, para Benjamin, una intención política y revolucionaria que pasa por permutar la mirada histórica sobre el pasado por una mirada política².

La actitud del surrealismo frente a la imagen, en especial el tratamiento que recibe la fotografía en su literatura de vanguardia (como la ya mencionada *Nadja*) y sus revistas ilustradas (que Benjamin conocía en profundidad, como demuestra al dedicarles un texto³), influyó notablemente en las ideas en torno a la fotografía que acabaron cristalizando en su obra más conocida, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escrita, precisamente, durante su exilio en París⁴.

Sin embargo, a pesar de su inicial admiración por el surrealismo y del reconocimiento de su intento de “ganar para la revolución las fuerzas de la ebriedad”⁵, Benjamin no dejó de encontrar en él deficiencias, que se fueron

¹ BENJAMIN, W., “El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea”, *Iluminaciones,1*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-62, p. 49.

² *Ibid.*, p. 49.

³ “Publicaciones surrealistas”(1930), en BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 19.

⁴ Benjamin redactó varias versiones del texto en alemán y francés entre 1935 y 1939. (POIVERT, Michel, “L’aura à l’épreuve de la reproduction”, *L’image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherburgo, Le point du jour éditeur, 2006, pp. 87-98, p. 92). La citaremos la mayor parte de las veces por la traducción castellana incluida en el volumen BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

⁵ BENJAMIN, W., “El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea”, *Iluminaciones,1*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-62, pp. 58 y 59, también “Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente”, *Iluminaciones,1*, Madrid, Taurus, 1971, p. 95.

haciendo cada vez más evidentes para él, derivadas fundamentalmente de la problemática relación del movimiento con el marxismo y lo que Benjamin consideraba la parte “constructiva, dictatorial” de la revolución social¹. Benjamin achaca al surrealismo el hecho de que a toda su importante vigencia pública no le corresponda ninguna eficacia real en el campo de los cambios sociales², en gran parte debido a que, como hemos visto, el surrealismo tenía un fuerte componente elitista³ y nunca logró (seguramente porque no lo intentó) dirigirse a las masas, sino a los intelectuales y artistas de su propia clase, la burguesía:

Como [dijo] Berl, “un artista, por mucho que haya revolucionado el arte, no es por eso más revolucionario que Poiret, que revolucionó la moda”. Los productos más avanzados, más osados de la vanguardia en todas las artes solo han tenido en Francia, como en Alemania, el público de la gran burguesía⁴.

Para Benjamin, el acercamiento del surrealismo hacia la izquierda revolucionaria proviene, más que de los intereses propios y originales del movimiento (que no se encontraban primordialmente en el ámbito de lo político⁵), de su reacción frente a la presión exterior que sobre él ejercía la sociedad burguesa, siempre atenta a cualquier ataque a la concepción humanista y liberal del hombre. Este análisis de Benjamin recoge, por otro lado, la tensión interna fundamental del movimiento, la de su adhesión o no al comunismo, a la que ya nos hemos referido en el capítulo correspondiente a la

¹ BENJAMIN, W., “El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea”, *Iluminaciones, 1*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-62, p. 58.

² “Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente”, p. 95.

³ Véase la p. 159 de esta tesis, en la que abordamos el elitismo en el surrealismo.

⁴ “Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente”, p. 95.

⁵ *Ibíd.*, p. 94.

política surrealista¹. Como vimos, las relaciones de los surrealistas con el partido comunista, sobre todo con el sector estalinista, no fueron siempre fáciles. De un primer acercamiento, que les llevó a llamar a sus principales órganos de expresión y publicación *La Révolution surréaliste* y *Le surréalisme au service de la Révolution* (títulos de revista de clara inspiración soviética), pasaron a un total enfrentamiento, en especial con el P.C.U.S., a propósito de los llamados “procesos de Moscú”, lo que provocó fuertes tensiones en el movimiento y acabó por provocar la salida de este de Louis Aragon en 1932. Sin embargo, la militancia de los miembros del grupo en la lucha antifascista y en la extrema izquierda es general y continua, lo que incluso llevó fugazmente a la cárcel a algunos de ellos, Breton y Aragon incluidos².

Esta reticencia del surrealismo frente al comunismo, junto a la orientación que ya hemos demostrado claramente y nunca abandonada (a pesar de las esperanzas de Benjamin) hacia los médiums y lo esotérico y una incompleta comprensión del papel social de la fotografía³, hicieron que Benjamin se distanciara teóricamente del movimiento.

Confesemos que los caminos del surrealismo [...] llegan hasta el húmedo cuarto trasero del espiritismo. Pero no le oímos de buen grado golpear tímidamente los vidrios de las ventanas para preguntar por su futuro. ¿Quién no quisiera saber a estos hijos adoptivos de la revolución exactísimamente separados de todo lo que se ventila en los conventículos

¹ Véase p. 179 y ss. de esta tesis.

² Véase DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, en especial “L’adhésion décevante au Parti Communiste” pp. 142-153, “L’affaire Aragon” pp. 233-236 y “Les procès de Moscou” p. 312, la introducción redactada por José Ignacio Velázquez a la obra de André Breton *Nadja* (Madrid, Cátedra, 1997, pp. 7-76) y el capítulo “Surréalisme et marxisme” de la obra ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, París, Flammarion, 1977 (ed. castellana ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974).

³ “Carta de París [2]. Pintura y fotografía” en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 82.

de trasnochadas damas pensionistas, de oficiales retirados, de especuladores emigrados?¹

Aun así, el contacto con el surrealismo fue el caldo de cultivo de muchas de las reflexiones de Benjamin y especialmente de las relacionadas con la fotografía, que se encuentran, precisamente, en el núcleo generador de su análisis del arte en general. Este análisis gira en torno de su concepto fundamental, el concepto de “aura”, que vertebra su obra más conocida, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en la que la fotografía, como primer y principal medio automático de reproducción en el momento en el que el libro fue redactado (fue reescrito en numerosas ocasiones entre 1935 y 1939) ocupa el papel central. Para Benjamin, el fenómeno de la reproducción facilita la aprehensión de la obra de arte mejor que la obra misma [“cualquiera habrá notado que un cuadro (pero sobre todo una escultura e incluso una obra arquitectónica) se presta a ser aprehendida en foto mucho mejor que en la realidad” “...para asimilarlas, no hay más remedio que reducirlas de tamaño”²] y aporta a la obra de arte importantes elementos, como la posibilidad de llevarla a contextos a los que no podría llegar el original. La copia permite a la obra de arte “salir al encuentro del receptor”³ en cualquier contexto, bajo la forma de fotografía (o de disco, si la obra es musical). Sin embargo, esta multiplicación de los contextos de presencia de la obra no se produce sin costes para la misma: provoca en ella una “atrofia del aura”, una destrucción “del aquí y ahora de la obra de arte”, de su “existencia irrepetible

¹ BENJAMIN, W., “El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea”, *Iluminaciones, 1*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41-62, p. 47. Véase también “Diario Parisino (4 de febrero)”, en especial la p. 17.

² *Pequeña historia de la fotografía* en BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, pp. 48-49. *Pequeña historia de la fotografía* apareció por entregas en la revista alemana *Die literarische Welt* el 18 y 25 de septiembre y el 2 de octubre de 1931.

³ BENJAMIN, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 96.

en el lugar en el que se encuentra”¹, de su presentación ante nosotros como una “irrepetible lejanía, por cerca que pudiera hallarse”²; en una palabra: de su *inaccesibilidad*³. Esta “atrofia del aura”, producida por la reproducción, tiene consecuencias también en la vinculación de la obra con la tradición en la que vio la luz, y en especial con su “valor ritual” o de “culto”, fundamental en la obra de arte en su existencia aurática, ya sea arte sacro o arte de *l’art pour l’art* y del esteticismo⁴. La reproducción y la ruptura del aura que esta conlleva acaban con ese valor ritual y confieren a la obra de arte una nueva función social, que será, como veremos, eminentemente política.

Benjamin establece, por oposición al valor de culto o ritual, el valor de exhibición, que se encuentra, en muchas ocasiones, en relación inversamente proporcional a este. Así, a medida que los objetos artísticos se ven privados de su valor ritual, va cobrando en ellos más potencia su carácter de objeto de exhibición. Ese fenómeno se da en grado sumo, para Benjamin, en la fotografía, en especial a partir de Atget, fotógrafo fundamental que conoció precisamente a través del surrealismo y sus revistas ilustradas. A través de Atget y de cómo es presentado este en las revistas del movimiento (sobre lo cual volveremos en capítulos siguientes), las fotografías pasan a convertirse en “piezas de convicción en el proceso histórico”⁵, es decir, pasan a tener un significado eminentemente político.

Este hecho, la redirección de las fotografías (o de las obras de arte en general) en un sentido político precisa, para Benjamin, de la necesaria

¹ *Ibid.*, p. 95.

² *Ibid.*, p. 99.

³ BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ BENJAMIN, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 107.

colaboración de un texto¹, de un pie de foto (no de un simple título) que “conduzca las chispas críticas”², que dé “directrices” al espectador para la interpretación de la imagen en un determinado sentido³, que, por supuesto, ha de ser revolucionario. Esta colaboración no puede darse sino en el nuevo espacio que es la revista ilustrada⁴. Este uso de la imagen, del que los editores surrealistas fueron pioneros con la aparición en sus revistas de fotografías como las de Atget⁵, que podemos calificar de naturaleza fundamentalmente “documental”, tuvo un desarrollo posterior en la época dorada de las revistas ilustradas en los años veinte y treinta; la obra de arte, o mejor dicho, su fotografía, fuera de la cual la obra carece de verdadero papel social, se convirtió, para aquellos que, como Benjamin, tenían la vista puesta en el cambio revolucionario, en una de las fundamentales herramientas de “regeneración de la humanidad”⁶.

En lo que respecta a la fotografía y su relación con lo aurático, Benjamin establece una clara diferenciación entre la fotografía antigua y la moderna, diferenciación que tiene continuidad a lo largo de sus obras sobre el tema (*Pequeña historia de la fotografía* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*). La fotografía antigua (la realizada hasta aproximadamente 1880) poseería todavía pleno carácter aurático⁷, debido, fundamentalmente, a dos motivos. En primer lugar, porque se centra aún en

¹ “Carta de París [2]. Pintura y fotografía”, p. 83, BENJAMIN, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 107.

² “Carta de París [2]. Pintura y fotografía”, p. 83.

³ BENJAMIN, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 107.

⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁶ *Ibid.*, p. 97-98.

⁷ BENJAMIN, W., “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, p. 36.

el retrato, sobre todo de la burguesía coetánea al Segundo Imperio, que se encontraba en plena expansión. En segundo lugar, por las limitaciones propias del procedimiento fotográfico de la época¹, que implicaba largas poses y confería a las imágenes muy poca nitidez y un muy bajo contraste (“una absoluta continuidad entre la luz más clara y la sombra más oscura”²). Es interesante y necesario constatar que el concepto de aura apareció primero en la obra de Benjamin como un efecto técnico que aparecía en los retratos, efecto positivo, auténtico y generador de belleza, provocado por la necesaria concentración del sujeto durante la larga exposición que requerían los primeros materiales fotográficos³. Solo podía aplicarse como propiedad de las fotografías y no como una cualidad del arte anterior a la invención de la fotografía⁴. Para Benjamin, este primer concepto de aura, propio de la fotografía antigua, no tiene ninguna connotación negativa y es fruto de la perfecta (y muy deseable) unión que se daba antes de 1880 entre el fotógrafo, el objeto a fotografiar y la técnica disponible⁵. El fotógrafo, enfrentado a la tarea de crear imágenes de una clase social que Benjamin consideraba aurática en sí misma (la ya mencionada burguesía coetánea al Segundo Imperio), empleaba la técnica de su momento, que creaba, por sus intrínsecas limitaciones, aura en sus imágenes.

¹ En torno a 1880 se produjo la sustitución del colodión húmedo por el nuevo procedimiento del gelatino-bromuro sobre cristal, que permitió rápidamente exposiciones de 1/25 de segundo. Véase GAUTRAND, Jean-Claude, « Photographier à l'improviste », en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, pp. 233-241.

² *Ibid.*, p. 36.

³ *Paris, capitale du XIXe siècle* (1935), en BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, 3 vol., París, Gallimard, 2000, Vol. III, pp. 44-66, p. 51.

⁴ ROCHLITZ, Rainer, “Présentation” de BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, 3 vol., París, Gallimard, 2000, Vol. I, pp. 7-50, p. 41.

⁵ BENJAMIN, W., “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, p. 31.

Esto cambió radicalmente a partir de la década de 1880. Los desarrollos en óptica y el aumento de la sensibilidad a la luz de los materiales dieron pronto imágenes fotográficas bien definidas y con alto contraste (“como en un espejo”¹, en palabras de Benjamin), carentes de toda estética “aurática”, y, por otro lado, la clase social retratada en la vieja fotografía se encontraba en decadencia. Aun así, los fotógrafos, sumergidos en la necesidad de justificar su actividad como “arte” dentro del falso debate entre la pintura y la fotografía (actividad esta última que reclamaba su artisticidad como elemento de legitimación), se lanzaron a la imitación del fenómeno aurático mediante procedimientos técnicos, como el retoque o la utilización de la goma bicromatada², que no correspondían en absoluto al nivel técnico alcanzado por su medio. El aura había sido expulsada de la fotografía definitivamente por el desarrollo de los procedimientos técnicos, pero el fotógrafo se negaba a establecer una adecuada relación entre su práctica y su técnica, fundamental en la fotografía³, empeñándose en la mentira de restablecerla artificialmente mediante medios técnicos.

Es en este contexto en el que aparecen las generaciones de fotógrafos surrealistas o que los surrealistas sacan a la luz, como el ya mencionado Atget, “el primero que entra en una adecuada relación con la nueva técnica fotográfica y las limitaciones que esta impone”. Atget, “tropa de avanzada de la única columna realmente importante que el surrealismo ha sido capaz de

¹ *Ibid.*, p. 37.

² Este proceso de copiado fue utilizado profusamente en ambientes pictorialistas (véase nota 3 de la p. 251 de esta tesis) a partir de 1894, al permitir al fotógrafo un control total sobre la imagen final y por su semejanza con las pinturas y dibujos al gouache. Véase NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002, pp. 146-147 y GAUTRAND, Jean-Claude, “Les techniques pictorialistes” en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 300.

³ BENJAMIN, W., “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, p. 37.

movilizar”¹, realiza la necesaria emancipación de la imagen fotográfica de toda noción de aura, especialmente mediante la elección de los temas (el fragmento arquitectónico, lo extraviado, lo vetusto y lo extraño).

Efectivamente, Atget “muy tempranamente emancipó al objeto de su aura”², lo que para Benjamin es “el mérito más indiscutible de la más reciente escuela fotográfica”³. Atget, y en general toda la fotografía de inspiración surrealista, acerca los objetos a las masas, rompiendo su aura, preparando “un saludable extrañamiento del entorno” mediante la repetición del objeto y el vaciamiento de las calles. Atget y la fotografía surrealista significan, para Benjamin, el fin de la época de decadencia de la fotografía (que viene a coincidir con el periodo de mayor predicamento del pictorialismo⁴), ya que han comprendido que la sociedad de su momento necesita representaciones gracias a las cuales pueda adaptar su percepción al desarrollo alcanzado por los nuevos medios.

Sin embargo, para Benjamin, no toda la fotografía de finales de los años veinte y primera mitad de los treinta, ni siquiera toda la fotografía surrealista, se encuentra en la senda positiva abierta por Atget. Para Benjamin existen dos tendencias dentro de la fotografía, la fotografía “creativa” y la fotografía “constructiva”. La primera, la creativa, carente de intereses políticos o científicos, es “capaz de situar [...] cualquier lata de conservas en el todo universal” pero, en cambio, “no sabe captar ni uno solo de los contextos humanos en los que aparece [esa lata]”⁵. El espacio de esta fotografía, surgida fundamentalmente del contacto de la fotografía con las artes aplicadas y que

¹ *Ibíd.*, p. 38.

² *Ibíd.*, p. 40.

³ *Ibíd.*

⁴ Sobre el pictorialismo, véase la nota 3 de la p. 251 de esta tesis.

⁵ BENJAMIN, W., “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, p. 50.

ha caído en un formalismo absolutamente vacío de contenido, no es otro que el anuncio. Man Ray (interesado mucho más por la liberación sexual que por la liberación de una clase social¹) sería un ejemplo perfecto de esta fotografía caída en el mismo error en el que han caído los fotógrafos artistas de la *Nueva Objetividad* “con su credo filisteo, expresado en el título de la conocida colección de fotos de Renger-Patzsch: *El mundo es bello*”². Esta fotografía se ha mantenido en el cultivo del gusto culpable por el arte, cuando el desarrollo de la historia ha dejado claro ya que hay que acabar con las cuestiones estéticas y dedicarse a la política³.

La legítima contrapartida a la fotografía creativa es la labor de desenmascarar y construir⁴ que asume el segundo tipo de fotografía, la fotografía constructiva, muchos de cuyos pioneros se han formado en el seno del surrealismo, y que constituye su antítesis. Benjamin, por tanto, no pide a la fotografía otra cosa más que ser “útil”. Benjamin nos explica en qué consiste esta noción de “utilidad” en lo que se refiere a la obra de arte en el texto “Carta de París [2]. Pintura y fotografía”⁵ al ponerla en relación con su impacto social y su nivel de compromiso político frente al fascismo. Lo útil en un cuadro o en una fotografía no es sino “esa marca pública o secreta que

¹ MOLDERINGS, Herbert, “L’esprit du constructivisme”, *Études photographiques*, nº 18, mayo de 2006, pp. 27-51, p. 45.

² “Carta de París [2]. Pintura y fotografía”, p. 82. Albert Renger-Patzsch (1897-1966), máximo exponente de la Nueva Objetividad, publicó un libro de fotografías en 1927 bajo el título *Die Welt ist schön (El mundo es bello)*. Véase nota 1 de la p. 285 de esta tesis.

³ POIVERT, Michel, “L’illumination profane”, *L’image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherburgo, Le point du jour éditeur, 2006, pp. 101-116, p. 105.

⁴ BENJAMIN, W., “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, p. 50.

⁵ Benjamin redactó este texto en 1936 por encargo de la revista en lengua alemana *Das Wort*, publicada en Moscú por Bertolt Brecht y otros intelectuales.

indica que el fascismo ha chocado en el hombre con barreras tan insuperables como las que ha encontrado en la superficie de la tierra”¹.

Sin embargo, cuando escribe este texto en 1936, el surrealismo se ha alejado ya de la senda que él mismo abrió para la fotografía. Ha fracasado en su intento de controlar “artísticamente” el medio y perdido la oportunidad de aprovechar su impacto social². Otros siguieron la senda, como John Heartfield³ y la prensa comunista alemana⁴ (la revista *AIZ* por ejemplo, cuyas portadas confeccionadas por Heartfield han devenido iconos), otros que sí supieron entender hasta el fondo, en opinión de Benjamin, la relación adecuada entre imagen, texto e impacto social.



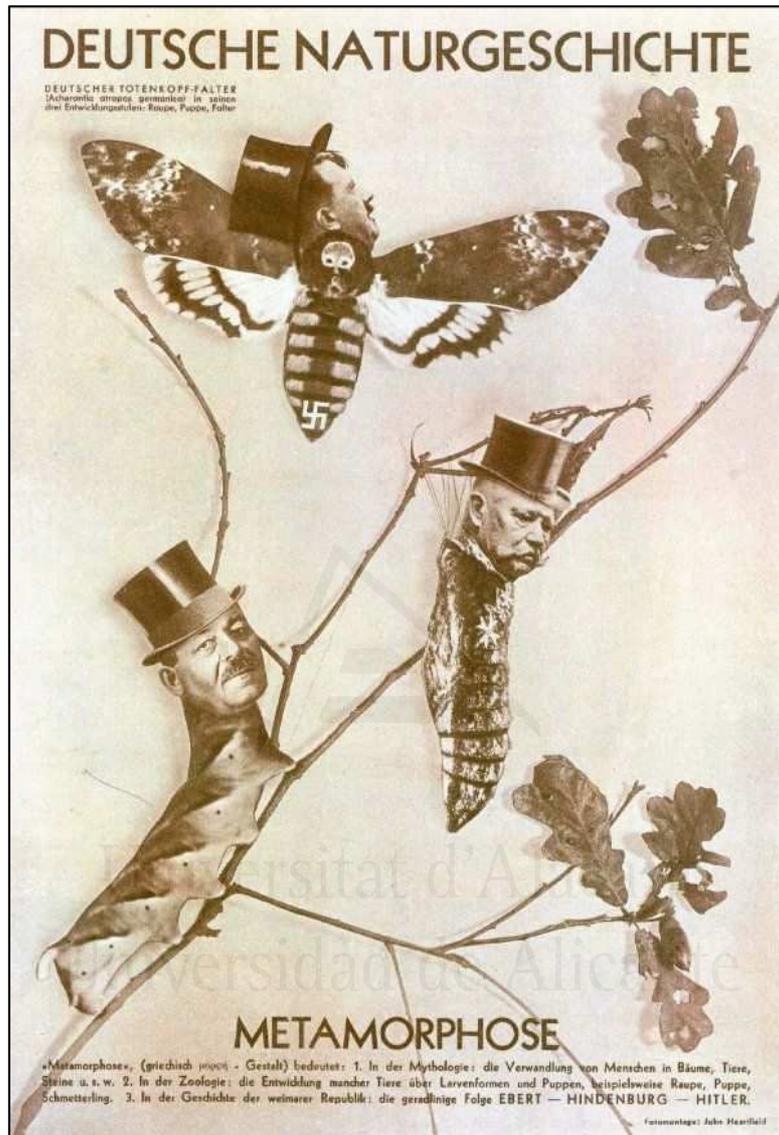
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ “Carta de París [2]. Pintura y fotografía”, p. 86.

² *Ibid.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ MOLDERINGS, Herbert, “L’esprit du constructivisme”, *Études photographiques*, n° 18, mayo de 2006, pp. 27-51, p. 45.



II. 180. *HISTORIA NATURAL ALEMANA, La Polilla de la Calavera Alemana. METAMORFOSIS. [...] EBERT—HINDENBURG—HITLER. (Acherontia Atropos Germanica) en sus tres estados de desarrollo: oruga, crisálida, polilla, AIZ, 16 de agosto de 1934.*



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.1.2 PIERRE MAC ORLAN

La humanidad se dividirá en dos clases, la primera compuesta por aquellos que rodarán películas y que harán registrar su voz y sus orquestas y la otra que escuchará esas voces y mirará las imágenes en las pantallas.

Pierre Mac Orlan
*Confort 1931*¹

Ya hemos comentado en otros lugares de esta tesis el paradójico papel que la fotografía tenía en el surrealismo, cómo, a pesar de pensarse a sí mismo desde la fotografía, el movimiento no se detiene, precisamente, a pensarla. Pero esta carencia de teorización de la fotografía parece extenderse, más allá del surrealismo, a toda la cultura francesa de entreguerras; parecería que, en Europa, es en los pensadores centroeuropeos (alemanes sobre todo) en los que se concentran todos los esfuerzos por comprender la naturaleza del medio fotográfico. Ahí tendríamos al ya explicado Walter Benjamin, también a Siegfried Kracauer y László Moholy-Nagy. Sin embargo, esta opinión se basa en el olvido (hasta fecha bien reciente) de la obra de Pierre Mac Orlan. Es precisamente en los márgenes del surrealismo donde encontramos al autor francés que más ha

¹ MAC ORLAN, P., *Vive la publicité*, Les Cahiers Pierre Mac Orlan n°8, París, Prima Línea, 1995., 39.

escrito sobre fotografía en entreguerras, más que Benjamin y Kracauer juntos, y casi tanto como Moholy-Nagy¹.

Pierre Mac Orlan, pseudónimo de Pierre Dumarchey (1882-1970), es una figura literaria y ensayística fundamental a la hora de entender la panoplia temática desplegada por la fotografía documental de raíz surrealista en la época de entreguerras. La influencia de su teorización se dará, como veremos a lo largo del capítulo presente, en cuatro niveles. Primero, a través de su propia obra literaria, totalmente paralela a la del surrealismo al tratar los mismos temas que desarrollarán en sus textos Aragon y Breton y en sus imágenes los fotógrafos surrealistas. Segundo, a través de la forja del concepto de lo *fantástico social*, una noción a medio camino entre la literatura y el pensamiento sociológico que marcó profundamente también a la fotografía de entreguerras de raíz surrealista. Tercero, a través de sus textos no específicamente literarios, en los que realiza una reflexión sobre los nuevos medios (cine, radio, fonógrafo, publicidad, fotografía) en la nueva sociedad surgida tras la primera guerra mundial y que publica en revistas de prestigio como *Les Nouvelles littéraires*, *L'Art Vivant*, *Les Annales politiques et littéraires*, *Arts et métiers graphiques*. Por último, su influencia es fundamental a través de su importante y solicitada labor de prologuista y crítico de libros de fotografía a partir de los años treinta. Escribió textos introductorios para las obras capitales de la fotografía de ese momento, como la fundamental obra *Atget*², libros de Claude Cahun, Germaine Krull, Kertész o Ronis, más tarde comenta obras de Brassai, Cartier-Bresson o el humanista Isis, textos en los que realiza

¹ CHEROUX, Clément, « Pourtant Mac Orlan. La Photographie et le fantastique social », en *Écrits sur la photographie*, textos sobre la fotografía de Mac Orlan reunidos e introducidos por Clément Chéroux, París, Textuel, 2011, pp. 7-27, p. 7.

² *Atget, photographe de Paris*, París, Henri Jonquières, 1930. Nosotros citaremos el prefacio que redactó para este libro a partir de sus obras completas. El texto en cuestión forma parte de la recopilación *Masques sur mesure* (edición original: París, Gallimard, 1937) que acabó integrada en el vol. 12 de sus *Œuvres*, Ginebra, Editio-Service, 1970.

una importante labor de teorización del medio y de sus cualidades desveladoras del ya mencionado *fantástico social*.

TEMÁTICAS FUNDAMENTALES: LO FANTÁSTICO SOCIAL Y LOS NUEVOS MEDIOS.

Al igual que la literatura surrealista, a la que le une una misma inquietud temática por la ciudad y sus ámbitos marginales, la obra de Mac Orlan se caracteriza por su innovación, que le fue reconocida desde época muy temprana. Ya antes de ser movilizado en la Primera Guerra Mundial, su nueva forma de comprender la literatura le impulsó a ampliar radicalmente el campo temático de la obra literaria y a incluir en sus obras a los habitantes de los barrios bajos y marginales, los “*quartiers réservés*”, las prostitutas, los soldados y desertores, los marineros, los relegados de la vida nocturna¹:

Marineros y vagabundos, compañeros del Tour de France y gitanos, putas y rufianes, marinos de agua dulce y de agua salada, piratas y *gentlemen* de la noche, legionarios [...], es en los puertos, los tugurios, los bares y las carreteras donde él comienza a reunir los elementos más figurativos de su mitología personal².

Tras el armisticio, de forma totalmente paralela al movimiento surrealista, Mac Orlan acentuó aún más esta sublimación de los aspectos de lo maravilloso cotidiano, ignorados por otras corrientes literarias, bajo el paraguas de un nuevo concepto acuñado por él mismo, el concepto de *fantástico social*, e introdujo otro de sus temas favoritos: las profundas transformaciones provocadas por la Gran Guerra en todos los aspectos de la

¹ LACASSIN, F., “Mac Orlan, évangéliste de la publicité”, prefacio a MAC ORLAN, P., *Vive la publicité*, Les Cahiers Pierre Mac Orlan n°8, París, Prima Linea, 1995.

² Introducción a MAC ORLAN, P., *Quartier Réservé* (1932), París, Gallimard, 1994.

vida de la sociedad europea. Dentro del análisis de estas transformaciones sociales tiene especial importancia para nosotros la atención que prestó Mac Orlan, ya en los años veinte, a los nuevos medios audiovisuales de comunicación de masas, en especial la fotografía, el fonógrafo, la radio y el cine. También la publicidad. Al ser nuestro tema principal, nos centraremos aquí en sus reflexiones sobre el medio fotográfico, sobre todo en relación con el concepto ya mencionado de *fantástico social*, concepto central que constituye el hilo conductor de su amplia obra poética, en prosa y, en especial, ensayística.

Al igual que “lo maravilloso” surrealista, lo “fantástico social” no es un concepto que se deje atrapar fácilmente ni que pueda ser definido de forma precisa. Mac Orlan mismo no parece ser capaz de acotarlo ni en el texto fundamental en el que afronta esta tarea, *Le Fantastique*¹. La noción, en dos años posterior al *Primer Manifiesto* de André Breton², tiene claras influencias del surrealismo, grupo con el que Mac Orlan tomó contacto en su mismo momento fundacional, en especial a través de la influencia de Apollinaire, uno de los poetas que más habría de influir sobre Breton y Aragon. “Lo fantástico” deriva directamente del concepto de “lo maravilloso”, ampliamente presente en el *Primer manifiesto*, y que, en los años veinte, se encontraba en íntima relación con lo *extraño* y lo *fantástico*³. Al movimiento

¹ Aparecido en *Jaribu*, nº 3, abril de 1926 e incluido en la recopilación MAC ORLAN, P., *Domaine de l'ombre*, París, Phébus, 2000.

² Mac Orlan la habría utilizado por primera ocasión en 1926 con ocasión de una conferencia en el teatro de Vieux-Colombier (LACASSIN, Francis., “Aux écoutes de l'ombre”, introducción a MAC ORLAN, Pierre, *Images du fantastique social*, Les Cahiers Pierre Mac Orlan nº13, Les amis de Pierre Mac Orlan/Musée des Pays de Seine-et-Marne, 2000, pp. 13-26, p. 13).

³ Véanse las páginas 130 y ss. de este trabajo, en las que se desarrolla la noción de “lo maravilloso” y BAJAC, Quentin, “Lo fantástico moderno”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 123-128, p. 123.

también le unen temas como la deambulaci3n urbana, el esp3ritu de aventura y el inter3s por la imagen y todo aquello que aumente las capacidades de expresi3n¹. Mac Orlan tambi3n coincide con el surrealismo en el papel que otorga a la creaci3n: penetrar en lo real y dar cuenta de las revelaciones psicol3gicas inconscientes que contiene. Sin embargo, a Mac Orlan tambi3n lo distancian del surrealismo importantes diferencias, en especial el valor otorgado al automatismo en la creaci3n; mientras que el surrealismo hizo de 3l una herramienta fundamental, Mac Orlan lo rechaza y no lo utiliz3 nunca.

Como dice Ilda Tomas en su ensayo sobre el autor², lo fant3stico, lo fant3stico social, tiene una doble vertiente: es a la vez un estado espiritual y mental y una forma de expresi3n y revelaci3n de ese mismo estado.

Como estado mental o espiritual, surge, al igual que en el surrealismo, del contacto con elementos modernos y urbanos³ pero banales y cotidianos: la luz, la velocidad y, en especial, la mujer⁴, sobre todo la mujer joven, marginal y prostituida (como la *Nadja* de Breton), y expresa una profunda inquietud ante una presentida crisis total y fin de Europa (presentimiento que surge del infierno de las trincheras sufrido por la generaci3n de Mac Orlan, Breton y Aragon). Esta crisis o fin de la cultura europea parece a veces esperar a la vuelta de la esquina, tras un cruce o una puerta mal cerrada⁵. De este modo, lo fant3stico social se inserta en la obra de Mac Orlan mediante la aparici3n de lo imposible, no en extra3os escenarios, sino en los lugares m3s familiares. El

¹ TOMAS, Ilda, *Pierre Mac Orlan, Ombres et lumi3res*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 125.

² *Ib3d.*, p. 261.

³ LACASSIN, Francis., “Aux 3coutes de l’ombre”, introducci3n a MAC ORLAN, Pierre, *Images du fantastique social*, Les Cahiers Pierre Mac Orlan n313, Les amis de Pierre Mac Orlan/Mus3e des Pays de Seine-et-Marne, 2000, pp. 13-26, p. 14

⁴ MAC ORLAN, P., “Le D3cor sentimental”, en *Œuvres*, vol. 12, Ginebra, Editio-Service, 1970, p. 31.

⁵ Prefacio a *Masques sur mesure*, p. 19, en *Œuvres*, vol. 12, Ginebra, Editio-Service, 1970.

espacio de lo fantástico, igual que el de su sinónimo surrealista “lo maravilloso”, es la ciudad, en especial las calles de las zonas más degradadas. Es en la calle en la que se producen los *encuentros* con lo fantástico social.

La clave para comprender el desarrollo de la sociedad europea de los años veinte y treinta es, en Mac Orlan, el hecho de la Primera Guerra Mundial, que marca para él un punto de inflexión en la forma de vida y de expresión. Tras ella, y debido al desarrollo técnico, el deseo de conocimiento cuenta con nuevos instrumentos que antes no poseía, unos nuevos medios plásticos y de investigación con los que satisfacer su curiosidad, más adecuados a su momento histórico y social¹. Estos nuevos medios se caracterizan (en lo que es una anticipación sorprendente del pensamiento de Mac Luhan) por su fundamentación en la imagen, frente a los antiguos, que se basaban en el libro. Se trata del cine y de la fotografía, que se revelan para Mac Orlan como grandes *proveedores de conocimientos sentimentales* e instrumentos fundamentales para la *vulgarización de la imagen*². Los medios de investigación del antiguo medio literario le parecen inadecuados al nuevo “fantástico social”³, mientras que el desarrollo de los *nuevos aparatos* (cámara, cinematógrafo, fonógrafo) que permiten a la imaginación encontrar la verdad sentimental a través de las apariencias de las cosas devienen cada vez más perfeccionados y adecuados para la tarea.

LA FOTOGRAFÍA Y SUS PROPIEDADES DESVELADORAS

Entre todos estos medios, Mac Orlan da una prioridad absoluta a la fotografía. Los comentarios en torno a la fotografía realizados por Mac Orlan

¹ “A cada época, su momento de expresión” Prefacio a KERTÉSZ, A., *Paris vu par André Kertész. Texte de Pierre Mac Orlan*, París, Éditions d’Histoire et d’Art, 1934.

² *Atget*, p. 351.

³ “Le Décor sentimental”, p. 28.

influyeron en la evolución de la fotografía de entreguerras, en especial la fotografía documental y directa que se realizaba en París en círculos cercanos al surrealismo. Los textos fundamentales de Mac Orlan en torno al tema de la fotografía son tres introducciones que realizó (para la influyente obra *Atget, photographe de Paris* compilada por Berenice Abbott, para el libro *Germaine Krull*¹ y para un volumen de Kertész²) y el texto “Le Décor sentimental”.

En línea con las capacidades que le atribuía el surrealismo y el contexto científico de su momento³, la fotografía, ya lo hemos dicho, tiene para Mac Orlan un papel fundamental como *reveladora* de lo *fantástico social*. Su capacidad para interpretar la verdad secreta de su época y su auténtico carácter de fin de una civilización (la civilización que termina con la Gran Guerra) convierten a la fotografía en una herramienta de primer orden en esta tarea, debido fundamentalmente a dos razones:

En primer lugar, porque se da en blanco y negro, “colores puramente cerebrales. Son buenos conductores de todas las fuerzas secretas que rigen el universo”⁴. Esto la convierte en “el arte más adecuado para realizar lo fantástico y todo aquello que hay de curiosamente inhumano en la atmósfera que nos rodea y en la personalidad misma del hombre”⁵. La fotografía “exagera a menudo el aspecto trágico y fantástico” haciendo así

¹ París, Gallimard N.R.F., 1931, perteneciente a la colección “Photographes nouveaux”. La introducción se encuentra recogida en el recopilatorio *Masques sur mesure II* (*Œuvres*, vol. 12 II, Ginebra, Edito-Service, 1970).

² KERTESZ, A., *Paris vu par André Kertész. Texte de Pierre Mac Orlan*, París, Éditions d’Histoire et d’Art, 1934. Como ya hemos apuntado, la lista de colaboraciones de Mac Orlan con otros fotógrafos es notable, e incluye también a Claude Cahun y Willy Ronis; participó también con Brassai en un volumen sobre los bajos fondos del que no hemos podido encontrar rastro alguno (Brassai, *Conversations avec Picasso* (1964), París, Gallimard, 1997, p. 247-249).

³ Véase p. 248 de esta tesis.

⁴ *Atget*, 352.

⁵ “Le Décor sentimental”, p. 31.

“relativamente fáciles todas las investigaciones sentimentales en el dominio de la sombra”¹ y convirtiéndola en el arte más expresionista de la época².

En segundo lugar, porque es capaz de detener el movimiento, captando “las formas fantásticas de la vida que exigen, al menos, un segundo de inmovilidad para ser perceptibles”³. La congelación del movimiento⁴ genera imágenes que contienen actitudes anormales que hacen que nazca lo fantástico:

En relación con esto, recuerdo un final de día pasado en Londres, en el barrio de los chinos, en Pennyfields. Una bruma excelente daba a las chicas empapadas de alcohol, ante la puerta de sus casas de ladrillo, una dignidad y un horror dignos del museo Grévin. Mi presencia, a las cinco de la tarde, en esa calle ancha y corta, parecía haber inmovilizado la vida. El espectáculo de esas figuras de cera perdidas en la bruma podía hacer nacer algunas ideas. Por si acaso, me apresuré a tomar algunos clichés, rápidamente. Después los hice revelar. Eran malos y me dieron unas copias maravillosas. Sobre una de ellas, en primer plano, se percibía una puerta con la vidriera rota. En el lugar de uno de los cristales habían pegado un cartel con caracteres chinos. Había tomado la calle de un extremo a otro. Se podían ver todas las puertas de la acera de la derecha de esta calle. Y, en el vano de una de estas puertas, una falda de mujer aparecía... una falda solamente, ya que todas las chicas de cera habían tenido la precaución de retirarse al verme maniobrando mi aparato. En primer plano, una pierna muy hermosa y el bajo de un vestido se asociaban al cartel chino. El misterio comenzaba con esa pierna. La fotografía había fijado allí un detalle esencial [...] y que la visión directa de esa calle en la que me paseaba no pudo revelarme⁵.

Una fracción de segundo antes, la falda no habría aparecido en la fotografía, un instante después, y la mujer habría cruzado la calle, como otros

¹ *Atget*, p. 353.

² *Germaine Krull*, p. 197.

³ “Le Décor sentimental”, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

millones de mujeres lo hacen todos los días, y no se habría generado ningún misterio. Como puede verse en la cita anterior, el detalle (pequeño y vulgar, pero vivo) es para Mac Orlan un elemento fundamental en la buena fotografía, en la fotografía que quiera contarse entre los valores literarios y sentimentales:

Una buena imagen fotográfica no debe ignorar esos detalles[...] pequeños detalles a veces vulgares pero siempre vivos. Es en ese momento que la fotografía se encuadra con honores en la escala de los valores literarios y sentimentales.[...]

Así, en la magnífica colección de fotografía antigua que posee mi amigo el pintor Dignimont, he podido descubrir una vista de los grandes bulevares, cerca de la puerta Saint-Martin. Esta fotografía fue tomada aproximadamente hacia 1865. Es potente, en el sentido de que pone en marcha todos los engranajes de la imaginación. La potencia proviene de un detalle: la presencia de un pelotón de cazadores de la guardia que vuelve acompañada de su banda de música¹.

La congelación del movimiento pone en relación a la fotografía con otra gran fuente de génesis de lo fantástico, la muerte. La fotografía no es sino “la creación de la muerte durante un pequeño segundo”, su poder no es sino “crear la muerte súbita y prestar a los objetos y a los seres ese misterio popular que da a la muerte su poder romántico”².

Esta “muerte súbita” (congelación del movimiento) propia del acto fotográfico hace a la fotografía totalmente diferente de las viejas formas de arte pictórico, al introducir en ella lo que Mac Orlan llama “aventura”³ y los surrealistas llamaron “azar”. La congelación contenida en las fotografías revela detalles del mundo que la visión desnuda del ojo o la pintura no son capaces de desvelar. Meditar ante ellas nos permite crear nuevas imágenes, “imágenes

¹ *Atget*, pp. 356-357 y 357-358.

² *Ibíd.*, p. 353.

³ *Ibíd.*, p. 351.

cerebrales”¹; la fotografía golpea la inteligencia y hace aparecer en ella los significados ocultos, las “segundas intenciones” que surgen “a la llamada solapada de los elementos secretos de la placa”².

Otra idea original sobre la fotografía que aparece en Mac Orlan es el escaso valor de *verdad* que concede a la imagen, frente a la tradición, que resaltaba, precisamente, lo contrario. Sin embargo, esta falta de verdad u objetividad no anula su valor de testimonio:

Ahora que comenzamos a constatar que una imagen fotográfica no es más verdadera que la interpretación del mismo espectáculo por el dibujo o la pintura, aumenta la confianza en este testigo, que es de los más emocionantes de todos los testigos de nuestro tiempo³.

A pesar de esta falta de “verdad” que une a la fotografía y las artes pictóricas, existe una diferencia radical entre ellas: tienen diferentes relaciones con lo literario. Para Mac Orlan, mientras que la pintura o el dibujo no potencian en nosotros ninguna fuerza creativa que nos impulse a la creación literaria, la fotografía sí.

Compare el [grabado de] Daumier célebre que representa un hombre asesinado en su cama y una vulgar fotografía policial que ofrece el mismo espectáculo en medio mismo de los elementos que dan al homicidio su personalidad. La fotografía producirá un sentimiento de horror indescriptible⁴; indescriptible no es la palabra, ya que ese sentimiento de horror es capaz de crear una impresión de la que el arte literario debe sacar provecho⁵.

¹ *Germaine Krull*, p. 197.

² *Ibid.*, p. 200.

³ “Le Décor sentimental”, p. 28.

⁴ Mac Orlan también se refiere a ese carácter de “indescriptibilidad” o de incapacidad del lenguaje para expresar el contenido de una fotografía en el prefacio a *Paris vu par André Kertész. Texte de Pierre Mac Orlan*.

⁵ “Le Décor sentimental”, p. 35.



Il. 181. Honoré Daumier (1808-1879), *Le Massacre de la rue Transnonain*, litografía que testimonia la dura represión de una revuelta popular en 1834.

La fotografía se reinstala en la *sociedad como un maestro en la vida de aquellos que se maravillan de ver y oír*¹. Tras décadas de negación de valor por parte de la intelectualidad, en los años veinte y treinta comienza, según Mac Orlan, la época dorada de la fotografía, en la que esta se *venga restituyendo a las cosas que reproduce mecánicamente la presencia de ese misterio universal del que cada objeto posee una parte*².

El misterio, en estrecha relación con la aventura, se acumula ahora en la imagen, en la fotografía. Toda literatura (y para Mac Orlan la imagen también es literatura) debe su fuerza a la aventura, y para que esta aparezca basta con hacerse con los medios, los aparatos, que permitan su surgimiento: el objetivo fotográfico aparece como literalmente “aparato precioso para los aventureros inmóviles que son maestros de la acción”³, para aquellos que, sin salir de su ciudad, se lanzan a la aventura de la calle.

¹ *Ibid.*, p. 29.

² *Ibid.*

³ *Atget*, p. 352.

TIPOS DE FOTOGRAFÍA, SUS ÁMBITOS Y SU IMPORTANCIA EN LA INVESTIGACIÓN DE LO SOCIAL.

Para Mac Orlan, existen dos tipos de arte fotográfico¹, que en realidad son la plasmación en la fotografía de los dos polos de la creación artística. El primer tipo es la fotografía plástica, fruto de manipulaciones o de su mezcla con el dibujo, que no le interesa ya que no posee las cualidades desveladoras de lo fantástico derivadas de la instantaneidad propia del medio². El segundo es la fotografía documental, que es literaria sin saberlo al constituir un testimonio de la vida contemporánea, captado en el momento justo por un artista hábil en captar ese buen momento³.

Para los que buscan los detalles, a menudo sutiles, de lo fantástico social, la fotografía documental es un revelador incomparable. Man Ray y Atget (como precursores) y luego Kertész, Abbott, Krull, etc., han dado, desde la fotografía directa, una significación totalmente nueva a las interpretaciones del objetivo:

La fotografía es, en este momento, el arte más adecuado para realizar lo fantástico y todo lo que hay de curiosamente inhumano en la atmósfera que nos rodea y en la personalidad misma del hombre⁴.

En la obra de toda esta corriente documental de la fotografía (todos ellos relacionados con el surrealismo o reivindicados por él) se encuentran los rastros de la velocidad, la luz y la mujer, los tres elementos más apropiados a la inquietud de fin de Europa y puede que del mundo derivada de la Gran Guerra.

¹ “Le Décor sentimental”, p. 29

² *Atget*, p. 354.

³ “Le Décor sentimental”, p. 30.

⁴ *Ibíd.*, p. 31.

Pero ni siquiera toda la fotografía directa y no manipulada puede servir en esa tarea. Pierre Mac Orlan no se refiere a la fotografía de las postales ni a la de los retratos amables (esto es, a la fotografía comercial convencional). Para él, la fotografía, la verdadera fotografía, la que considera “mayor arte expresionista de su época”¹, solo existe en los talleres y estudios de ciertos fotógrafos (algunos de los cuales ya hemos mencionado) y, dato fundamental, en las colecciones de las agencias de prensa; Mac Orlan se siente especialmente atraído por las fotografías más luctuosas: fotografías policiales y forenses de homicidios, torturas chinas, campos de batalla, ejecuciones...²

Para Mac Orlan, la civilización europea solo puede ser convenientemente analizada a partir de estas colecciones y a través de los periódicos de reportaje fotográfico en los que fotografías de ese tipo salen a la luz³. Es necesario contemplar en estas publicaciones los testimonios de la actividad social de su momento y encontrar en ellos las huellas de la inquietud de la que es presa la sociedad europea a través de la prolongación del pensamiento que la contemplación de la fotografía permite:

Es necesario ver la civilización en los periódicos de reportaje fotográfico, es decir, ante la cabeza de un chino separada de un golpe de sable por un verdugo obeso y tranquilo, ante el retrato de una mujer joven en falda corta y medias de seda sentada sobre la silla eléctrica, ante los cadáveres rusos, rumanos, búlgaros, etc., los cadáveres troceados y torturados según las leyes de la humanidad de 1916. Hay que contemplar esos testimonios de la actividad social de ese tiempo y prolongar los pensamientos propios hasta su límite extremo, con el fin de buscar,

¹ *Ibid.*, p. 33.

² CHEROUX, Clément, « Pourtant Mac Orlan. La Photographie et le fantastique social », en *Écrits sur la photographie*, textos sobre la fotografía de Mac Orlan, edición e introducción de Clément Chéroux, París, Textuel, 2011, pp. 7-27, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 31.

sobre los mil rostros que componen el gentío tomado por un objetivo sensible, los rastros de su propio fin, es decir, de su propia inquietud¹.



Il. 182.

Tom Howard, *Ejecución de Ruth Snyder*, 12 de enero de 1928, colección del *New York Daily News*.

Mac Orlan cita algunas revistas (*Querchnitz, Varietés, Jazz*)² que “han comprendido la cantidad de cosas secretas que la fotografía puede desvelar en un rostro, en una actitud, en una ciudad, una calle, una simple forma geométrica, una sombra sobre un muro”. Ellas han comprendido que la “lectura” de una copia fotográfica puede ser más inquietante que la contemplación misma de la realidad³. Volvamos al ejemplo anterior de la fotografía tomada por Mac Orlan en el barrio chino de Londres. En la realidad, la mujer cruza la puerta y atraviesa la calle; nada hay de especial en ella; es una chica más entre la multitud de las que trabajan en esa calle. La contemplación de este hecho no posee ningún valor literario, y, sin embargo, en la fotografía, la aparición de esa falda y de la pierna enfundada en seda que sale de ella, aisladas, congeladas, fuerza al que la contempla a una

¹ *Ibid.*, p. 31-32.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*

interpretación literaria y conceptual de la vida. Una sola fotografía puede dar lugar a trescientas páginas de novela¹.

Para Mac Orlan, además de las revistas ilustradas, existen otros dos medios en los que la fotografía está llamada a desenvolverse². Por un lado la publicidad, un arte naciente en el que la imagen ha de ser el medio fundamental, por encima del lenguaje. Por otro, la literatura de vanguardia; en ese momento aparecen dentro del surrealismo herméticas obras literarias en las que la fotografía interviene de forma crucial, como es el caso tantas veces aludido de *Nadja*, de André Breton. En todos los casos, la fotografía aporta al medio en el que aparece un nuevo elemento netamente contemporáneo que se encuentra totalmente en sintonía con el ambiente cultural y social, dominado por la velocidad.

LA TEMÁTICA DE LA FOTOGRAFÍA SOCIAL EN LA ERA INDUSTRIAL.

La fotografía, como herramienta fundamental para desvelar el ideario fantástico inconsciente de la sociedad, debe buscar lo fantástico social allí donde la sociedad lo coloca. Para Mac Orlan, toda época genera sus propios misterios; las ilusiones de la Europa de entreguerras habitan la sombra, la noche, surgen de los desechos del día³, de la actividad humana. La fotografía, si quiere encontrar esas imágenes evocadoras de lo fantástico social debe buscarlas “en los lugares en los que el hombre tiene por costumbre deshacerse de los elementos indeseables que pueden perjudicar su existencia”⁴. Estos lugares, tanto para Mac Orlan como para los fotógrafos surrealistas, como

¹ *Ibid.*, p. 36.

² *Atget*, p. 354.

³ *Ibid.*, p. 355.

⁴ “Le Décor sentimental”, p. 33.

vemos en los apartados que dedicamos a la fotografía surrealista directa y documental, son los barrios bajos y populares, cuyos habitantes fundamentales, las prostitutas, *atraen las ilusiones <fántomes> como el imán al acero*¹. Los elementos fantásticos que nacen de la actividad humana se dan cita en torno a ellas.

Lo fantástico social, y especialmente en París, no puede buscarse en los monumentos históricos o la arquitectura oficial, sino en las calles populares. El fotógrafo, literato o sociólogo debe “saber vivir en la ciudad”², cerca de la naturaleza misma de la calle que no es sino un conjunto de tiendas, viviendas, cafés, bares, grandes almacenes, chabolas de chapa ondulada y bailes-*mussete*, todos poblados por criaturas humanas³.

Lo fantástico social de la época de entreguerras es un producto de la gran aventura industrial⁴ y sus *residuos*, “nacido de la máquina y del decorado que precisa la vida normal de esta máquina”⁵.

LA GRAN AVENTURA PENDIENTE: LA COMPRESIÓN DE LO SOCIAL

Para Mac Orlan, lo fundamental es la aventura. Pero la aventura reescrita en nuevos términos. La aventura que Mac Orlan nos propone es una aventura interior, individual, que al igual que la aventura surrealista ya no puede basarse en el viaje a remotas zonas (Shanghái, la selva...); la aventura que le corresponde a su tiempo es la “aventura social” y psicológica, casi psicoanalítica:

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Atget*, p. 355.

³ *Ibid.*

⁴ “Le Décor sentimental”, p. 34.

⁵ “La publicité et le romantisme commercial et industriel”, p. 22, en *Vive la publicité*, Les Cahiers Pierre Mac Orlan n°8, París, Prima Linea, 1995.

Nada hay por descubrir en la parte del cielo que se nos abre, nada por descubrir sobre un mapamundi, en una estepa, en una selva, sobre un mar; nada queda por descubrir, si no está en el pensamiento de un pequeño hombre un poco enigmático, que almuerza modestamente en un restaurante muy vulgar, en un rincón de una calle llena de paz parisina. Así era Lenin en el restaurante de Baty, en Montparnasse, antes de la guerra; así es el aún desconocido, para la mayor parte de nosotros, que acecha en el emocionante misterio de la modestia su momento y, por extensión, la última hora de una tradición social¹.

Y para él, esta aventura de la comprensión de lo social y las ideas abstractas que de ella surgen solo pueden expresarse a través de imágenes:

Es la conquista del hombre lo que queda por hacer, de siglo en siglo, cada vez que la humanidad sufre una extraordinaria sacudida que la acerca a esa gran meta de la que la imagen se nos escapa. [...] No hay más aventura posible en este tiempo, que la aventura social, que es la más feroz, la más espantosa, y que solo puede compararse con los grandes cataclismos naturales de los que los hombres se preguntaron largo tiempo si no eran un castigo. [...] La aventura social llama a nuestras puertas, retumba a lo lejos y mezcla en nuestras conversaciones familiares el clamor todavía difuso de sus extraordinarias amenazas.

Las ideas más abstractas no pueden traducirse para la mayoría de los hombres de nuestro tiempo, acostumbrados a las realizaciones rápidas, que mediante formas asociadas en imágenes. La aventura social ofrece esas imágenes. No se trata ya de explorar una tierra virgen de la que los habitantes, ya sometidos, vienen a dar al navegante los más bellos frutos de su vergel, sino de penetrar a través de una alta ola que rompe contra la humanidad [...]

Los más siniestros dramas de capa y espada no pueden aguantar la comparación con el drama, puesto a punto, de la aventura social².

¹ “Le Décor sentimental”, p. 57.

² *Ibid.*, pp. 57 y 58.

Junto a la fotografía, Mac Orlan se interesó por la publicidad, interés muy mediado por la preocupación general de nuestro autor por la imagen y las nuevas formas de comunicación. En 1927 comenzó a percibir la importancia radical que el reclamo publicitario, junto con la radio y el cine, había de tener en el desarrollo de los cambios en la forma de vida de nuestra sociedad. A partir de esa fecha, escribió numerosos textos dedicados al tema de la publicidad, entre los que hay que destacar cuatro: “De la publicidad considerada como una de las bellas artes” (1931)¹, “La publicidad literaria” (1927)², “Prodigios de escapatistas” (1934)³ y “La publicidad y el romanticismo comercial e industrial” (1937)⁴.

La publicidad le atrajo en primer lugar por ser *una de las expresiones sociales de nuestro tiempo*, también por su inmenso poder de fascinación. A pesar de sus evidentes finalidades materiales (él no comete el error de olvidar que el primer objetivo del anuncio es vender), considera que es un medio con una gran capacidad para crear un nuevo tipo de romanticismo moderno, y que su campo debe ampliarse, más allá de la venta de objetos industriales, hasta la promoción de “las obras del espíritu”, esto es, la literatura y las ideas.

Considerado todavía por el ambiente culto un arte menor, “que solo penetra en nuestra existencia intelectual por la escalera del servicio”⁵, que genera desconfianza sobre la calidad artística y literaria de quien la ha

¹ Alocución en Radio-Paris, 2 de abril de 1931.

² Revista *Le Crapouillot*, navidad de 1927.

³ *Le Miroir du Monde*, nº de primavera, 1934. Este texto y los dos anteriores se encuentran recopilados en el volumen ya mencionado *Vive la publicité*, por el que los citaremos.

⁴ Programa de la Gala du Commerce et l'Industrie, celebrada en el Théâtre des Champs-Élysées en junio de 1937. Este texto y los tres anteriores se encuentran recopilados en el volumen ya mencionado *Vive la publicité*, por el que los citaremos.

⁵ “De la publicité considérée comme un des beaux-arts”, p. 10.

concebido, Mac Orlan cree que un estudio de la historia de este medio puede reportar importantes hallazgos y orientar sobre su dirección futura. Para él, su origen se encuentra claramente en la poesía popular y el grafiti, del que pueden encontrarse ejemplos antiguos:

La historia de la publicidad comienza en el muro de las cortesanas de Alejandro, o tal vez en la mano decidida que trazó sobre los muros de Pompeya, en una pequeña calle, no lejos de la vía Stabiana esta frase lapidaria: Numa Pablins Scipion es un imbécil¹.

Para Mac Orlan, la publicidad debe constituirse en un arte independiente, desenfadado, personal, un arte que exige no solo dones naturales, sino también un gran instinto social en lo que al trabajo con sonidos e imágenes se refiere²; un arte en el que la fotografía necesariamente ha de tener un papel central debido a que los mensajes publicitarios basados en el lenguaje escrito tienen una gran limitación: “al cabo de poco tiempo, es imposible encontrar términos lo suficientemente deslumbrantes como para llamar la atención”³:

Prefiero ver una fotografía de Conrad sobre la pasarela de un carguero que leer un juicio que se me impone en grandes caracteres sobre su última obra.

Imágenes bien escogidas, más emocionantes que el libro mismo, me parecen la única forma de publicidad que puede funcionar en este momento⁴.

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ “La publicité littéraire”, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 17.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2 EL DOCUMENTALISMO FOTOGRÁFICO MÁS ALLÁ DEL SURREALISMO: EL ESTILO DOCUMENTAL EN LOS AÑOS TREINTA

La influencia del surrealismo sobre la fotografía de entreguerras no se hizo notar únicamente en el *pensamiento* sobre la fotografía. Como hemos visto, también lo hizo sobre la *práctica* documental, y esto más allá del estrecho círculo de los fotógrafos que pueden ser llamados “surrealistas” y que ya hemos tratado en apartados anteriores. En la introducción adelantamos que nuestro objetivo central era mostrar la influencia que el surrealismo tuvo en la génesis del estilo documental. Por ello nos centramos en los capítulos siguientes en exponer el trabajo y los planteamientos de dos de los fotógrafos fundamentales de este estilo de fotografía a ambos lados del Atlántico. Por un lado, Walker Evans, fotógrafo pionero del estilo documental en Estados Unidos. Por el otro, Henri Cartier-Bresson, fotógrafo francés sobre el que nos extenderemos ampliamente porque marcó, desde los años cuarenta, el hacer de los fotógrafos de reportaje a través de su ejemplo y de su concepto teórico “instante decisivo”.

Como veremos, estos dos fotógrafos, fundamentales por su papel central en la definición misma del estilo documental, se vieron influidos por el surrealismo de forma doble: el movimiento marcó formal y temáticamente su obra, pero también su comprensión del acto mismo de la fotografía.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

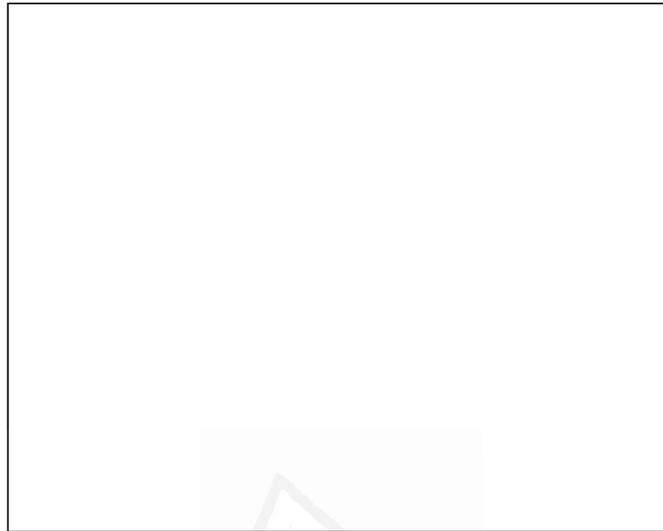
5.2.1 WALKER EVANS, EL “ESTILO DOCUMENTAL” COMO INSTRUMENTO DE LA “HISTORIA SOCIAL”.

Walker Evans (1903-1975) es una figura central de lo que se ha llamado el “estilo documental”, en especial por el papel que tuvo en el seno del proyecto emprendido por la *Farm Security Administration* en EE.UU. La *Farm Security Administration* (F.S.A.), una agencia gubernamental fundada en 1935 dentro del espíritu del *New Deal*¹, desarrolló una importante labor de investigación y documentación fotográfica de la pobreza rural surgida de la Gran Depresión y de las tormentas de polvo que azotaron extensas zonas de Estados Unidos durante los años treinta.

Dirigida por el sociólogo Roy Stryker, se fundó en un primer momento con los fotógrafos Arthur Ronstein, Carl Mydans, Ben Shahn y Walker Evans; más tarde se unieron al grupo Dorothea Lange y otros hasta su cierre definitivo en 1943. Walker Evans fue despedido en 1937 por sus enfrentamientos con Stryker, pero su trabajo constituye el núcleo del proyecto

¹ Sobre el *New Deal*, véase la nota 1 de la p. 7.

y la base de su estilo. A lo largo de este capítulo mostraremos las fuentes de las que este surgió, entre las que se encontrará la fotografía del entorno de la vanguardia literaria surrealista francesa.



Il. 183. Walker Evans, *Bud Fields y su familia, Hale County, Alabama*, 1936.

Walker Evans estableció una estrecha relación con la literatura francesa a través de sus lecturas, primero, en la biblioteca universitaria del *Williams College* y, más tarde, durante sus tres años de trabajo en la *New York Public Library*, una de las bibliotecas más importantes y con más fondo del mundo y de los Estados Unidos. En estas instituciones, “sediento de literatura de vanguardia, que por entonces se encontraba en su apogeo¹”, leyó a Baudelaire, a Gide y al resto de los escritores franceses más innovadores. Esta relación se hizo más estrecha aún durante la larga estancia en París de la que disfrutó

¹ BEAR, Jordan, “Walker Evans: en el reino de lo cotidiano” en EVANS, Walker, *Walker Evans*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2008, pp. 15-39, p. 15.

financiado por su padre durante los años 1926-1927¹. Durante ese tiempo intentó iniciar una carrera literaria, para lo cual se inscribió en la Sorbona bajo la figura de *auditeur libre*, muy común en las instituciones francesas. Sin embargo, volvió a América sin haber publicado ni una sola línea más allá de unas instructivas traducciones de Baudelaire y Blaise Cendrars². Alejado de los círculos de expatriados³, tampoco entabló contacto con la llamada “generación perdida” el nutrido grupo de literatos norteamericanos que, en torno a la figura protectora de Gertrude Stein, se encontraban en París para beber de las fuentes europeas (y de paso aprovechar el ventajoso cambio del dólar frente a las divisas de este lado del Atlántico, que les permitía una vida material mucho más desahogada)⁴.

Aunque la estancia en Francia no le reportó ningún beneficio a su casi inexistente prosa, su experiencia europea y el contacto con la vanguardia literaria que esta le procuró han de tenerse en cuenta a la hora de entender su desarrollo posterior como fotógrafo, hecho que la crítica norteamericana tiende a minusvalorar a la hora de analizar su obra, que prefiere entender como algo pura e intrínsecamente estadounidense⁵. Pero Evans mismo desmiente este acercamiento a su trabajo:

Mi generación es la primera que fue a Europa y adquirió una perspectiva y una técnica europeas y que volvió a América y las aplicó. [Como] Hemingway [...], que hablaba francés, italiano, español.

¹ MORA, Gilles, *Walker Evans*, París, Belfond/ Paris Audiovisuel, 1989, p. 11.

² BEAR, Jordan, “Walker Evans: en el reino de lo cotidiano” en EVANS, Walker, *Walker Evans*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2008, pp. 15-39, pp. 16-17.

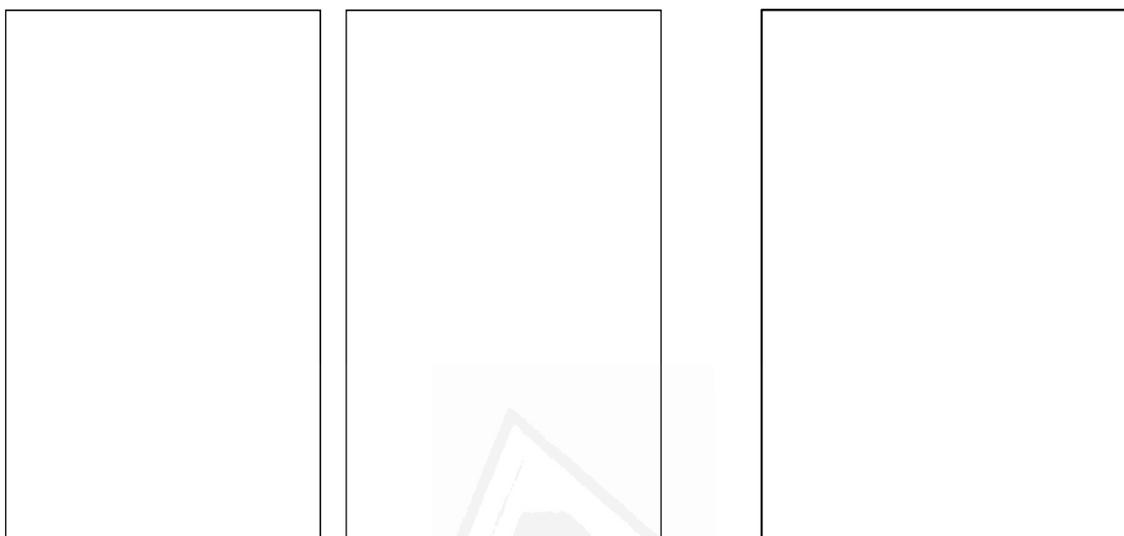
³ GONZÁLEZ, Chema, “Walker Evans y la invención del estilo documental” en EVANS, Walker, *Walker Evans*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2008, pp. 41-65, p. 47.

⁴ El ambiente de esta “generación perdida” en París se encuentra perfectamente retratado en la novela de Hemingway *París era una fiesta*.

⁵ MORA, Gilles, *Walker Evans*, p. 13 y 17.

-¿Cuando comenzó a fotografiar, en qué medida se vio afectado por la atmósfera cultural y la fotografía que encontró en Nueva York al regresar?

Me encontré operando directamente desde la estética y la psicología frente al mundo francesas. Las aplicaba al problema de dar cuenta de lo que veía¹.



Il. 184, Il. 185, Walker Evans, *Puente de Brooklyn*, 1929.

Il. 186 Walker Evans, *Rascacielos de Nueva York*, 1928-1930.

En 1927 regresa a los Estados Unidos y se reinstala en Nueva York, abandonando definitivamente la escritura², pero muy marcado por ella; cuando comienza a fotografiar, la atención a los objetos comunes y a lo ordinario presentes en la literatura de las vanguardias serán inmediatamente el origen de las listas de temas de su trabajo, centrado, en línea con Mac Orlan, Benjamin y el surrealismo, en “los desechos de lo cotidiano”³ y en los signos urbanos: la publicidad y las señales (Il. 187), los maniqués (Il. 190)...., también,

¹ KATZ, Leslie, “Interview with Walker Evans”, *Art in America*, Nueva York, marzo-abril de 1971, pp. 82-89, (el artículo también está disponible en la recopilación *The Camera Viewed*, vol 1, pp. 120-132, Dutton, Nueva York, P.R. Petruck, 1979).

² KATZ, Leslie, “Interview with Walker Evans”.

³ BEAR, Jordan, “Walker Evans: en el reino de lo cotidiano” en EVANS, Walker, *Walker Evans*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2008, pp. 15-39, p. 17.

sin duda tras haber asimilado el trabajo de la fotografía constructivista soviética y alemana de vanguardia, en estudios de las potencialidades geométricas de las grandes estructuras arquitectónicas (Il. 184 - Il. 186).

Su trabajo llamó rápidamente la atención de su compañero de apartamento en Brooklyn, el poeta Hart Crane, que utilizó varias de sus fotografías para ilustrar el poemario *The bridge*¹. Crane, expatriado durante un tiempo también en Francia, se encontraba en estrecha relación con el círculo surrealista formado en torno a la pareja Harry y Caresse Crosby, del que también fueron asiduos Crevel, Dalí, Breton o Cartier-Bresson². En su finca *Le Moulin du Soleil* en Ermenonville, a las afueras de París, redactó gran parte del poemario, que luego fue publicado en la editorial *Black Sun Press*, propiedad del matrimonio³.

Hart Crane también le presentó a Alfred Stieglitz⁴. El encuentro con Stieglitz constituyó, a la vez, un fracaso y un éxito. En primer lugar, un fracaso porque las fotografías de Evans no serán del agrado de Stieglitz, verdadero director del gusto del medio fotográfico norteamericano en ese momento; esto le cerrará las puertas del ámbito de la fotografía llamada “artística”. En

¹ París, Black Sun Press, 1930.

² Véase la p. 448 y la Il. 202 de esta tesis.

³ Diccionario literario en línea *Dictionary of Literary Biography*:

<http://www.bookrags.com/biography/harold-hart-crane-dlb/#gsc.tab=0>

⁴ Alfred Stieglitz (1864–1946) fue un fotógrafo germanoestadounidense, cuyo impulso fundamental siempre fue defender la artísticidad de la fotografía. Asiduo de los círculos pictorialistas, pasó a ser uno de los primeros defensores de la llamada “straight photography” o “fotografía directa”. Fundó el importante grupo *Photo-Secession*, dentro del cual publicó la fundamental revista *Camera Work* (1902-1917) y creó la galería *291*, primera galería de arte de Estados Unidos, en la que se expusieron obras de artistas de la vanguardia francesa como Auguste Rodin, Henri Matisse, Paul Cézanne, Henri Rousseau, Constantin Brancusi o Pablo Picasso, incluidos los surrealistas Francis Picabia y Marcel Duchamp. Sobre Stieglitz y la galería *291*, véase DOTY, Robert, *Photo-secession. Stieglitz and the fine-art movement in photography*, New York, Dover, 1978 y. STIEGLITZ, Alfred (et al.), *Nueva York y el arte moderno: Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930)*, París/Madrid, Musée d'Orsay Réunion des musées nationaux/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

segundo lugar, un éxito porque ese encuentro dará a Evans una idea clara de todo aquello que no quiere hacer. El romanticismo estetizante y “artístico” de Stieglitz será aquello contra lo que Evans construirá su propio estilo:

Stieglitz me estimuló [...] en él encontré alguien contra quien trabajar¹.

Sin duda, el desencuentro se debe a que las fuentes de Stieglitz y Evans son muy diferentes. Stieglitz proviene de un ambiente artístico, centrado en torno a la pintura, desde el que se dedica al problema de la artísticidad de la fotografía y su estatus como obra de arte, pero siempre en relación con la obra pictórica. Evans surge en un medio totalmente diferente, y bebe de dos fuentes completamente distintas.

En primer lugar, está la literatura, especialmente la literatura francesa encarnada en dos figuras fundamentales: el poeta Baudelaire², del cual extraerá el espíritu propio del *flâneur*, y Flaubert, figura clave del realismo exacerbado³: “Flaubert me proporcionó un método, Baudelaire un espíritu”⁴. El método de Flaubert será incorporado por Evans de modo natural, como una prolongación involuntaria de su fracasada actividad literaria:

Creo que incorporé el método de Flaubert casi inconscientemente, pero aun así lo usé de dos maneras; tanto su realismo como su naturalismo, y

¹ KATZ, Leslie, “Interview with Walker Evans”.

² La influencia de Baudelaire, uno de los precursores del surrealismo es claramente afirmada por el propio Evans: “Baudelaire es para mí un Dios”, KATZ, Leslie, “Interview with Walker Evans”.

³ “Un artista debe estar en su trabajo como Dios en la creación, invisible y todopoderoso; debe poder ser sentido en todas partes, pero no se le debe ver en ningún sitio. Además, el arte debe prevalecer por encima de las emociones personales y las susceptibilidades nerviosas. Es hora de dotarlo de un método despiadado, tan exacto como el de las ciencias físicas” en STEEGMULLER, *The selected letters of Gustave Flaubert*, Nueva York, Farrar, Straus & Young, Inc., 1953, p. 195.

⁴ KATZ, Leslie, “Interview with Walker Evans”.

su objetividad en el tratamiento. La no aparición del autor. La no subjetividad. Esto es literalmente aplicable a la forma en la que yo quiero usar y uso la cámara¹.

En segundo lugar, la fotografía, cuyos referentes más directos son Brady² y, especialmente, Atget³. Con este último entró en contacto no en Francia, sino a través de su amistad con Berenice Abbott, la asistente del surrealista Man Ray en París, que en noviembre de 1929 se encontraba copiando los negativos comprados para Julien Levy en su estudio de Nueva York⁴ y le regaló varias copias. El contacto con Atget se produjo justo en el momento en que Evans buscaba su vía en el medio fotográfico y este le mostró el camino a seguir, lejos de la fotografía afectada y artística de Stieglitz, como puede verse en las reseñas de textos sobre fotografía que publica en la revista *Hound & Horn*, dirigida por Lincoln Kirstein:

Ciertos hombres del siglo pasado se han dado cuenta de que estaban lejos de esta confusión. Eugene Atget trabajó atravesando un período de decadencia absoluta en la fotografía. Simplemente estaba aislado, y su historia es un poco difícil de entender. [...] Su tono general es la comprensión lírica de la calle, la observación entrenada de la misma, una especial sensibilidad por la pátina, ojo para el detalle revelador, sobre los

¹ *Ibid.*

² Mathew B. Brady (1823-1896) fue el fotógrafo más célebre de su momento en Estados Unidos gracias a las imágenes que su equipo de fotógrafos tomó durante la Guerra de Secesión. Puede ser considerado el primer reportero. Evans entrará en contacto con la obra de Brady a través de Lincoln Kirstein. Kirstein es una figura fundamental a la hora de entender la evolución del trabajo de Evans desde sus inicios mismos. A través de su revista *Hound and Horn*, ayudará a generar el estilo de fotografías típicamente americano de los años treinta, en parte a través de la puesta en valor del aspecto documental de la fotografía que, precisamente, Brady puso de relieve durante la Guerra de Secesión norteamericana.

³ Evans fue uno de los primeros en constatar la importancia de Atget y su estilo para la fotografía. Véase GALASSI, Peter, *Walker Evans & Company*, Nueva York, MOMA, 2000, p. 13.

⁴ SZARKOWSKI, John, "Atget en Amérique", *Photographies*, n° especial sobre el *Colloque Atget* desarrollado en el *Collège de France*, París, Hazan, marzo de 1986, p. 82-86, p. 82.

cuales lanza una poesía que no es "la poesía de la calle" o "la poesía de París", sino la proyección de la persona de Atget¹.

Como hemos visto, las referencias iconográficas de Evans hay que buscarlas en los fotógrafos que han privilegiado el aspecto documental de su actividad, frente a los que se centran en la fotografía como forma de arte. El problema de la artisticidad de la fotografía no tiene en Evans relevancia, pero sí la tiene, y central, en la obra de otros americanos, como Stieglitz, Strand, Steichen o Weston, de ahí la importancia que estos dan a cuestiones de tipo técnico-estético. En Evans, los aspectos estéticos quedan de lado frente al valor testimonial de la imagen, como ocurría en Atget. Es gracias al conocimiento de la obra del fotógrafo francés que Evans descubriría el inmenso potencial de la fotografía descriptiva, una mirada al ser humano y su vida en sociedad en la que lo vulgar y cotidiano es tan relevante como lo majestuoso y extraordinario; de él extraería una comprensión de la práctica de la fotografía como acumulación y colección² y, sobre todo, un *reconocimiento de que la claridad en la percepción* (común a la obra de ambos) *no produce una simple objetividad banal, sino un misterio sumamente convincente*³.

La influencia de Atget, fusionada con el confesado espíritu de *flânerie* baudeleriano, es también manifiesta en la elección de los temas, tanto de su primera etapa productiva (1928-1931, centrada en Nueva York), como del

¹ EVANS, Walker, "The Reappearance of photography", *Hound & Horn*, vol. 5, no. I, October-December (1931), pp. 125-8, incluido en la antología TRACHTENBERG, Alan, *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980, pp. 185-188.

² "P. - Usted es coleccionista; colecciona postales y objetos encontrados. ¿Hay alguna relación entre esto y su trabajo? R.- Mucha. Es casi lo mismo" en KATZ, Leslie, "Interview with Walker Evans". Evans compartirá la misma atracción por el coleccionismo de postales que los surrealistas (véase Il. 101).

³ GALASSI, Peter, *Walker Evans & Company*, p. 47.

resto de su obra, que gira, fundamentalmente, en torno a la ciudad y al “conocimiento lírico de la calle”¹:

Sé que ahora es el momento de los libros de fotografías. Una ciudad americana es lo mejor, Pittsburgh mejor que Washington. Sé más sobre ella. Pero antes de decidirme por Pittsburg, me gustaría visitar otras. Tal vez algo más pequeño: Toledo, Ohio. Pero no estoy seguro de que un libro deba poder ser identificado localmente. Voy detrás de la ciudad americana. Tal vez deba usar varias, para llegar a lo típico. Podemos encontrar las cosas que buscamos en Pittsburg, Toledo, Detroit (muchas en Detroit, [...], Detroit está lleno de oportunidades). El distrito de negocios de Chicago, probablemente nada en Nueva York, pero las afueras de Philadelphia son brumosas e infinitas:

Las gentes, todas las clases, rodeadas por montones de indigentes.

Los automóviles y su paisaje.

La arquitectura, el gusto urbano americano, el comercio, minorista, al por mayor, la atmósfera de las calles de la ciudad, el olor de la calle, su lado odioso, los clubes de mujeres, la cultura podrida, la mala educación, la religión en decadencia.

Las películas.

Evidencias de lo que la gente de la ciudad lee, come, ve para divertirse, hace para relajarse y evadirse.

Sexo.

Publicidad.

Muchas cosas más, ya sabe lo que quiero decir².

Como señala Gilles Mora en su volumen sobre Evans³, la panoplia temática de este texto programático tiene claras analogías con la de Atget (véase Il. 188, Il. 190 - Il. 193), también con las surrealistas estrategias creativas de André Breton en *Nadja* o Louis Aragon en *Le Paysan de Paris*, y constituye un proyecto antropológico o sociológico que surge de la profunda

¹ BEAR, Jordan, “Walker Evans: en el reino de lo cotidiano” en EVANS, Walker, *Walker Evans*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2008, pp. 15-39, p. 19.

² Carta de febrero de 1934 contenida en *Walker Evans at Work*, Nueva York, HarperCollins Publishers, 1994, p. 98.

³ MORA, Gilles, *Walker Evans*, p. 26.

atracción de Evans por los aspectos sociales y humanos de la civilización moderna, que tiene su máxima expresión en la gran ciudad industrial y sus márgenes. Las manifestaciones culturales que en ella se expresan, como la publicidad o la arquitectura, son en Evans la puerta de entrada a un análisis de la civilización americana de entreguerras:

La naturaleza me mata de aburrimiento, como un Eliot Porter o un Ansel Adams que la fotografíen. Yo me intereso ante todo en la mano del hombre y la civilización¹.

En esta atracción por la ciudad no se encuentra solo. Ya sabemos que es un tema común en su momento. A partir de Baudelaire la deambulación por la ciudad y la calle se encuentra en el centro de la actividad creativa, que se basa, fundamentalmente, en el error a la búsqueda de la belleza escondida:

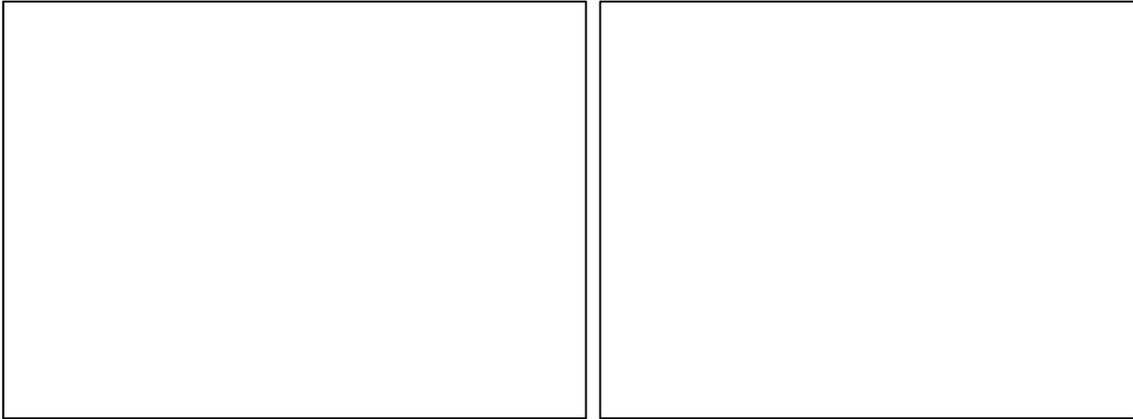
Como Atget o los surrealistas, Evans deambula [...], recogiendo rincones, los signos de la fábrica urbana, los tipos sociales de la ciudad, pero siempre sin un tema o una finalidad predeterminados. Así [...] Evans produce un caleidoscopio de sensaciones urbanas².

El mismo Kirstein nos señala cómo el proyecto de análisis social de Evans debe mucho al de Atget y se encuentra en la misma línea: *Walker Evans nos está dando la civilización contemporánea del este de América y sus territorios, igual que Atget nos dio París antes de la guerra y Brady nos dio la guerra entre los estados*³.

¹ Entrevista inedita con Walker Evans realizada en 1974 por Jeffrey W. Limerick, citada en MORA, Gilles, *Walker Evans*, p. 27.

² GONZÁLEZ, Chema, “Walker Evans y la invención del estilo documental” en EVANS, Walker, *Walker Evans*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2008, pp. 41-65, p. 53.

³ KIRSTEIN, Lincoln, “Photographs of America: Walker Evans” en *Walker Evans: American Photographs*, Nueva York, MOMA, 1938, p. 193.



Il. 187. Walker Evans, *Camión y letrero*, 1930.

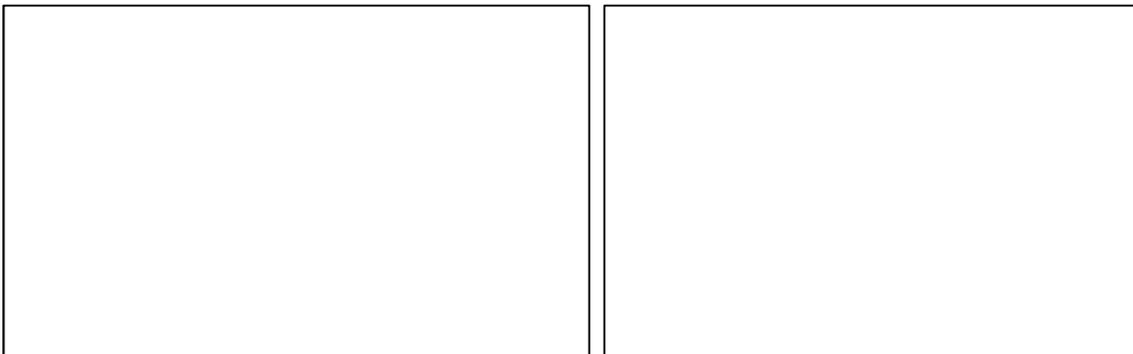
Il. 188. Walker Evans, *Espectadores en balcones*, La Habana, 1933.



Il. 189. Walker Evans, *Escaparate con retratos de pequeño formato*, Savannah, 1936.

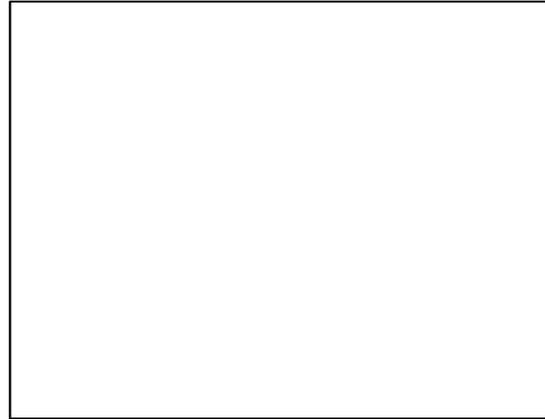
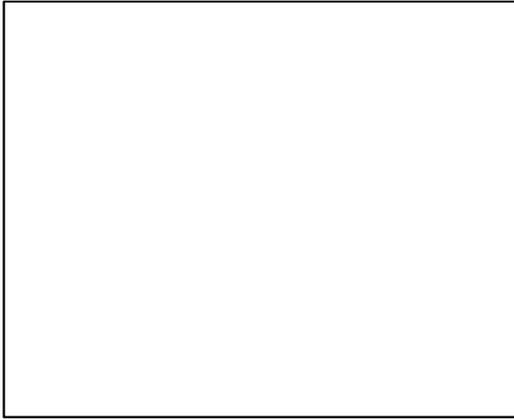
Il. 190. Walker Evans, *Maniquí*, Nueva York, 1928-1930.

Il. 191. Walker Evans, *Carro*, La Habana, 1933.



Il. 192. Walker Evans, *Familia cubana indigente*, 1933.

Il. 193. Walker Evans, *Pasajeros del metro*, Nueva York, 1938.



Il. 194. Walker Evans, *Dormitorio de Floyd Burroughs*, Hale County, Alabama, 1936.

Il. 195. Walker Evans, *Muro de cocina*, Alabama, 1936.



Il. 196. Walker Evans, *Casa de un minero*, West Virginia, 1935.



Il. 197. Walker Evans, *Barbería para negros*, Atlanta, Georgia, 1936.

Il. 198. Walker Evans, *Habitación del desayuno en Belle Grove Plantation*, White Chapel, Louisiana, 1935.

Esta influencia atgetiana se da también en aspectos formales, como puede verse especialmente en la fotografía de interiores, uno de sus temas favoritos:

Ninguna presencia humana directa: el mobiliario, los objetos, los utensilios, las fotos colgadas en la pared nos dicen más sobre la psicología social de sus habitantes de lo que lo haría su presencia en la imagen. [...] Al término del inventario al que se invita a la mirada, sabemos tanto [sobre los habitantes del interior], su condición racial y social, como con la lectura de una larga descripción sociológica¹.

La coincidencia formal (frontalidad cada vez más acusada, altura de la cámara fijada por la del trípode) se hará total cuando Evans usa la cámara de placas de gran formato. Al igual que en Atget, cada fotografía de Evans forma una unidad por sí misma, pero existe una intención clara de realizar una colección. Y también ambos comparten una implicación de tipo moral en ese afán recolector y acumulador.

Sin embargo, y esto es fundamental, la principal enseñanza teórica que Evans extraerá de Atget será la plena conciencia de la surrealista ambigüedad que entraña el *estilo documental*:

Al parecer, solo prestaba atención a la necesidad de fotografiar París y sus alrededores; *pero exactamente qué visión tenía del monumento que dejaba no está claro*. Es posible leer en sus fotografías tantas cosas que puede no haberse nunca formulado a sí mismo. En algunos de sus trabajos incluso se sitúa en una posición en la que se le lanzaría encima el más ortodoxo de los surrealistas². (la cursiva es nuestra)

¹ MORA, Gilles, *Walker Evans*, p. 76-77.

² EVANS, Walker, "The Reappearance of photography", *Hound & Horn*, vol. 5, no. I, October-December (1931), pp. 125-8, incluido en la antología TRACHTENBERG, Alan, *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980, pp. 185-188.

Evans cultivará esta ambigüedad toda su vida, constituyendo parte fundamental de su forma de entender la fotografía:

[Cuando se dice “documental”], se debe tener un oído sofisticado para recibir esa palabra. El término adecuado es estilo documental. Un ejemplo de documento literal es una fotografía policial de la escena de un asesinato. Un documento tiene un uso, mientras que el arte no tiene ninguna utilidad. El arte no es nunca un documento, pero puede adoptar su estilo. A veces se me llama “fotógrafo documental”. Pero eso presupone un muy sutil conocimiento de la distinción que acabo de hacer [...]. Alguien trabajando bajo esa etiqueta puede tomar un astuto placer disfrazándose. A menudo, yo hago una cosa cuando todo el mundo cree que estoy haciendo otra¹.

Así pues, la influencia de Atget es fundamental en la génesis del concepto central de la estética de Evans, la forma de fotografiar que Evans llamará el “estilo documental” y que se encuentra en su trabajo desde sus mismos inicios:

Yo estaba bastante seguro de ello entonces, sí. Estaba seguro de que estaba trabajando en el estilo documental. Sí, y yo estaba haciendo historia social, hablando en términos generales².

Evans integró en su proyecto fotográfico, más allá de Atget, los resultados de las vanguardias históricas, especialmente del surrealismo y no tanto de las tendencias constructivistas; a pesar de su utilización de cámaras diseñadas para utilizarse sin trípode (una Rollfilm, poco después una *Leica*³),

¹ KATZ, Leslie, “Interview with Walker Evans”.

² Entrevista acerca del trabajo realizado en Cuba en 1933, citada en *Walker Evans at Work*, p. 82.

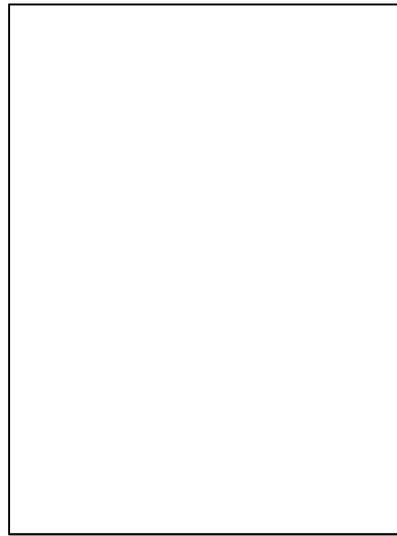
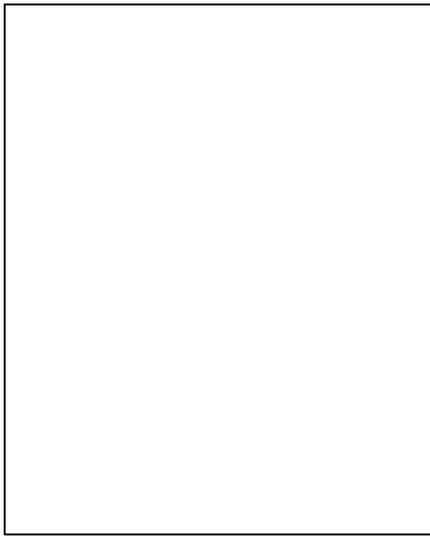
³ Después comenzó a utilizar una cámara gran formato, en un itinerario contrario al de muchos de los fotógrafos del momento, que pasaron de la canónica cámara de placas al formato, más manejable, de 35mm o a cámaras de medio formato. Sin embargo, nunca

los pocos ejemplos que encontramos en su obra de estos años de imágenes influidas por los planteamientos formales del constructivismo (diagonales, picados, contrapicados, tan queridos, por ejemplo, a Rodchenko) o el cubismo se producen, precisamente, antes de su crucial encuentro con la obra de Atget en noviembre de 1929, que marcaría un antes y un después en su producción. A partir de ese encuentro, la coincidencia con el surrealismo y sus fotógrafos afines se plasmará, sobre todo, en su gran interés por las tomas simples de calles, los habitantes del espacio urbano y los signos que ocultan, en especial por las mujeres, *en los bares, los restaurantes, en conversación ante los escaparates de las tiendas, fuera de cuadro, en pareja, perdidas en el movimiento del gentío, arropadas en sus visones o tocadas con sombreritos sorprendentes*[;] *las mujeres llenan con sus rostros y sus siluetas las imágenes de Evans*.¹ El surrealismo seguirá presente en su trabajo de madurez: primacía del trabajo de calle, un sentido de la imagen que la concibe casi como un collage (construyéndola en muchas ocasiones sobre la superficie de los muros), y un gusto por lo extraño, degradado y *vernáculo*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

abandonó la cámara portátil en ninguno de sus formatos, y no puede decirse que Evans privilegiara el uso de la cámara de placas frente a las cámaras más pequeñas en ninguna etapa de su actividad creativa.

¹ MORA, Gilles, *Walker Evans*, p. 30.



II. 199. Walker Evans, *Cruce de las calles State y Randolph, Chicago*, 1946.

II. 200, Walker Evans, *En las Industrias de Guerra de Bridgeport*, 1941.



II. 201. Walker Evans, *Retrato en el metro: Dieciséis mujeres*, 1938-1941.

5.2.2 HENRI CARTIER-BRESSON: SURREALISMO Y FOTOGRAFÍA¹

5.2.2.1 SURREALISMO EN LA VIDA. DEAMBULACIÓN, PRIMITIVISMO, COMUNISMO.

La obra de Cartier-Bresson, a pesar de haber sido objeto de numerosas muestras y publicaciones, está muy lejos de haber sido pensada en su totalidad. Si atendemos a la imagen tópica que de ella se tiene, nos aparecerá como un todo de una férrea coherencia sostenida a lo largo de casi medio siglo de actividad fotográfica (coherencia proclamada por él mismo en diferentes ocasiones²). Sin embargo, esa aparente unidad monolítica, articulada en torno al concepto de *instante decisivo*³, solo se ha

¹ Usaremos en ocasiones el acrónimo HCB, muy común en la literatura sobre el fotógrafo.

² “— G.M.: *¿Desde esta época [1932] está tu sistema visual a punto?* — H.C.B.: *¡Al cabo de tres días! Desde que leí el manual de uso de la Leica*” “Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora: conversation”, p. 120 en MORA, Gilles (ed.), *HCB*, Número especial de *Cahiers de la Photographie* (París), n° 18, 1986, pp. 117-125.

³ Este concepto, que forma parte de la imagen estereotipada sobre la estética y la técnica de Henri Cartier-Bresson, imagen que, como ya hemos señalado, él mismo fomentó durante la mayor parte de su vida activa por diversas razones, puede encontrarse explicada en un capítulo del presente trabajo, reconstruida a partir de los textos que el mismo Cartier-Bresson escribió sobre su obra.

podido mantener gracias al escaso conocimiento que se ha tenido hasta fechas relativamente recientes del conjunto de su obra primera, más allá de algunos ejemplos descontextualizados e interpretados desde presupuestos teóricos más tardíos y que les son, en gran parte, ajenos. Pero si, por el contrario, nos acercamos a ella con detenimiento y sin prejuicios que provengan de la imagen estereotipada que de Cartier-Bresson se tiene, nos encontraremos con un amplísimo conjunto de fotografías que, a pesar de compartir casi siempre innegables rasgos esenciales (gusto por la composición precisa, uso casi exclusivo del blanco y negro, formato, ausencia de contrastes extremos en el copiado...) no puede ser reducido a una propuesta estética única. Por ello, diferentes autores¹ han venido a diferenciar dos grandes periodos en el trabajo de nuestro fotógrafo, en torno al primero de los cuales (hasta 1935) se articulará en especial nuestra investigación.

* * * * *

Henri Cartier-Bresson² nace en 1908 en Chanteloup, departamento de Seine-et-Marne, cerca de París, en el seno de una conocida familia de la alta burguesía dedicada a la industria de las hilaturas. Su infancia y adolescencia transcurren en la capital, donde, tras fracasar en tres ocasiones en su intento de lograr el bachillerato en el Liceo Condorcet (intento que obedecía más a la presión paterna que a un verdadero interés por la educación reglada, lo cual,

¹ Véase en especial la obra GALASSI, Peter, *Henri Cartier-Bresson: premières photos. De l'objectif hasardoux au hasard objectif*, París, Arthaud, 1991.

² Las fuentes fundamentales sobre la vida de HCB son (además de las entrevistas que este concedió y que aparecen en la bibliografía) el libro biográfico de Pierre Assouline *Cartier-Bresson. L'œil du siècle*, París, Gallimard, 1999, la obra ya citada de Peter Galassi, el libro de André Pieyre de Mandiargues *Le Désordre de la Mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*, París, Gallimard, 1975 y los diversos textos sobre Cartier-Bresson que este publicó y que aparecen en la bibliografía. De suma utilidad es también la cronología incluida en el volumen *De qui s'agit-il?*, Gallimard/Bibliothèque Nationale de France, París, 2003.

como vimos, es un rasgo típicamente surrealista), ingresa en 1927 en la academia de pintura que el cubista André Lhote tiene abierta en Montparnasse. Antes Cartier-Bresson había sido ya iniciado en la pintura por un tío (“mi padre mítico”, lo llamará más tarde¹) y, tras la temprana y trágica muerte de este, por dos instructores: Jean Cottenet y Jacques-Emile Blanche. Este último, muy conectado con los ambientes culturales parisinos, lo introduce en varios salones, entre ellos el de Gertrude Stein, que despectivamente le aconsejará abandonar la pintura. A través de Blanche traba también amistad con el surrealista René Crevel.

Nuestro fotógrafo, ya antes de comenzar sus estudios *serios* en pintura, posee un amplio conocimiento de la historia del arte y se encuentra completamente inmerso en la cultura artística y literaria de su momento. A Lhote, uno de los primeros cubistas, le deberá en parte el profundo rigor formal de sus composiciones; de él recuerda en especial la influencia de sus dos textos pedagógicos *Traité du paysage* y *Traité de la figure*². La composición y la proporción, en especial el “número de oro”, que centrarán su trabajo posterior, se afianzan en esta etapa de formación pictórica en el taller de Lhote, que ya reconoció en él el fuerte influjo del surrealismo: “pequeño surrealista, bonitos colores; continúe”³.

La influencia de su actividad como pintor es central a la hora de analizar su técnica fotográfica y, evidentemente, sin ella su fotografía habría sido muy diferente a nivel *compositivo* y *formal*. Sin embargo, la corriente

¹ Louis Cartier-Bresson, hermano de su padre, nacido en Pantin (localidad en la que se encontraba la factoría familiar) en 1882, muerto en los comienzos de la Primera Guerra Mundial. Alumno de Cormon, obtuvo el Premio de Roma en 1910.

² BOURDE, Yves, “Nul ne peut entrer ici s’il n’est pas géomètre: Un entretien avec HCB”, *Le monde* (5 de septiembre de 1974) p. 13.

³ CLAIR, Jean, “Introducción”, *Trait pour trait, les dessins d’Henri Cartier-Bresson*, París, Arthaud, 1989, p. 11.

inspiradora de su *temática*¹ ha de encontrarse en otro lugar: el surrealismo. Cartier-Bresson entabló contacto con el movimiento en la adolescencia, con tan solo 17 años (1925), a través del ya mencionado René Crevel, Pierre Josse y su temprano amigo André Pieyre de Mandiargues, en compañía de los cuales frecuenta las reuniones del recién fundado grupo surrealista en los cafés de la plaza Blanche y Montmartre. Durante su servicio militar sus lazos personales con el surrealismo se estrecharán todavía más gracias a su participación en el grupo formado en torno al poeta y editor norteamericano Harry Crosby (al que conoció en el taller de Lhote) y su esposa Caresse, fundadores de *Black Sun Press*. Cada fin de semana, cuando no está confinado en el calabozo (lo cual es bastante frecuente), disfruta de la compañía de lo más granado de la vanguardia parisina en el *Moulin du Soleil* (la casa que la pareja tiene alquilada en Ermenonville, cerca de su cuartel). Poetas, prosistas, pintores y artistas de todo tipo se reúnen allí, con especial presencia del grupo surrealista (Crevel, Dalí, Breton):

Cada fin de semana nos invitaban al *Moulin du Soleil*. Comíamos en las cuadras sembradas con pieles de tigre y loros discados. En el primer piso había una biblioteca sensacional. Había cubiteras rebosantes de botellas de champán por todas partes. Los invitados eran siempre numerosos: surrealistas y gente de mundo que sentían que allí ocurría algo².

Allí iniciará su amistad con Max Ernst y conocerá a Julien Levy, el joven galerista neoyorquino, introductor de Atget y del surrealismo en general en Estados Unidos y que tan absolutamente marcará su carrera al organizarle en su local de Madison Avenue las cruciales exposiciones de 1933 y 1935.

¹ Véase el capítulo que dedicamos en este trabajo al análisis de la temática de la fotografía primera de Henri Cartier-Bresson.

² DALÍ, Salvador, *La vie secrète de Salvador Dalí*, París, La Table Rodone, 1952.

También conocerá allí al matrimonio norteamericano formado por Peter y Gretchen Powel, que experimentaban en aquel momento con la fotografía y que parecen haber sido los introductores del joven Henri en su práctica. La relación con Gretchen fue algo más que intelectual (el fin de este *affaire* parece haber sido el detonante de su viaje posterior a África).



Il. 202. Henri Cartier-Bresson, *Ermenonville*, 1929. Sentado, Max Ernst, y a su izquierda Caresse Crosby.

Nos encontramos por tanto con un Cartier-Bresson que, ya antes de cumplir los veinte años, ha tenido acceso a las figuras que van a marcar la vida cultural de la vanguardia de entreguerras y a una amplia red de contactos que le será luego muy útil en sus viajes y su lanzamiento posterior a la fotografía y al cine.

El movimiento surrealista le influirá fundamentalmente a través de la literatura, en especial las obras de André Breton; como veremos más adelante, también la fotografía surrealista inspiró profundamente sus primeras obras con la cámara. Sin embargo, la pintura del movimiento no ejercerá una gran huella sobre él:

No fui marcado por la pintura surrealista, sino por las concepciones de Breton, muy joven, hacia 1926-1927. [...] La concepción del surrealismo de Breton me gustaba mucho, el papel del surgimiento y de la intuición y, sobre todo, la actitud de revuelta. [...] Revuelta en el arte, pero también en la vida¹.

André Pieyre de Mandiargues, de una edad similar y amigo desde las vacaciones escolares, que ambos pasaban con sus familias en Normandía, nos describe el espíritu que lo acercó al surrealismo, espíritu que compartía plenamente con Henri Cartier-Bresson:

Yo era también un rebelde (*révolté*) contra la atmósfera o espíritu de la burguesía [...], rigurosa en muchas cosas, más bien cerrada a todo aquello que me apasionaba o simplemente me interesaba de lo que se desarrollaba a mi alrededor. Esa revuelta, la podría datar al comienzo de mi adolescencia. [...]

¿No debo acaso a este espíritu de revuelta que me conducía el gran amor por la vanguardia que siempre he tenido? [...] Con tanta emoción como si estuviera comprando armas, compraba los libros de Breton, de Aragon, de Éluard, de Pierre Jean Jouve, de Henri Michaux².

La revuelta, el rechazo de los ideales burgueses, tanto en la vida como, más tarde, en la política (lo que le llevará a aproximarse al partido comunista, otra característica surrealista), centrarán su forma de vida en los años treinta, y será de esta actitud de la que surgirán los viajes a África, España y resto de Europa (en compañía de Pieyre de Mandiargues y la pintora italiana Leonor Fini), y más tarde a Méjico y Estados Unidos, viajes que lo ocuparon de 1931 a 1935.

¹ “Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora: conversation”, p. 117 en MORA, Gilles (ed.), *HCB*, Número especial de *Cahiers de la Photographie* (París), nº 18, 1986, pp. 117-125.

² PIEYRE DE MANDIARGUES, André, *Le Désordre de la Mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*, París, Gallimard, 1975, p. 64-65.

A Cartier-Bresson no le atrajo el surrealismo como un movimiento artístico, sino como una forma de entender el mundo y un proyecto existencial que rompía radicalmente con las expectativas paternas (ya de por sí muy mermadas tras sus “fracasos” académicos) de ingresar en la empresa familiar o de desarrollar una carrera u ocupación seria, perspectivas que le producían náuseas:

Hoy yo nunca me encuentro delante de Henri Cartier-Bresson sin pensar en los años 1930, 1931 y siguientes en los que, durante nuestros viajes por carretera por Europa o en nuestras divagaciones en París, vi el nacimiento del más grande fotógrafo de los tiempos modernos por una especie de actividad espontánea, de juego, que se impuso a este joven pintor como a otros jóvenes se les impone la poesía. No por la preocupación de hacer de ella una carrera provechosa, porque a los dos pequeñoburgueses apenas salidos de la adolescencia y escapados con dificultad de las reglas de la "buena sociedad" que éramos él y yo, las palabras carrera e incluso oficio no nos inspiraban sino un fuerte deseo de vomitar. Nuestras familias comenzaban a darse cuenta de ello, no sin cierto temor¹.

Las bases de su pensamiento y de su forma de entender la realidad hay que buscarlas, por tanto, en los *catecismos* de conducta surrealista de André Breton —*Manifiesto del Surrealismo* (1924), *Nadja* (1928), *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930)—, Louis Aragon —*Le Paysan de Paris* (1926)— y los poetas de cabecera del movimiento, Rimbaud en especial.

La forma de operar de Cartier-Bresson debe mucho a la central estrategia creativa surrealista de la deambulación. Como señala Peter Galassi²,

¹ PIEYRE DE MANDIARGUES, André, “Introduction”, *Henri Cartier-Bresson, Photoportraits*, París, Gallimard, 1985, n.p.

² GALASSI, Peter, *Henri Cartier-Bresson: premières photos. De l'objectif hasardeux au hasard objectif*, París, Arthaud, 1991, p. 15.

el surrealista erra por las calles solo, sin destino, a la caza de detalles fugaces que *surjan* y dejen al descubierto para aquel que está alerta y en un estado de total receptividad, de “total disponibilidad de la mirada”¹, la realidad que subyace a la superficie banal de la experiencia cotidiana, en una tarea que busca la exploración de lo inconsciente, la ruptura de la conciencia.

Otro elemento clave del surrealismo (que se encuentra en línea con la búsqueda de la ruptura de la conciencia) y que va a marcar la obra de Cartier-Bresson será la atracción por el arte tribal², la etnografía y el primitivismo en general. Ciertamente, el gusto por lo primitivo es común a toda la vanguardia parisina de la época, pero es el surrealismo y sus aledaños el medio en el que su influencia se dejará notar con mayor fuerza. Para el surrealismo, las culturas primitivas son un reducto en el que poder encontrar todavía la vitalidad original que la sociedad occidental y burguesa ha ido obligando a replegarse a las capas más profundas de la vida psíquica; a esto se une un profundo rechazo político del sistema colonial, del que Francia, como sabemos, fue un gran exponente.

Desde esta perspectiva cobra un sentido más profundo, que trasciende el de la simple aventura, el viaje que le lleva al África Occidental en 1931. En él, además de intentar superar el fin de la relación con Gretchen Powell, emula a otros escritores y creadores franceses que se lanzaron al continente negro antes que él, como Gide y, sobre todo, Rimbaud, icono del surrealismo, cuya obra *Poesías* será uno de los tres libros que lleva en su mochila al embarcarse. Los otros dos serán la antología de literatura oral africana *Anthologie Nègre* de Cendrars y *Los Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, otro de los autores de

¹ “... la flânerie requerant une totale disponibilité du regard”, CARTIER-BRESSON, Henri, Prólogo a *Paris à vue d'oeil*, París, Seuil, 1994.

² PIEYRE DE MANDIARGUES, André, *Le Désordre de la Mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*, París, Gallimard, 1975, p. 67.

cabecera del movimiento surrealista. Después de un breve paso por Camerún se instala en Costa de Marfil, donde, tras intentar varios trabajos en plantaciones y comercios coloniales, acaba viviendo de la caza mayor, que realiza de noche con la ayuda de una lámpara de acetileno colocada sobre su frente, como un minero. Secaba la carne de sus presas (incluso algún hipopótamo) y la vendía de aldea en aldea¹. Su estancia en África acaba un año después de su llegada, cuando, tras contraer un parásito que le coloca al borde de la muerte, vuelve a Francia. De África traerá apenas un puñado de fotografías, realizadas con una cámara portátil Krauss, su primer aparato de película, que compra de ocasión. La humedad y los hongos estropearán gran parte de sus exposiciones, que versan en su totalidad sobre la población negra.

El primitivismo surrealista, como ideario en el que cristaliza su necesidad de escapar de la vida monótona y acomodada del industrial, también nos da la clave para entender el resto de sus periplos de esta etapa y la relación que estos tienen con ese espíritu de revuelta y ruptura con la sociedad burguesa y sus constricciones morales y vitales que comparte con los surrealistas. En primer lugar, los viajes por Europa; estos no son viajes burgueses al uso, sino que constituyen auténticos paseos por los límites de occidente, tanto físicamente (Marruecos español, Europa del este) como socialmente (guetos judíos, barriadas de gitanos, distritos de prostitución, mendigos). En segundo lugar, el viaje a Méjico como miembro de una expedición etnográfica. Este era un país sumamente interesante para la vanguardia europea de izquierda, tanto a nivel cultural como político; apenas

¹ Tal vez de esta experiencia provenga su tendencia a comparar la cámara con un fusil y a utilizar metáforas cinemáticas (véase LEVY, Julien, "Henri Cartier-Bresson", *Les Cahiers de la Photographie*, nº 18 (1986), p. 70.

unos años después será calificado como tierra de adopción del surrealismo por Breton¹, que lo visitó en 1938.

5.2.2.1.1 EUROPA

Sus viajes europeos comienzan en el apartamento que André Pieyre de Mandiargues comparte con la italiana Léonor Fini en el Boulevard Saint-Germain. De allí saldrán los tres en varias ocasiones de 1931 a 1933, en parte gracias al dinero de una herencia recibida por Mandiargues, a bordo de un viejo automóvil Buick de segunda mano, para lanzarse a las carreteras de media Europa. Primero, en 1931, hacia el este: Alemania, Polonia, Checoslovaquia, Austria, Hungría y Rumanía, con sus instrumentos de los inicios, la cámara en madera sobre trípode y a placas y la Krauss de rollo. Más tarde, a partir de 1932 y con la *Leica*, España en dos ocasiones, el Marruecos Español e Italia. Y también, siempre, la Francia de provincias y las deambulaciones por París. El viaje no siempre se desarrollará en buena armonía. Más de una vez, el carácter ocasionalmente tiránico de Cartier-Bresson siembra la discordia en el grupo, al insistir vehementemente en retroceder algunas decenas de kilómetros para tomar una fotografía. En otras ocasiones, las discusiones giran en torno a cuestiones estéticas e intelectuales, como el arte italiano, Florencia o Venecia; en esta última ciudad la *Leica* de Henri Cartier-Bresson estuvo a punto de acabar en el agua, maliciosamente balanceada sobre el Gran Canal por Mandiargues. Las rupturas y las reconciliaciones son frecuentes, gran parte del viaje lo hace cada uno por su lado.

¹ Breton recoge sus impresiones del viaje a Méjico en el texto “Souvenir du Mexique”, *Minotaure*, n° 12-13, 1939, recopilado en *OC III*, pp. 677-683.

5.2.2.1.2 ESPAÑA. CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL DE SUS FOTOGRAFÍAS ESPAÑOLAS¹.

En las dos primeras visitas que realizó a España (en 1932 y en plena campaña para las elecciones de noviembre de 1933²) realiza muchas de las imágenes que, más tarde, pasarán a engrosar el grupo canónico que constituye el núcleo de sus exposiciones. A nivel intelectual, se topó aquí con lo que vieron otros integrantes del movimiento surrealista, un país a rebosar de los decadentes elementos surreales que tanto buscaban en París, pero que, en esos años, se encuentra además totalmente golpeado por la crisis, como es evidente al contemplar sus duras imágenes; algunas de ellas muestran tal estado de pobreza que más tarde se creará, erróneamente, que habían sido tomadas durante la Guerra Civil³.

En su primera visita a España hacía apenas dos años del fin de la dictadura militar del ultranacionalista Miguel Primo de Rivera (1923-1930), dictadura que había coincidido con un periodo de gran expansión económica mundial tras el fin de la Gran Guerra; también era reciente la huida de España del rey Alfonso XIII después de la debacle monárquica de las elecciones

¹ Sobre la situación política y económica en España, hemos consultado los estudios: CALZADO ALDARIA, Antonio, “El fracaso de la democracia”, en GIRONA ALBUXEC, Albert y SANTACREU SOLER, José Miguel (coords.), *La crisis de la Segunda República*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana, 2006, pp. 9-27, GIRONA ALBUXEC, Albert y SANTACREU SOLER, José Miguel, “La primavera violenta. De la victoria del frente popular al 18 de julio en la Comunidad Valenciana”, en GIRONA ALBUXEC, Albert y SANTACREU SOLER, José Miguel (coords.), *op. cit.*, pp. 31-72, PANIAGUA, Javier, “La II República: de la proclamación al bienio derechista”, en CERDÁ, Manuel (dir.), *Historia del pueblo valenciano*, Valencia, Levante/Institución Valenciana de Estudios e Investigación/Caja de Ahorros de Valencia, 1988, vol. 3, pp. 825-843, PALAFOX, Jordi, “La economía valenciana durante la II República”, en CERDÁ, Manuel (dir.), *op. cit.*, vol. 3, pp. 845-850, VEGA, Eulàlia, “La II República: del bienio derechista al Frente Popular”, en CERDÁ, Manuel (dir.), *op. cit.*, vol. 3, pp. 851-863, GIL SÁNCHEZ, Fernando (et al.), *Alicante, 1932*, Alicante, Caja de Ahorros de Valencia, 1982 y GIL SÁNCHEZ, Fernando (et al.), *Alicante, 1933*, Alicante, Caja de Ahorros de Valencia, 1983.

² Véase la Il. 203.

³ Entre los que cometieron este error se encuentra André Breton (véase la Il. 99).

municipales del 12 de abril de 1931 y la consiguiente proclamación de la Segunda República el 14 de abril de ese mismo año. Una gran coalición reformista había alcanzado una aplastante mayoría en las Cortes, lo que le permitió redactar una nueva Constitución sobre las bases del republicanismo: separación entre Iglesia y Estado, reconocimiento de las diferencias regionales y los fueros, un mayor papel de la mujer en la vida pública, la aparición del matrimonio civil y el divorcio y la posibilidad de un recorte por parte del Estado del derecho a la propiedad privada (que se plasmaría más tarde en una fallida Ley de Reforma Agraria).

La secularización de la vida pública, las ventajas sociales y laborales y la intervención estatal en el latifundio motivaron la fundación de un nuevo partido político por parte de José María Gil Robles, la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas). Este partido acabó aglutinando a todos los opositores del reformismo: los grandes terratenientes, los católicos y la clase media. Esta última se encontraba muy afectada por la crisis de la industria y de la exportación agrícola causada por la caída general del comercio con Europa y Estados Unidos, que tomaban medidas proteccionistas y arancelarias para proteger sus maltrechas economías.

Las circunstancias económicas desfavorables fueron conformando a nivel nacional un clima de mayor conflictividad social por la radicalización de los sindicatos (que consideraron las reformas insuficientes), lo que obligó incluso a fundar un nuevo cuerpo policial para las ciudades, complementario de la Guardia Civil, la Guardia de Asalto Urbana. Las tensiones internas (en parte derivadas de la dura represión de la revuelta anarquista de Casas Viejas a comienzos de 1933) produjeron finalmente la ruptura de la coalición ganadora de las elecciones de 1931 y la convocatoria de nuevos comicios en noviembre

de 1933¹. En ese momento la revista francesa *Vu*, atenta al cambiante clima político en España (reflejo del europeo), manda a Cartier-Bresson, buen conocedor de nuestro país por su estancia anterior en 1932, a cubrir la campaña. Entre 1932 y 1933 fotografía en Alicante, Valencia, Murcia, Castilla, Madrid, Granada, Córdoba, Sevilla y Barcelona, siendo España el país europeo que mejor conoce, después de, claro está, su Francia natal.

De las urnas de 1933 saldrían triunfantes la CEDA y el Partido Radical de Alejandro Lerroux (escorados hacia la derecha), lo que provocaría un mayor *calentamiento* del ambiente social y la profusión de huelgas y, finalmente, en octubre de 1934, la revolución de Asturias (que obligó a traer el ejército de Marruecos para atajarla y causó mil cuatrocientos muertos, dos tercios de ellos mineros) y la rápidamente sofocada proclamación del Estado Catalán por Lluís Companys (documentada por otro incipiente maestro de la *Leica*, Agustí Centelles²).

La pérdida de las elecciones permitió la reorganización de la izquierda, que acabó constituyendo el Frente Popular (a imitación del *Front Populaire* de Léon Blum en Francia), una amalgama de republicanos, nacionalistas, socialistas y comunistas de diversa tendencia que ganaría (con apenas un punto y medio de ventaja sobre la derecha) los comicios de febrero de 1936. Medio año más tarde estallarían el golpe militar y la Guerra Civil.

¹ Las primeras con participación femenina, véase la publicidad política específicamente dirigida a la mujer que HCB fotografió e incluyó en el artículo de *Vu* que aparece en la II. 203.

² Centelles. *Las vidas de un fotógrafo. 1909-1985*, Barcelona, Lunwerg/Ajuntament de Barcelona, 2006.

5.2.2.1.3 AMÉRICA (MÉJICO Y NUEVA YORK)

Pero antes de la Guerra Civil, y poco después de las elecciones que acaba de cubrir en España, comienza su primer gran viaje fuera de Europa en calidad de fotógrafo, otro periplo totalmente marcado por la fascinación surrealista por lo primitivo y la antropología. A comienzos de 1934 Cartier-Bresson se enrola en una expedición etnográfica y científica que había de recorrer gran parte de Sudamérica trazando lo que luego fue la carretera panamericana. La expedición contaba con el apoyo del parisino *Museo Etnográfico de Trocadéro* y del gobierno de Méjico y estaba constituida, aparte de Henri Cartier-Bresson, por Álvarez de Toledo, Bernard de Colmont, Antonio Salazar, Tacverian, Julio Brandan (antropólogo argentino encargado de la expedición) y el escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier (también muy relacionado con el surrealismo parisino)¹. La intención del gobierno mejicano era estudiar las culturas indias antes de que la carretera cambiara su forma de vida, desde Méjico hasta Buenos Aires atravesando Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia, Brasil, Bolivia y Paraguay. Sin embargo, la falta de apoyo económico del estado mejicano, debida a las circunstancias políticas derivadas del acceso a la presidencia del reformista Lázaro Cárdenas y a la profunda crisis económica y social en la cual se halla sumido el país², hace que el proyecto fracase desde que el barco que los transporta atraca en la primera etapa, el puerto de Veracruz (tras una breve parada en Cuba). El jefe de la misión se fuga con los fondos disponibles y un cheque en blanco incautamente firmado por Henri Cartier-Bresson con el que vació su cuenta bancaria. El grupo se deshace y cada uno busca su propio

¹ ASSOULINE, Pierre, *Cartier-Bresson. L'oeil du siècle*, París, Gallimard, 1999, pp. 117 y siguientes.

² RULFO, Juan, "Le Mexique des Années 30 vu par Henri Cartier-Bresson", *Carnet de notes sur le Mexique*, París, Centro Cultural du Mexique, 1984.

camino. Sin embargo, estas desfavorables circunstancias no afectan a la creatividad de nuestro fotógrafo, que se topa en Méjico todos los elementos que antes encontró en España e Italia (sin duda, los espacios en los que desarrolla lo mejor de su obra anterior a la guerra mundial), pero multiplicados. Méjico es un país “occidental”, pero que también se encuentra cultural y físicamente en los límites mismos del mundo “civilizado” y que cuenta además con numerosa población india. Por si no fuera bastante con todos estos elementos exóticos, Cartier-Bresson elige para vivir, además, como era su costumbre, la última frontera social, en la que no le han de faltar los encuentros con lo fantástico. Comparte casa con sus amigos el pintor Ignacio Aguirre y los poetas Andrés Henestrosa y Langston Hughes (afroamericano de Harlem)

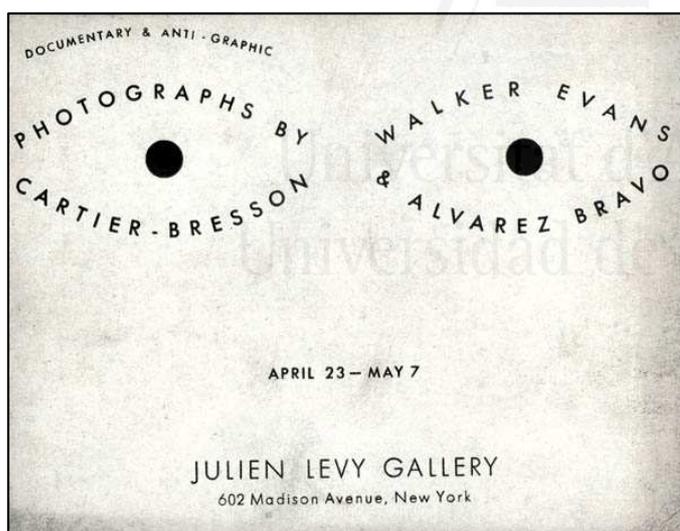
en uno de los barrios más sórdidos de la capital, cerca de la Candelaria de los Patos, del Cuadrante de la Soledad y no lejos del caótico Mercado de la Merced, así como de los pasajes de Cuauhtemotzin y de Chimalpopoca, una zona reservada al hampa, la prostitución, a los teporochos, los alcohólicos que viven en la basura y que mueren en ella miserablemente¹.

Incluso elige como compañera una vendedora de tortitas de maíz que solo habla zapoteca. Las noches las pasa con sus compañeros de piso en los bares y clubes de la capital y en las recepciones de sus mecenas, en las que entra en contacto con la rica vanguardia pictórica y literaria de la ciudad. También entabla intensa amistad con personas del círculo de Diego Rivera, como Lupe Marín (exesposa del muralista) y el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, con el que expondrá en la Galería de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes del 11 al 20 de marzo de 1935 y al que le unirá una común y surrealista atracción por Atget y la calle. Apenas un mes después de esta

¹ RULFO, Juan, Op. cit.

muestra ambos exponen junto a Walker Evans en la Julien Levy Gallery de Nueva York¹ (véase Il. 204 e Il. 205). En total permanecerá en Méjico durante un año.

A comienzos de 1935 Henri Cartier-Bresson se desplaza a Nueva York, muy probablemente con motivo de la exposición de sus fotografías. Allí permanecerá otro año, a pesar de que su intención era que esta ciudad constituyera solamente una corta escala en un viaje más largo a Argentina del que desistió. En Nueva York reencuentra a numerosos norteamericanos que había conocido en los círculos artísticos parisinos, como Elena Mumm, compañera de la academia de André Lhote, y el poeta Charles Henry Ford, editor de la revista surrealista norteamericana *View* y al que conoció en Tánger cuando viajó al Marruecos español y frecuentó más tarde en París. A través de los contactos de este último consigue instalarse en la casa de otro conocido, el compositor emigrado ruso Nicolás Nabokov, en la calle 39.



Il. 204.

Tarjeta de la exposición conjunta de Henri Cartier-Bresson, Manuel Álvarez Bravo y Walker Evans organizada en la Julien Levy Gallery de Nueva York en 1935.

¹ La muestra fue minuciosamente reconstruida por la Fondation Henri Cartier-Bresson y expuesta en su sede parisina (2004) y el Musée de L'Elysée de Lausana (2005). De ella se publicó un catálogo con estudios sobre los tres autores: SIRE, Agnès, GIRARDIN, Daniel, JEFFREY, Ian, et al., *Documentary and anti-graphic photographs : Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans*, Göttingen, Steidl, 2004.

Durante algún tiempo vivirá también en Harlem, barrio negro que le atraerá a través de su vieja pasión por el jazz y en el que tratará con intelectuales y artistas de color que, como él, se encuentran próximos al partido comunista.

En Nueva York su vida da un brusco giro: abandona la fotografía y se dedica a aprender los rudimentos del cine en el grupo Nykino, dedicado a la realización de filmes documentales y articulado en torno a la figura protectora de Paul Strand. El grupo, situado también muy a la izquierda del espectro político, se inspira fundamentalmente en el estilo de las producciones

1 garçon chez Matignon New York
 2 cigarette à Hyacinthe
 3 cheval et voiture au jardin municipal
 4 femme à table
 5 femme couchée devant paysage de Marseille
 6 voyageurs à Marseille Bussières
 7 homme par terre et femme à Belleville
 8 intérieur en démolition au de Valenciennes
 9 Emigrants aux abattoirs
 10 Jean-Louis Lesourd
 11 canal St Martin au deland
 12 mannequin à Ed. Guinet
 13 filic et main
 14 M. Gracien
 15 femme regardant par la fenêtre
 16 statue de la République à la Bastille
 17 homme et son chien de jardin
 18 bicyclette et table à Belleville
 19 Bar Marseille aux abattoirs
 20 point de vue Valenciennes
 21 gare de Valenciennes démolition
 22 J.C. et toujours le même
 23 femme par terre à Valenciennes
 24 scène accident (Paris)
 25 scène et filic à Valenciennes
 26 scène et bon q' à Valenciennes

27 enfant à Valenciennes
 28 Tricot de Valenciennes
 29 petit bon flottant au vent
 30 réflex à Valenciennes
 31 Leorn vu
 32 enfant à Valenciennes
 33 fils sautant à Valenciennes
 34 homme et enfant à Valenciennes
 35 homme et fille à Valenciennes
 36 port St. Ange
 37 homme et femme dans le canoë
 38 enfant de Valenciennes
 39 self portrait à Valenciennes
 40 femme couchée, Valenciennes et Paris
 41 femme sortant de Valenciennes
 42 fille de Valenciennes
 43 photographie à Valenciennes
 44 "à Valenciennes"
 45 "à Valenciennes"
 46 nature morte Valenciennes
 47 homme à Valenciennes
 48 tête à Valenciennes
 49 scène à Valenciennes
 50 scène à Valenciennes
 51 scène à Valenciennes
 52 scène à Valenciennes
 53 scène à Valenciennes
 54 scène à Valenciennes
 55 scène à Valenciennes
 56 scène à Valenciennes
 57 scène à Valenciennes
 58 scène à Valenciennes
 59 scène à Valenciennes
 60 scène à Valenciennes

II. 205

Manuscrito de Henri Cartier-Bresson (1935) en el que aparece la lista de fotografías que preparó y envió para la exposición realizada en la Julien Levy Gallerie ese mismo año. En los registros 62, 63 y 64 puede leerse textualmente "sissie, negresse, matrone avec couteau alicante", "sissie et negresse alicante" y "sissie et matrone".

exposition Levy New York 1935
 56 porte à Valenciennes
 57 enfant à Valenciennes
 58 "à Valenciennes"
 59 chemin et ans à Valenciennes
 60 enfant jouant à Valenciennes
 61 homme devant Valenciennes
 62 sissie, negresse, matrone avec couteau alicante
 63 sissie et negresse alicante
 64 sissie et matrone
 65 grande matrone à Valenciennes
 66 "à Valenciennes"
 67 "à Valenciennes"
 68 "à Valenciennes"
 69 "à Valenciennes"
 70 "à Valenciennes"
 71 "à Valenciennes"
 72 "à Valenciennes"
 73 "à Valenciennes"
 74 "à Valenciennes"

75 garçon devant Valenciennes
 76 femme devant Valenciennes
 77 enfants devant Valenciennes
 78 femme devant Valenciennes
 79 "à Valenciennes"
 80 "à Valenciennes"

documentales soviéticas¹ y cuenta entre sus filas con Willard Van Dyke. Galassi clarifica este brusco y sorprendente desplazamiento de los intereses de Cartier-Bresson al recordarnos² su surrealista nulo apego por hacer carrera en cualquier campo, lo cual ha de aplicarse también a la fotografía. Los mismos motivos que le impulsaron hacia la fotografía le alejan de ella ahora y le acercan hacia el cine: la búsqueda de nuevas experiencias vitales y creativas.

5.2.2.1.4 LA VUELTA A EUROPA

En los meses finales de 1935 o comienzos de 1936, y prácticamente sin haber abandonado la isla de Manhattan, regresa a Francia para buscar trabajo como asistente de cinematografía, atraído por el clima de crisis y cambio político y social que se respira en todo el viejo continente. Busca acomodo en el equipo de varios directores de cine, entre ellos su viejo conocido surrealista Luis Buñuel, pero no obtiene resultado alguno. Finalmente será Jean Renoir, para quien prepara un dossier de fotografías como tarjeta de presentación, quien le contratará como segundo asistente en sus películas *La vie est à nous* (un documental propagandístico encargado por el Partido Comunista de Francia para las elecciones de 1935), *Une Partie de campagne* (1936) y, varios años más tarde, *La Règle du Jeu* (1939). Sin embargo, el trabajo como segundo asistente no permite a Cartier-Bresson satisfacer sus nuevas necesidades económicas ni de lucha política. Las primeras eran consecuencia de su matrimonio con la bailarina y poetisa de Java Ratna Mohini. Las segundas le impulsaban al combate contra el fascismo creciente en toda Europa y también en Francia. Por ello vuelve a la fotografía, pero esta vez ya contratado en firme por un

¹ El nombre del grupo, *Nyokino*, está formado por “NY” (contracción de “New York”) y “kino”, la palabra rusa sinónimo de “cine”.

² GALASSI, Peter, *Henri Cartier-Bresson: premières photos. De l'objectif hasardeux au hasard objectif*, París, Arthaud, 1991, p. 22.

periódico, la publicación vespertina *Ce Soir*, fundada por el Partido Comunista de Francia y dirigida por el estalinista expulsado del movimiento surrealista Louis Aragon. En este diario Cartier-Bresson deberá hacer todo tipo de encargos fotográficos y cubrir los eventos cotidianos, en muchas ocasiones con una cámara para prensa de gran formato. También publicará en la revista semanal *Regards* (de tendencia política similar a *Ce Soir*), junto a sus amigos Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour (Chim) (que cubrían la Guerra Civil en España). Esta revista lo enviará a documentar la coronación del rey de Inglaterra y su posterior visita a París, lo que dará lugar a dos de sus más cruciales reportajes de la preguerra¹.

5.2.2.1.5 LAS PELÍCULAS DOCUMENTALES EN ESPAÑA

El mismo compromiso político que le lleva de nuevo a la fotografía vuelve a separarle de ella en su tercer y cuarto viajes a España. En 1937 y 1938 Cartier-Bresson compagina el trabajo en la prensa con la realización de dos cintas documentales y propagandísticas sobre la Guerra Civil en España. La primera, *Victoire de la vie* (1937, Il. 207), estaba destinada a la recaudación de fondos para la sanidad militar y civil de la República durante la guerra y fue rodada fundamentalmente en Alcoy (véase en la segunda columna de fotogramas de la Il. 207 la fachada del edificio del Hospital Sueco-Noruego, que actualmente alberga la Escuela Politécnica Superior de Alcoy), Valencia, Benicàssim y el frente. Contaba con el apoyo de la Central Sanitaria Internacional y Frontier Films, productora del grupo Nykino. La segunda, *L'Espagne vivra* (1938, Il. 208), producida por el Secours Populaire de France et des Colonies (organización del Partido Comunista de Francia), denunciaba la

¹ Estos reportajes son comentados más adelante. Véase nota 1 de la p. 501 de esta tesis e Il. 289 y siguiente.

intervención alemana e italiana en la guerra española y la pasividad de las democracias, mostrando claramente la refriega en España como la antesala del segundo conflicto mundial próximo a declararse, a la vez que pretendía recaudar fondos para la República.

En estos dos viajes no haría ni una sola fotografía de la guerra. Convencido del importante papel de su trabajo cinematográfico para la causa republicana, no tomó ni una sola imagen con su *Leica*. Una ocasión única perdida, que su amigo Robert Capa no desaprovechará al realizar su icono de Cerro Murriano, y que Cartier-Bresson lamentará haber desperdiciado hasta mucho tiempo después.

No volvió a fotografiar en España hasta que en 1952 realiza un reportaje sobre los Sanfermines que publicó *Harper's Bazaar* (mayo de 1953). Retornó a nuestro país en tres ocasiones más: en 1953 (a Cataluña, País Vasco, Castilla-León, Madrid y Aragón, reportaje publicado en *Holiday*, mayo de 1954), en 1963 (Madrid, Castilla-León, Castilla-La Mancha y Aragón, *Vogue*, Nueva York, junio de 1964) y 1970 (cobertura del juicio de Burgos¹).

5.2.2.1.6 LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y EL FIN DE LA PRIMERA ETAPA DE CARTIER-BRESSON

Poco después de su vuelta a París desde España y de la conclusión del rodaje de su última colaboración con Renoir (*Partie de campagne*, ambos se reencontraron en la redacción de *Ce Soir*, donde el director de cine escribía crítica cinematográfica) estalla la guerra mundial que todos presentían. El

¹ Fotografías sobre el proceso publicadas en los artículos: “To the Basques it is their uniqueness that is on trial in Spain”, texto de Richard Eder, *The New York Times* (10 de diciembre de 1970), pp. 1, 16; “Espagne: le procès”, *L'Express* (14-20 de diciembre de 1970), p. 62 y portada y “Burgos ! Burgos!” texto de Santiago Carrillo, *France Nouvelle*, n° 1311 (23 de diciembre de 1970), p. 12.

Estado francés, consciente de la importancia de la propaganda para el éxito de la guerra, lo moviliza, junto a otros muchos fotógrafos y cineastas, como parte de las unidades de cine y fotografía del ejército. Será apresado justo antes de que Pétain firmara la rendición ante el rápido avance alemán hacia la capital, pero pudo poner a salvo su *Leica* enterrándola durante la desbandada de las tropas francesas en una granja de los Vosgos. Durante tres años corrió la triste suerte del resto de los prisioneros de guerra franceses que fueron deportados a Alemania para ser utilizados como mano de obra esclava hasta que, tras varios intentos de fuga, consigue alcanzar Francia y pasar a la clandestinidad. Durante la guerra participará en las actividades de la resistencia, realizará retratos de pintores (de esta época datan sus fotografías sobre Matisse) y documentará la liberación de París y el retorno a sus países de los deportados; rodó en 35mm y con producción del ejército norteamericano (la Office of War US Information) la película documental *Le retour* (1945), un escalofriante testimonio de las condiciones en las que se encontraban los confinados en los campos de trabajo y exterminio y de cómo se organizó (a veces caóticamente) su vuelta. En esta ocasión no cometió el error de no utilizar su *Leica*, y tomó algunas fotografías que se encuentran entre sus mejores clichés. (Il. 206).

Tras la guerra, fundará junto a Capa, Seymour y otros la agencia Magnum y se convertirá en el fotorreportero que ocupará las portadas de las grandes revistas del mundo entero. Pero todo esto pertenece ya a otra época, que se aleja del terreno que nos acotamos al plantear nuestra investigación.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

II. 206. Henri Cartier-Bresson, *Informadora de la Gestapo, Dessau, Alemania, 1945.*



Il. 208, Fotogramas de la película *L'Espagne vivra* rodada por Cartier-Bresson contra la intervención alemana e italiana en la Guerra Civil Española. Tenía por objeto la recaudación en Francia de fondos para la República, mostrando claramente la guerra en España como la antesala del conflicto mundial próximo a declararse.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.2.2 SURREALISMO EN LA PRÁCTICA. LAS TEMÁTICAS SURREALISTAS EN LA FOTOGRAFÍA DE HENRI CARTIER-BRESSON.

En un capítulo anterior hemos señalado las relaciones personales e intelectuales que unen a Henri Cartier-Bresson con el surrealismo, y hemos explicado la influencia que este ambiente cultural surrealista tuvo sobre el desarrollo intelectual y vital de nuestro fotógrafo. En el que ahora comenzamos emprendemos la tarea de mostrar, a través del análisis de las imágenes que generó en los primeros años treinta, pero especialmente de las que tomó en España, la filiación plenamente surrealista de su trabajo. Para ello, compararemos las fotografías que tomó en esa época con el trabajo de otros autores surrealistas que ya hemos comentado en las partes iniciales de este trabajo; esos capítulos iniciales se redactaron con la vista puesta, precisamente, en que darían sus frutos llegado este momento. Analizaremos en primer lugar algunos ejemplos de su producción en los que se observa una influencia más directa de la fotografía manipulada y escenificada, corriente que ya sabemos tuvo un fuerte arraigo en el seno de la fotografía surrealista. Nos centraremos luego en la fotografía más puramente

documental, en la que la temática de las imágenes será la clave que nos señalará su intrínseco carácter surrealista. Para acabar el capítulo analizaremos lo que puede constituir el rasgo característico y fundamental de la fotografía española de Cartier-Bresson, el estatuto a medio camino entre la *mise en scène* y la fotografía documental que hemos llamado la *nueva vía*.

* * * * *

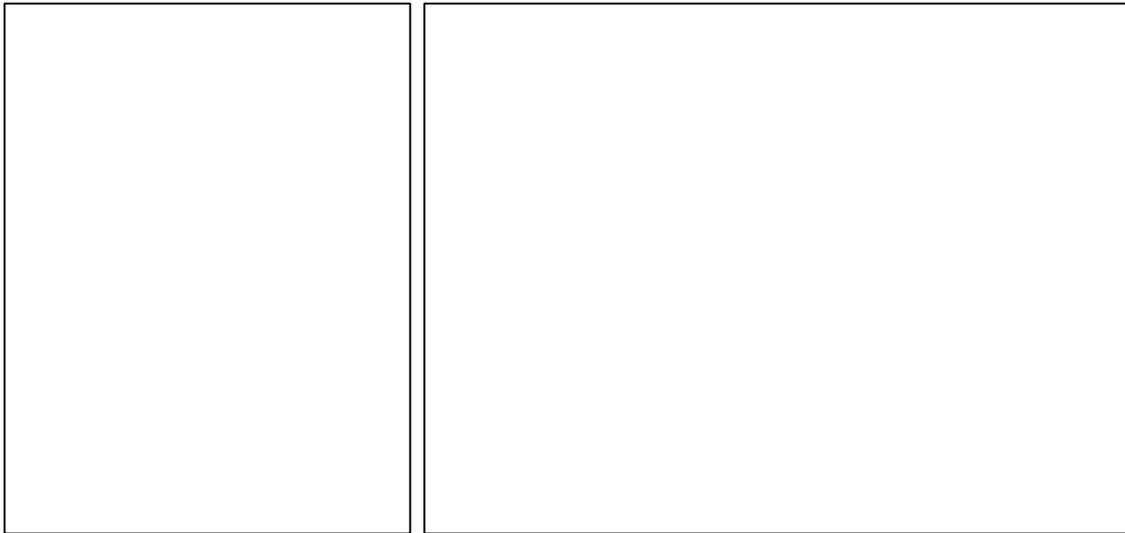
Al analizar la obra primera de Henri Cartier-Bresson nos encontramos con un gran obstáculo, que hace que cualquier acercamiento a ella sea siempre e intrínsecamente parcial: solo es posible conocer una pequeña parte del trabajo que realizó en los años treinta. Henri Cartier-Bresson, en 1939, al ser movilizado cuando estalló la segunda guerra mundial, emprendió la tarea de recortar todos los negativos que poseía en imágenes individuales, rompiendo la clásica distribución en tiras de seis exposiciones. De estas imágenes individuales seleccionó solo algunas, las que consideró de más calidad, y destruyó el resto; también destruyó copias e incluso negativos que ya había tirado en papel y que habían formado parte de sus exposiciones. La parte de su trabajo que resultó más afectada fue la realizada antes de la compra de su primera cámara *Leica* en 1932, periodo del cual apenas si nos quedan unas decenas de fotografías, pero también su trabajo posterior, incluido el realizado en España, se vio afectado por la criba.

Esta selección, a pesar de habernos privado de una importante fuente de información sobre las etapas iniciales de su producción y de sus viajes, por otro lado, nos puede brindar también nuevas oportunidades de comprensión de sus estrategias. Es evidente que, en fotografía, gran parte de la actividad creadora del fotógrafo se centra en el momento de la elección, sobre la plancha de contactos, de las imágenes que deben ser consideradas verdadera obra del fotógrafo frente a las que, por no cumplir con las expectativas o criterios del artista, no pasan de ser meros *esbozos*. Analizar qué criterios

comparten algunos de los negativos que han sobrevivido, incluso a pesar de que no hayan sido nunca copiados, puede servirnos, mucho más que si no hubieran sufrido esta selección, para comprender las intenciones del fotógrafo y los presupuestos estéticos que lo animaban en los primeros años treinta, cuando visitó España, forjándose a sí mismo como el que muy probablemente fue el fotógrafo más influyente en el medio durante la segunda mitad del siglo veinte.

5.2.2.2.1 LA FOTOGRAFÍA EXPERIMENTAL

A pesar de que ya hemos comentado que fue su trabajo anterior a la compra de su primera *Leica* el que sufrió la purga más feroz, todavía nos quedan suficientes trabajos de esta etapa como para poder detectar con claridad a través de ellos una serie de líneas temáticas y estrategias creativas que nos permitirán adscribir, sin dudas, a Henri Cartier-Bresson al surrealismo desde los inicios mismos de su actividad. Entre las imágenes supervivientes nos encontraremos incluso algunos interesantes experimentos que nos presentan a un Cartier-Bresson inédito que toma inspiración de la fotografía manipulada. Veamos los siguientes ejemplos (Il. 209), ambos de sus inicios en 1929, cuando comenzó en la fotografía *seria* con una cámara en madera sobre trípode:



Il. 209. *Sin título*, 1929.

Ambas imágenes, de factura muy similar y muy probablemente realizadas en la misma sesión, son un juego de luces y sombras que, en la línea de los rayogramas de Man Ray, se centra en las transparencias y las formas geométricas que sobre un fondo uniforme (un lienzo) proyectan una silla, un objeto de mimbre, una careta de esgrima y una diana.

También dentro de esta influencia de la fotografía surrealista no directa se encuentra el extraordinario autorretrato de la Il. 210. Cartier-Bresson, que intentó evitar a lo largo de su vida siempre el ser fotografiado¹, realiza este autorretrato (el único que se conoce en el que aparece su rostro) con ayuda de un espejo deformante, en la línea de los que también realizara André Kertész en la misma época y que ya analizamos en la sección correspondiente de este trabajo.

Incluso en estos ejemplos de experimentación vemos una de las características constantes y permanentes en el trabajo de Cartier-Bresson, que no es otra que la realización de la imagen, siempre mediante una cámara (al

¹ “L’homme qui ne voulait pas être photographié”, *Photo*, París, número especial con motivo de la muerte de Henri Cartier-Bresson, agosto de 2004, pp. 16-23.

contrario de otras técnicas como, por ejemplo, los rayogramas, que no la utilizan) y en un solo disparo, sin acudir a dobles exposiciones ni a la manipulación en el laboratorio, ni siquiera cuando está buscando resultados que se muevan en la línea de la manipulación o de la imagen *preparada*. La única excepción conocida a esta regla general es la imagen que aparece en la Il. 211, que no es sino un *collage* realizado durante su etapa africana a partir unos recortes de grabados pegados sobre una postal; tiene por título *Por el amor y contra el trabajo industrial* y constituye un alegato totalmente en línea con el rechazo del trabajo y la exaltación del amor y la mujer propios del surrealismo analizados en la primera parte de esta tesis.



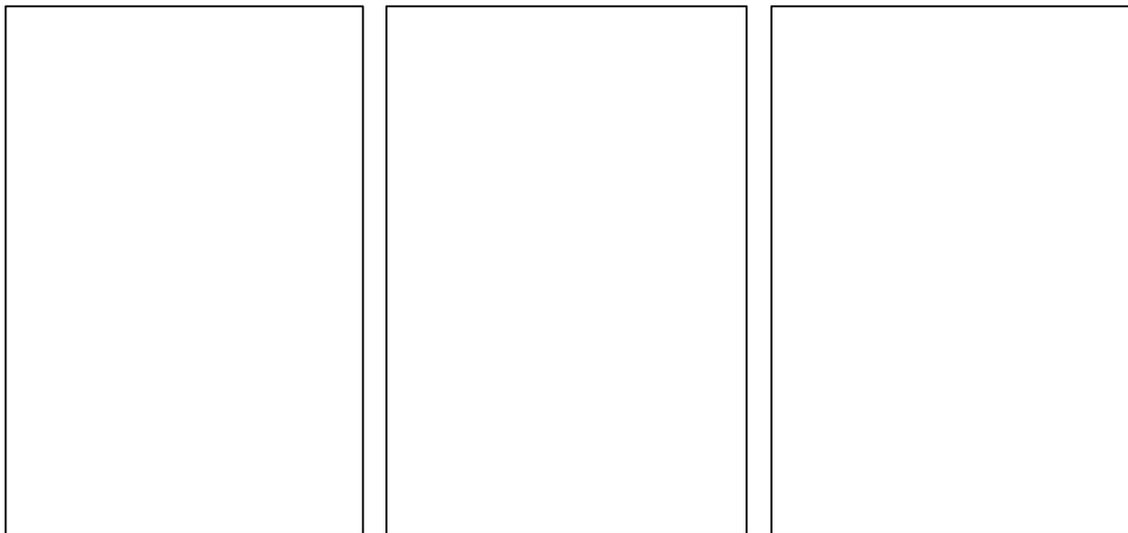
Il. 210. *Autorretrato*, circa 1932.

Il. 211. *Pour l'amour et contre le travail industriel*, collage, 1931.

5.2.2.2.2 EL PSEUDOCOLLAGE

Pero, cuando en otras ocasiones, incluso en su etapa posterior a la compra de la cámara *Leica*, busca confeccionar imágenes en las que se exploten las estrategias propias de la creación de collages, Cartier-Bresson prefiere crearlas mediante el uso exclusivo de la cámara, como puede verse en

Il. 212 a Il. 216, magníficos ejemplos de collages surrealistas realizados mediante una sola exposición, sin ayuda de las tijeras y la cola.



Il. 212. *Cracovia*, 1931.

Il. 213. *Monumento al primer gobernador de Indochina, Martigues, Francia*, 1932.

Il. 214. *Livorno*, 1933.



Il. 215. *André Pieyre de Mandiargues, Italia*, 1933.

Il. 216. *Charles-Henry Ford, poeta norteamericano*, 1935.

Si nos detenemos en el segundo de estos *pseudocollages* (Il. 213), podemos ver cómo el encuadre se realiza con la intención de que la cabeza del caballo que se encuentra en segundo plano aparezca como un pene de la escultura, con un claro propósito de sátira política y anticolonial, ya que la escultura forma parte de un monumento al primer gobernador francés de

Indochina. La misma estrategia de superposición de planos aparece en los otros ejemplos. En tres de ellos la publicidad en los muros juega un papel central, otro rasgo surrealista, como ya sabemos, junto a la explícita carga sexual, que se encuentra presente, además de en el ya comentado, en el último (Il. 216).

5.2.2.2.3 LA ESCENIFICACIÓN

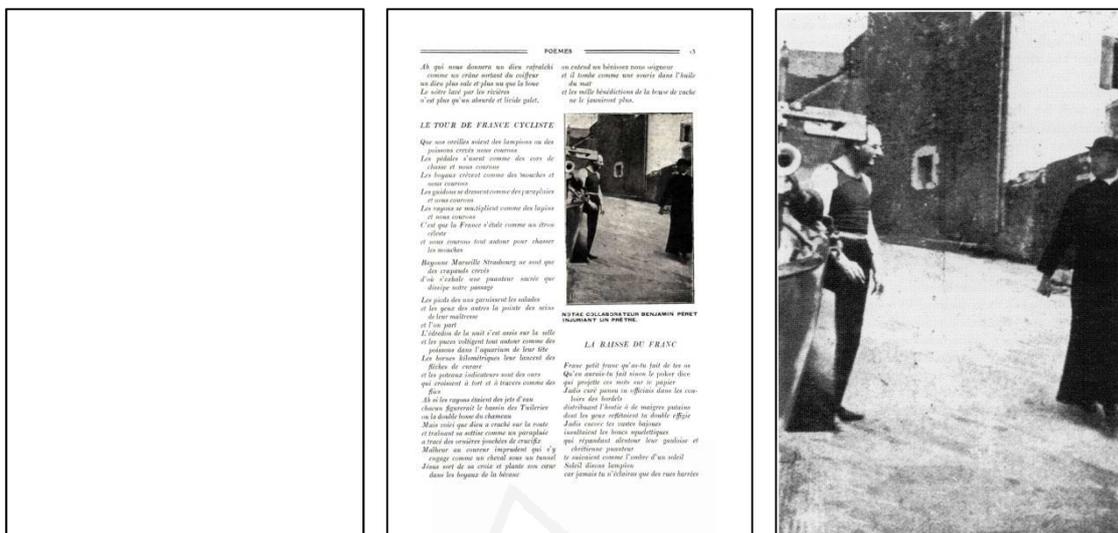
Aunque muy escasos, también se encuentran algunos ejemplos de fotografía plenamente escenificada entre sus primeros trabajos. El ejemplo más claro tal vez sea la serie de fotografías en las que Leonor Fini posa en las calles de París junto a unos muy surrealistas maniquíes (Il. 217 e Il. 218). En una línea similar se encuentra la fotografía (Il. 219) en la que Max Ernst



Il. 217 e Il. 218, *La pintora italiana Leonor Fini*, París, circa 1932-1933.

orina en la fachada de la iglesia de St. Germain des Prés, en París, en un acto que bien podría haber sido preparado y que quiere ser sacrílego y una crítica al papel social de la Iglesia; parece inspirarse en la misma fuente que la ambigua imagen (Il. 220) *Nuestro colega Benjamin Péret insultando a un cura*, famosa

fotografía de autor desconocido cuya visión atrajo en primera instancia a Buñuel hacia el surrealismo y que aparece en el número 8 de la revista *La Révolution surréaliste* (1926)¹.



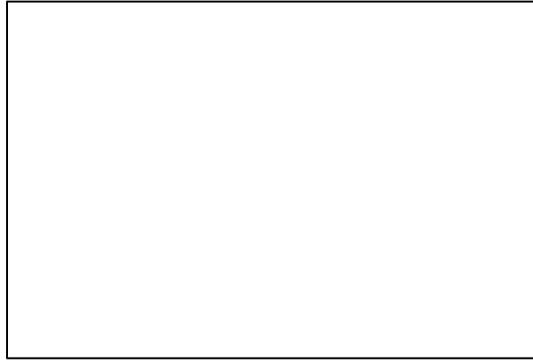
II. 219. Max Ernst (a la derecha en la fotografía) frente a la iglesia de St. Germain des Prés, París. 1929

II. 220. *La Révolution surréaliste*, 8, (1926) y detalle: autor desconocido, *Nuestro colega Benjamin Péret insultando a un cura*.

Ninguna duda sobre su carácter de *mise en scène* podemos tener sobre otras dos de sus imágenes de los años treinta, ya que el mismo Cartier-Bresson asume plenamente ese carácter²; la ya comentada II. 216, en la que pidió a su amigo Charles Henry Ford que volviera a abrocharse ante el cartel publicitario, y la imagen *Santa Clara* (II. 221), en la que dispuso completamente la pose de su amigo mejicano Ignacio Aguirre, con el pantalón entreabierto, las manos cruzadas sobre el corazón, junto a una chocante melé de pares de zapatos, en la cual destaca uno que forma, también, la figura de un corazón.

¹ Para un análisis amplio de esta fotografía, véase WALKER, Ian, *City gorged with dreams. Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2002, pp. 81-83.

² ASSOULINE, Pierre, *Cartier-Bresson. L'oeil du siècle*, París, Gallimard, 1999, pp. 372-373.



Il. 221. *Santa Clara, Méjico, 1934.*

5.2.2.2.4 LA FOTOGRAFÍA DIRECTA

Sin embargo, la vía fotográfica surrealista más clara y abundante en Henri Cartier-Bresson no es la *mise en scène* ni la manipulación, sino la fotografía directa no preparada. En ella se pueden encontrar las evidentes influencias temáticas y compositivas que, provenientes de Atget, se mantuvieron en los dos grandes mentores de Cartier-Bresson, los ya analizados Kertész y Brassai. Estos (y en general los fotógrafos surrealistas de estilo documental), como ya hemos analizado en otros capítulos de este trabajo, añadieron a los temas propios de Atget (detalles arquitectónicos, maniqués, escaparates, prostitutas, clases populares, etc.) otros temas de naturaleza específicamente surreal, como el sueño, los objetos envueltos, lo primitivo, el matadero o una sexualidad más explícita y marginal. Todo ello, como pasamos a ver a través del análisis de su propio trabajo, es retomado por Cartier-Bresson en sus primeros años de actividad.

5.2.2.2.4.1 Maniqués y escaparates

Cartier-Bresson realiza numerosas fotografías de maniqués, algunas de las cuales ya hemos comentado al hablar de sus experimentos con la *mise en*



Il. 222. *Normandía. Departamento Seine-Maritime, Rouen, 1929.*

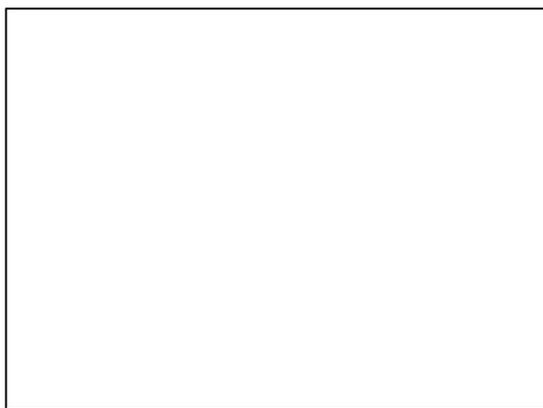
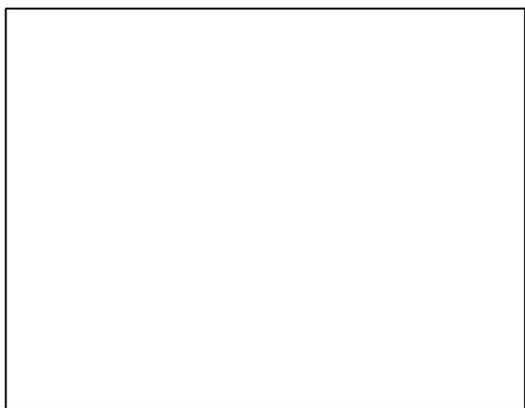


Il. 223. *Berlín, 1931.*

Il. 224. *París, 1932-1933.*

Il. 225. *Polonia, 1931.*

scène; también podemos encontrar entre sus imágenes numerosos ejemplos de vistas frontales o ligeramente oblicuas de escaparates, en las cuales Cartier-Bresson aprovecha, como Atget, los reflejos.

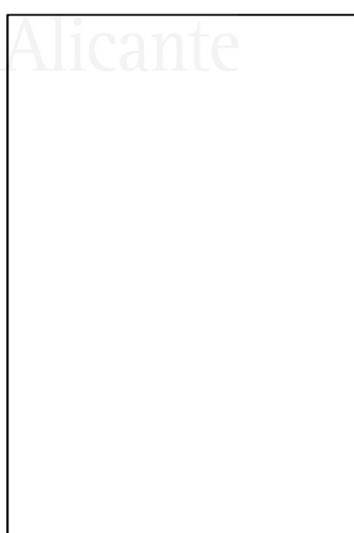
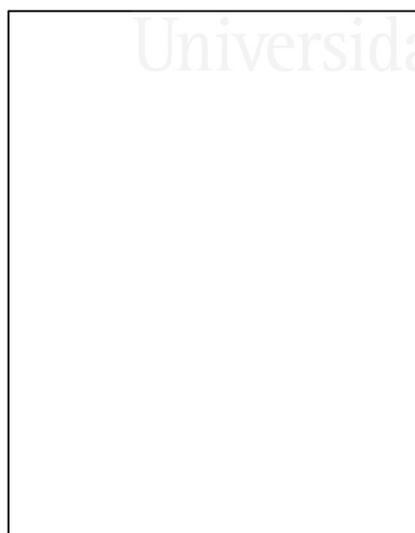


Il. 226 e Il. 227 *Rouen*, 1929.



Il. 228. *Polonia*, 1931.

Il. 229. *Marsella, Un café en el Vieux-Port*, 1932.

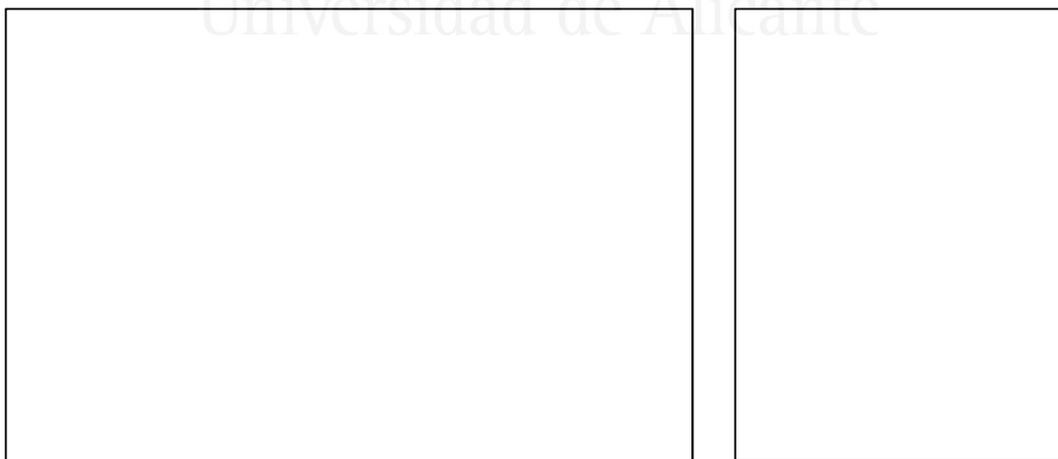


Il. 230. *Hungría*, 1931.

Il. 231. *España*, 1932.

5.2.2.2.4.2 La publicidad y los muros

Otro tema central en los surrealistas, el tema de la publicidad y los muros, aparece con frecuencia entre sus clichés (recuérdense los casos ya citados de pseudocollages). Nos encontramos muchos ejemplos de fotografías centradas en el tema, especialmente en los muros; la pared, en muchos casos sucia, llena de grafitis (como en Brassai), marcada por la pobreza y la ruina, llega incluso a ser la base, el fondo, el escenario sobre el cual se disponen las figuras para construir la fotografía. Esto ocurre de modo especial en las imágenes españolas; es el caso de todas las fotografías que tomó en Alicante, también de la magnífica fotografía (Il. 287) de un niño tomada en Valencia (una de las imágenes más emblemáticas y citadas de Cartier-Bresson por su inefable aire de extrañeza y magia). Los ejemplos son infinitos, y lo difícil es encontrar una imagen tomada en España por nuestro fotógrafo que no tenga un fondo cerrado de naturaleza arquitectónica, ya sea el pavimento (la fotografía es un picado) o, lo más común, una pared. Este hecho es especialmente evidente en las fotografías que pertenecen a lo que, un poco más adelante, hemos llamado la *nueva vía*.



Il. 232. *Francia, Marsella, 1932.*

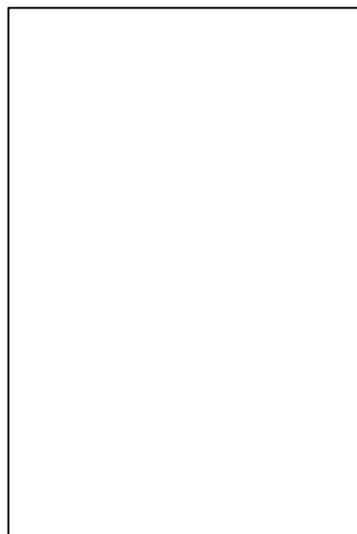
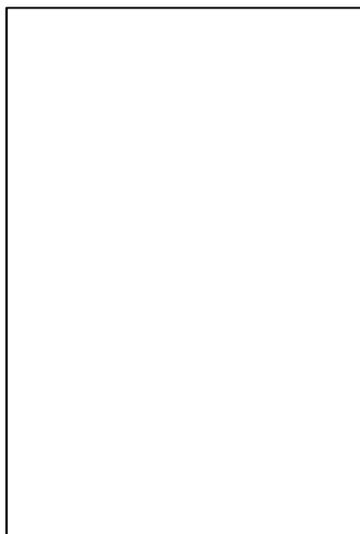
Il. 233. *Viena, 1931.*



II. 234. *Puebla. Méjico. Dianas para los soldados de Maximiliano*, 1934.
II. 235. *Barcelona*, 1933.



II. 236. *Madrid*, 1933.



II. 237. *Murcia*, 1933
II. 238. *Tehuantepec, Méjico*, 1934.

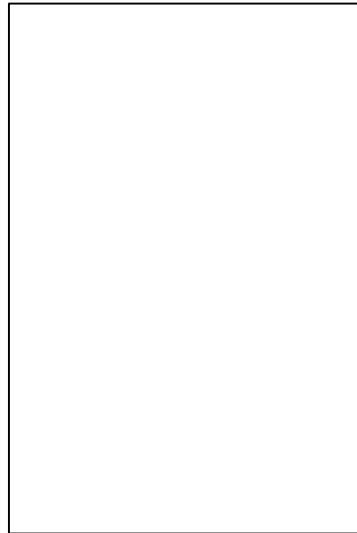
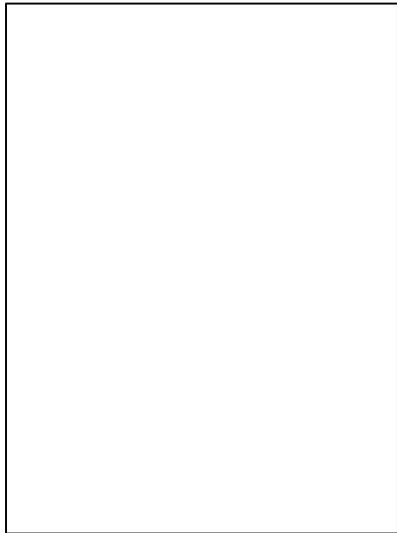
5.2.2.2.4.3 Vagabundos y mendigos

Muy recurrente es en su trabajo de estos años el tema surrealista, *atgetiano*, del vagabundo, el mendigo, el parado y la chabola, tema del que desgraciadamente pudo encontrar numerosos ejemplos en sus viajes por una España y Europa devastadas por la grave crisis de finales de los veinte y comienzos de los treinta. Especialmente impresionante es la imagen de un parado con su hijo en brazos y la mirada fieramente clavada en el vacío que realizó en Madrid (Il. 246).



Il. 239. *Polonia*, 1931.

Il. 240. *Cracovia*, 1931.



Il. 241. *Varsovia*, 1931.

Il. 242. *Aubervilliers. Departamento Seine-Saint-Denis*, 1932.



Il. 243. *Madrid*. 1932.

Il. 244. *España*, 1933.

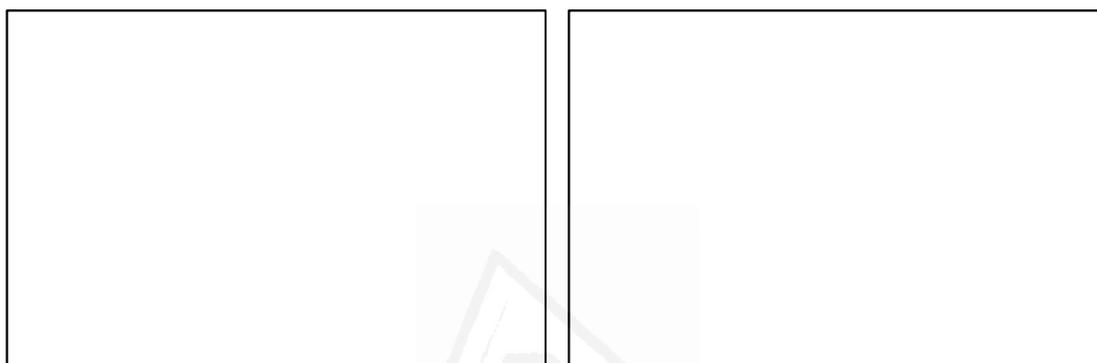


Il. 245. *España*, 1933

Il. 246. *Madrid*, 1933.

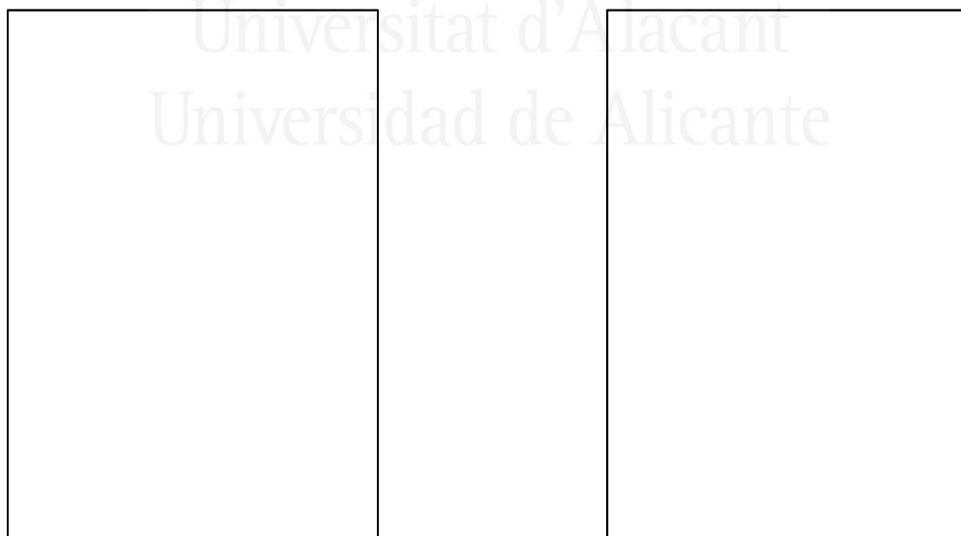
5.2.2.2.4.4 El sueño

El tema del vagabundo también se mezcla en Henri Cartier-Bresson con el específicamente surrealista del sueño (a veces provocado por el alcohol o las drogas), sobre todo en su etapa mejicana, aunque tenemos ejemplos de este tema en toda su producción, desde el comienzo.



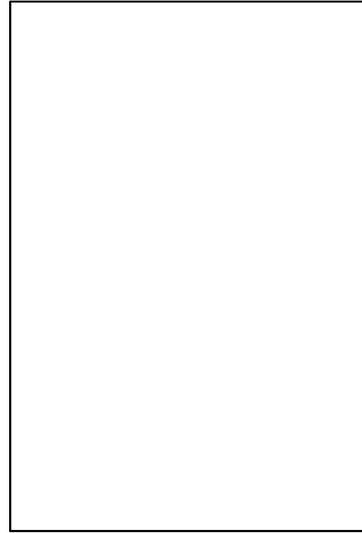
Il. 247. *Marsella*, 1932.

Il. 248. *España*, 1933.



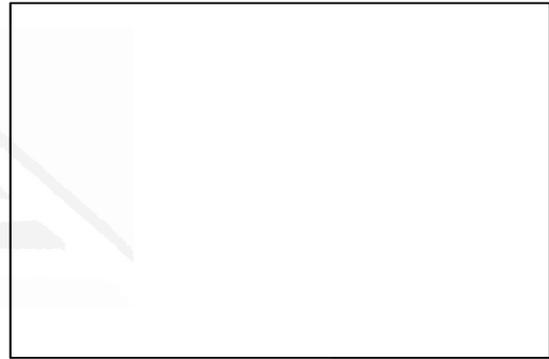
Il. 249. *París. La Villette*, 1929.

Il. 250. *España*, 1933.



II. 251. *Barcelona, Barrio Chino*, 1933.

II. 252. *Uruapán, Méjico*, 1934.



II. 253. *Juchitán, Méjico*, 1934.

II. 254. *Méjico*, 1934.



II. 255. *Méjico*, 1934.

II. 256. *Descargador de bananas, Nueva York*, 1935.

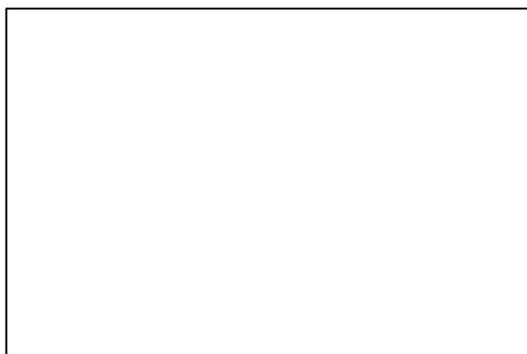
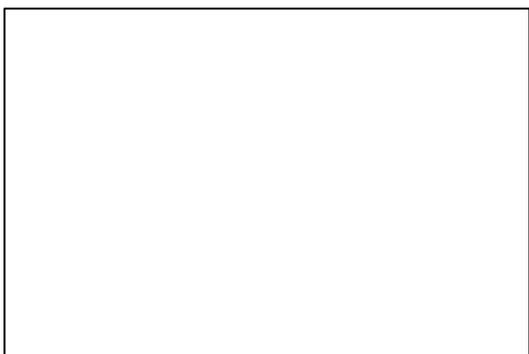
5.2.2.2.4.5 Los trabajos en la calle

Muy cercano al tema del mendigo, por su conexión con las capas más populares y desfavorecidas y con la calle, es el tema de los pequeños trabajos ambulantes, también presente en Atget, como vimos. Cartier-Bresson posee en su trabajo inicial numerosos ejemplos de esta fotografía, especialmente en su viaje a España, en los que encontramos fotógrafos callejeros, un vendedor de tapas para máquinas de coser, convertido al ocultar sus brazos bajo dos de ellas en un extraño ángel, vendedores de cepillos, juguetes o loterías, barberos, acarreadores, hombres-anuncio, vendedores ambulantes, etc. Presentes en otros fotógrafos directos surrealistas, los rastros, los *marchés aux puces*, muy cercanos también a esta temática y lugares privilegiados para el descubrimiento de lo maravilloso, son también objeto de la atención de Cartier-Bresson (Il. 268).



Il. 257. *Polonia*, 1931.

Il. 258. *Cracovia*, 1931.

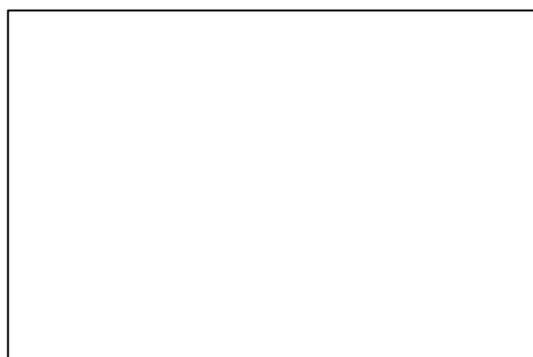
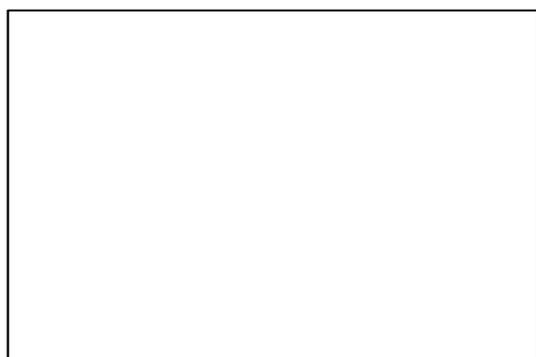


II. 259. *España*, 1932.

II. 260. *Madrid*, 1933.



II. 261. *España*, 1933.



II. 262. *Madrid*, 1933.

II. 263. *Madrid*, 1933.



II. 264. *España*, 1933

II. 265, *París, Montmartre*, 1933.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
II. 266. *Nueva York, Manhattan*, 1935.



II. 267. *Méjico*, 1934.

II. 268. *Polonia*, 1931.

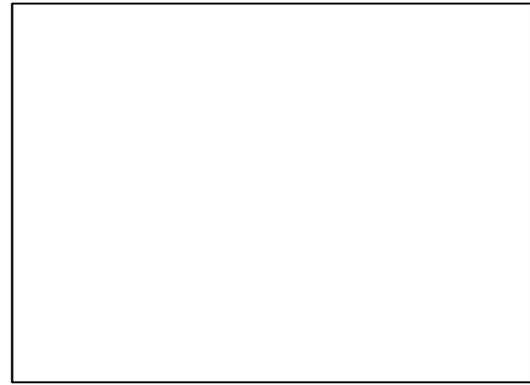
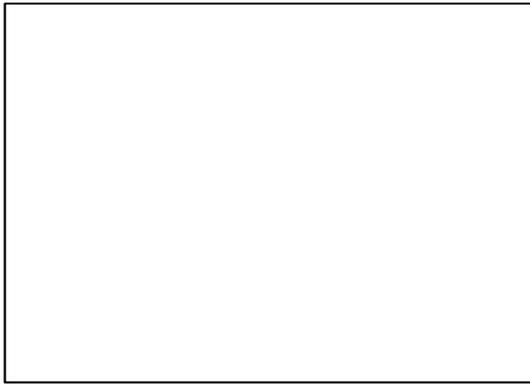
5.2.2.2.4.6 El primitivismo

El primitivismo, clave en el movimiento surrealista, verdadero *leit-motiv* que, como ya hemos visto en capítulos anteriores, le impulsó a muchos de sus viajes, incluido el español, pero que está detrás, sobre todo, de los que realizó a África y Méjico, aparece en muchas de las fotografías que ya hemos mostrado y mostraremos, especialmente las de tema mejicano; en ellas puede verse a numerosos personajes de clara pertenencia a los grupos indígenas. Pero también realizó fotografías en África en 1931, las primeras que realizó con una cámara portátil, y, poco después, en Marruecos, por entonces provincia española, cuando visitó, ya en posesión de su *Leica*, nuestro país.



Il. 269. Méjico, 1934.

Il. 270. *Costa de Marfil*, 1931

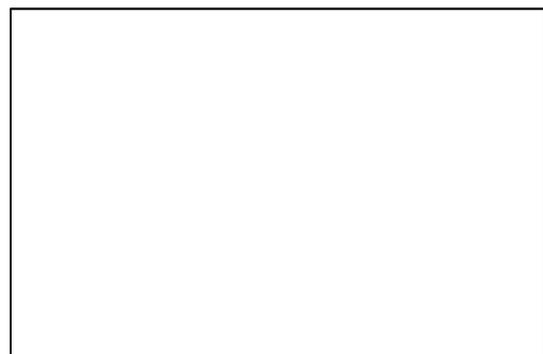


Il. 271. *Costa de Marfil*, 1931.

Il. 272. *Costa de Marfil*, 1931.

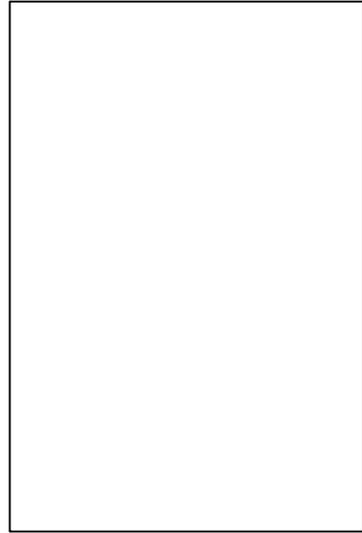
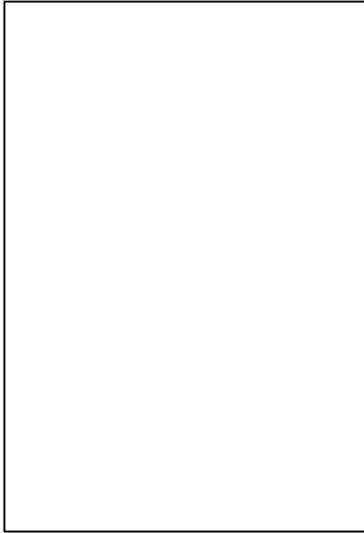
5.2.2.2.4.7 Objetos y personas envueltos

Ya vimos al analizar el trabajo de André Kertész la importancia que la fotografía de objetos y personas envueltos y atados tuvo en el seno del surrealismo. Pusimos como ejemplo la fotografía de Man Ray *L'enigme d'Isidore Ducasse* (Il. 88); Boiffard, fuertemente atraído por la iconografía sadomasoquista, también ensayó imágenes en esta línea. Cartier-Bresson no pudo tampoco escapar a la surrealista debilidad por la temática del objeto envuelto o atado, de la cual podemos encontrar numerosos ejemplos entre sus trabajos anteriores a la segunda guerra mundial.



Il. 273. *Marsella*, 1932.

Il. 274. *París*, 1932.



Il. 275. *Marruecos*, 1933.

Il. 276. *Ciudad de Méjico*, 1934.



Il. 277. *Méjico*, 1934.

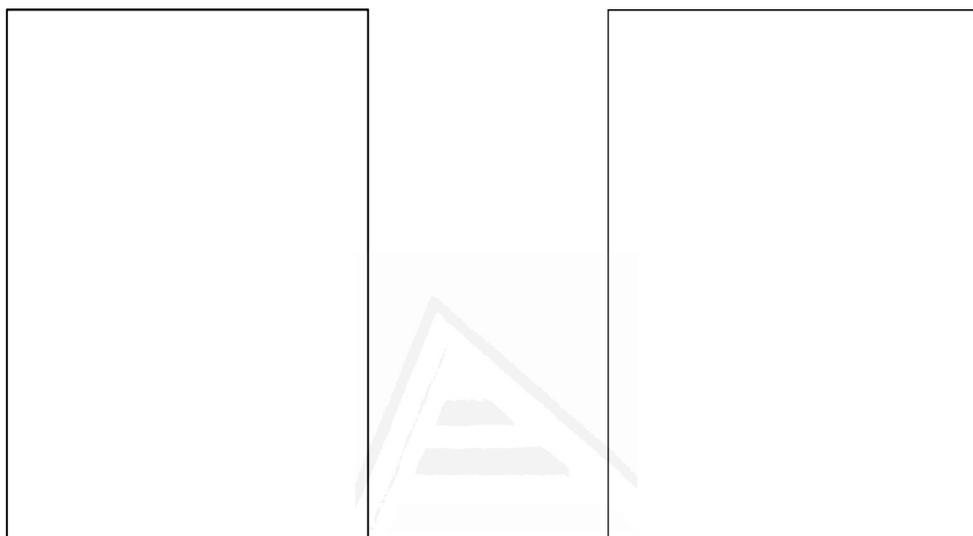
Il. 278. *Méjico*, 1934.

5.2.2.2.4.8 El matadero

El matadero de La Villette, situado en las afueras de París, fue el lugar de peregrinación de algunos artistas surrealistas, que se sintieron atraídos por la fuerza simbólica de este lugar “maldito y puesto en cuarentena como un barco infectado de cólera”¹, para ellos un verdadero templo moderno erigido

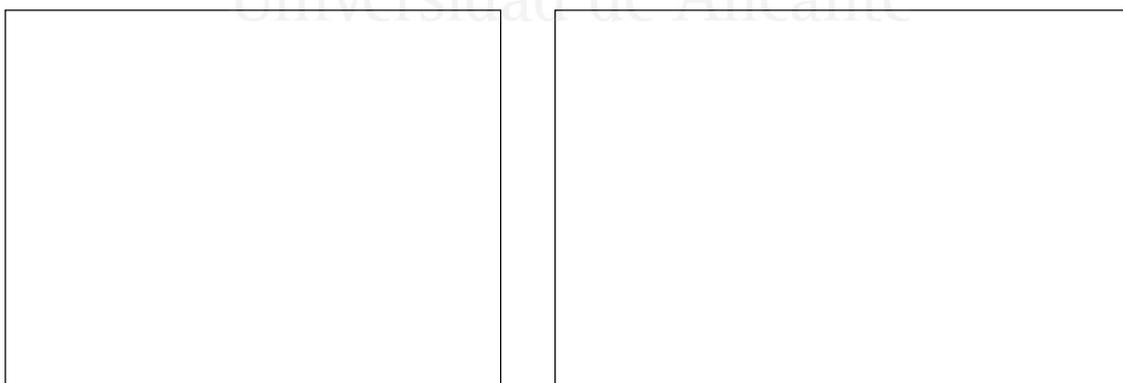
¹ BATAILLE, Georges, “Abattoir”, *Documents*, 2, nº6 (junio de 1930).

para el sacrificio animal. El fotógrafo Eli Lotar se encuentra entre los que acudieron hasta allí. Sus fotografías (Il. 280 y ss.) impresionaron fuertemente a Georges Bataille, que incluyó tres como ilustración de la entrada “Abattoir” (*matadero*) en el “Diccionario” que publicó en su revista *Documents*¹. Inmerso en la cultura surrealista, Henri Cartier-Bresson visitó tres años después el mismo lugar y realizó también algunas instantáneas claramente inspiradas en las realizadas por Lotar (Il. 279).



Il. 279. Henri Cartier-Bresson, *Matadero de La Villette, París*, 1932.

Il. 280. Eli Lotar, *En el matadero de La Villette*, 1929.

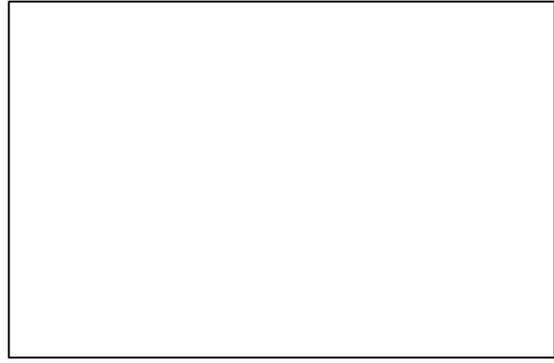


Il. 281 e Il. 282. Eli Lotar, *En el matadero de La Villette*, 1929.

¹ Véase nota anterior.

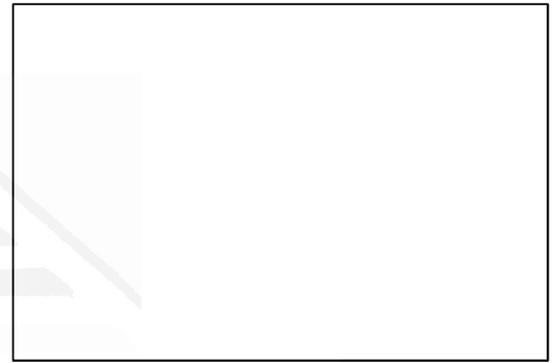
5.2.2.2.4.9 Miradas fuera de campo

Cartier-Bresson se vio muy influido en este aspecto por el trabajo de Kertész, que realizó numerosas imágenes dentro de esta singular línea temática. En ellas la figura o figuras centrales observan con atención algo que quedó fuera del encuadre de la fotografía. La similitud de la fundamental imagen de Cartier-Bresson *Bruselas* (Il. 283) con el cliché de Kertész *El Circo* (Il. 132) es evidente; en ambas dos figuras observan por un agujero en un vallado algún espectáculo que quedará oculto por siempre para nosotros. En otras ocasiones no es necesaria una barrera. No podemos dejar de mencionar de nuevo la magistral fotografía *Valencia* (Il. 287); en ella la figura de un niño se recorta contra un fondo formado, como casi siempre en su trabajo español, por un muro. El niño, en una especie de éxtasis, con los ojos entrecerrados, parece girar sobre sí mismo. En realidad el gesto, extrañamente turbador, es completamente banal: ha lanzado su pelota al aire y la sigue con la mirada. Dejar la pelota fuera de campo priva a la imagen de su contexto y la deja completamente abierta a la interpretación, una estrategia explotada una y otra vez en las revistas surrealistas para la atribución de nuevos significados a fotografías puramente documentales (Il. 126 e Il. 142). En el caso de Henri Cartier-Bresson, la falta de un título aclaratorio provoca en nosotros, al igual que lo hace la imagen *Bruselas* ya mencionada, un ligero desasosiego. No podemos dejar de recordar aquí la ya comentada imagen del parado madrileño, que también se construye a partir de la intensa mirada que el personaje central dirige hacia el exterior de la fotografía (Il. 246).



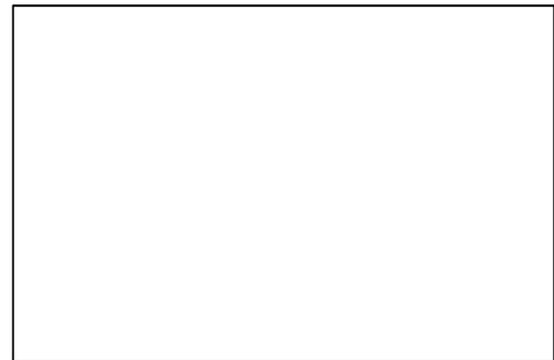
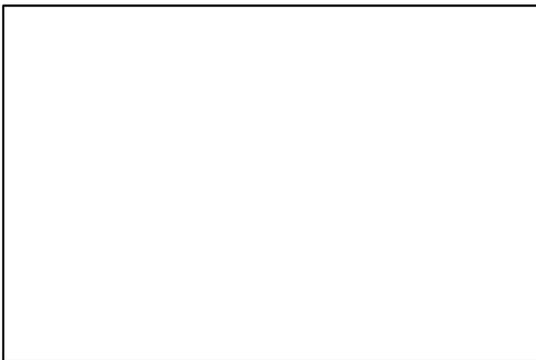
II. 283. *Bruselas*, 1932.

II. 284. *España*, 1933.



II. 285 e II. 286. *Plaza de toros de Valencia*, 1933.

(existen al menos siete versiones en negativo de estas fotografías,
aunque Henri Cartier-Bresson solo seleccionó estas dos)



II. 287. *Valencia*, 1933.

II. 288. *Méjico*, 1934.

Más tarde, durante su trabajo para la revista *Regards* y con motivo de la coronación en 1937 del rey George VI de Inglaterra y su posterior visita oficial en 1938 a París, publicó dos reportajes articulados magistralmente en torno a esta estrategia¹. Con ella consigue captar lo verdaderamente interesante de estos dos actos oficiales, que no es el boato y pompa de los cortejos ni la omnipresente y mil veces vista imagen de los mandatarios, sino el público, la gente que observa las comitivas. Cartier-Bresson genera en estos dos reportajes sendos e inteligentes retratos de las sociedades inglesa y francesa.



Il. 289. *Coronación del rey George VI*, Londres, 1937.

Il. 290. *Visita real de George VI*, Versalles, 1938.

5.2.2.2.4.10 El sexo

Como hemos visto, el sexo es una de las temáticas más recurrentes en la fotografía surrealista, en especial en la realizada por los fotógrafos que se

¹ “Coronation, ceux qui regardent...reportage photographique d’Henri Cartier”, *Regards*, París, n° 175 (20 de mayo de 1937), pp. 6-7 y “L’accueil de la France aux souverains anglais”, *Regards*, París, n° 237 (28 de julio de 1938), pp. 11-13.

movían en el círculo formado en torno a Georges Bataille y las revistas que él dirigió; este tema también aparece profusamente, como vimos, en el trabajo de Brassai. Cartier-Bresson tiene igualmente ejemplos de este tipo de fotografía. Tres de las fotografías tomadas en Alicante giran en torno al tema erótico. También lo hacen las dos excepcionales imágenes Il. 291 e Il. 292, de las que existen varias versiones. En la primera de ellas, una pareja practica sexo en un río italiano (se trata con total seguridad de André Pieyre de Mandiargues y su compañera la pintora Leonor Fini en el transcurso de uno de los viajes que los tres realizaron en común por Europa en los primeros años treinta). La segunda parece haber sido tomada apenas unos instantes después. En ambas, públicamente, al tratarse de unos amigos íntimos, evita mostrar los rostros, al menos en las versiones que ha permitido que trasciendan. La imagen siguiente pertenece ya a su etapa mejicana. En el transcurso de una de las fiestas de artistas a las que Cartier-Bresson acude en compañía de sus compañeros de piso, al subir a la planta superior de la casa en la que se desarrollaba el encuentro, él y un amigo descubren esta escena lésbica, que nos recuerda la temática de algunas de las imágenes captadas por Brassai. Las dos últimas fotografías pertenecen también a su etapa mejicana.



Il. 291 e Il. 292. *Italia*, 1933.



Il. 293. *L'araignée d'amour* (una pareja de lesbianas), Ciudad de Méjico, 1934.



Il. 294. *Ciudad de Méjico* (prostituta mostrando el sexo), 1934.

Il. 295. *Méjico*, 1934.

5.2.2.2.4.11 *Terraines vagues* (los solares)

El solar ocupa también un lugar privilegiado dentro de la fotografía surrealista directa o documental. La ciudad, sobre todo París, pero no su vertiente luminosa, oficial, sino sus lados más oscuros, y especialmente sus límites, tanto sociales como físicos, atrae, como ya sabemos, su atención. Desde esas coordenadas se entiende la fascinación que Atget o Man Ray entre otros tuvieron por el tema del *terrain vague*, espacio ambiguo entre la cultura y la naturaleza, verdadera frontera de la ciudad, donde esta pasa a ser campo y se erige la chabola. Cartier-Bresson no escapa tampoco a esta fascinación, como lo demuestra, especialmente, su fotografía española. Aparte del ejemplo barcelonés que aparece más abajo, se conservan bastantes clichés de solares y

campos abiertos fotografiados desde puntos elevados, en un picado que semeja una fotografía aérea; aunque las imágenes con esta temática son poco frecuentes en el conjunto de su obra, encontramos bastantes ejemplos de ella en sus negativos españoles de 1933.



Il. 296. *Polonia*, 1931.



Il. 297. *Barcelona*, 1933 (existen al menos tres versiones de ella).

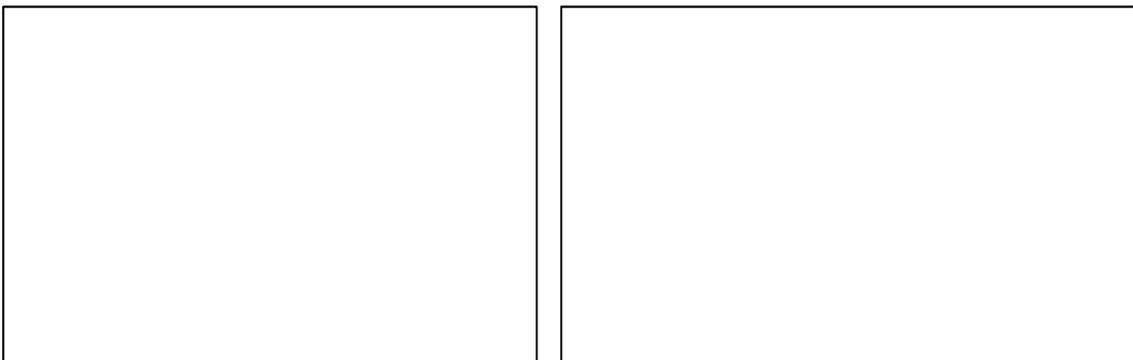
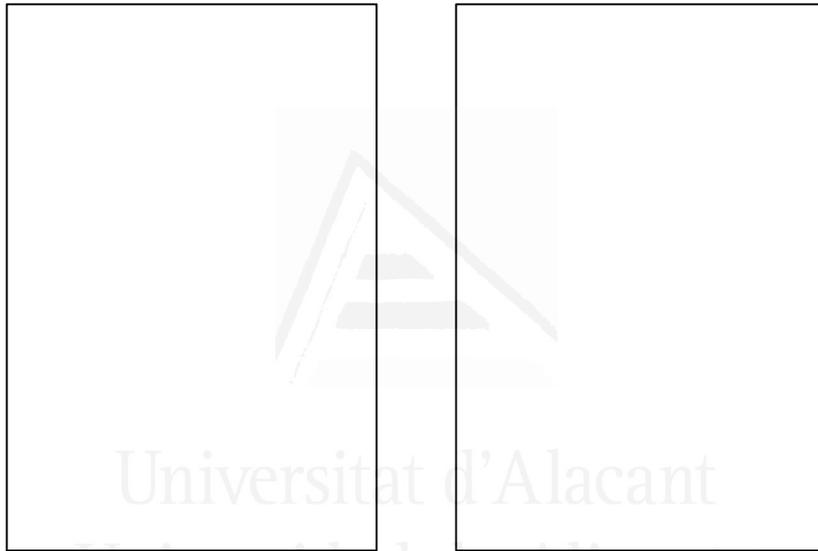
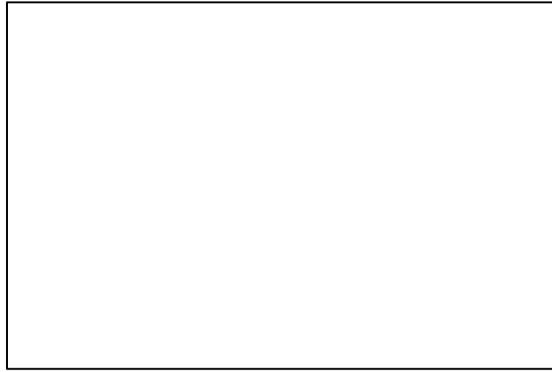
Il. 298. *España*, 1933 (de la cual existen también numerosas versiones).

5.2.2.2.5 LA NUEVA VÍA

Girando en torno al mismo núcleo temático que constituye el hilo conductor de la fotografía directa o puramente documental de HCB, existe un grupo especial de fotografías, las excepcionales y poco comunes fotografías que tomó en Alicante, junto a otras tomadas en el resto de España, que merecen un análisis separado; lo merecen debido a que se mueven en un ámbito diferente, mixto y ambiguo (aunque seguramente tan viejo como la fotografía de calle misma¹), que se encuentra a medio camino entre la fotografía directa y la fotografía escenificada. No son fotografías (como sí lo son casi todas las que realizó después de la guerra, que podrían entrar dentro de la estética que se ha dado en llamar del “instante decisivo”²) en las que el personaje que aparece no se aperciba de la presencia del fotógrafo, de la realización de la instantánea. El fotógrafo tampoco intenta que el fotografiado se olvide de que él está allí y continúe con su vida cotidiana. En ellas se da una situación completamente diferente: el tema, normalmente alguien marginal o un niño (lo cual no es irrelevante, pues es preciso cierto grado de desinhibición para participar en el juego que la cámara propone), es perfectamente consciente de la presencia del fotógrafo, que no intenta ocultarse, sino que, bien al contrario, aprovecha las reacciones conscientes (pero, hasta cierto punto, ingenuas) del sujeto como tema. El fotógrafo no dirige la evolución del asunto, ya que esta se produce por la simple presencia de la cámara.

¹ Brassäi es otro fotógrafo que puede ser inscrito en esta *nueva vía*. Muchas de sus fotografías de los bajos fondos de París están construidas de forma similar, aunque el uso de una cámara de rollo por HCB, frente a la cámara de placas utilizada por Brassäi, introduce elementos diferenciadores en la práctica de ambos fotógrafos, como puede apreciarse a través de las series de imágenes que presentamos más adelante.

² Véase el capítulo en el que analizamos la teoría de la fotografía formulada por Henri Cartier-Bresson (p. 515 y ss.).



Il. 299. Cinco fotografías de Henri Cartier-Bresson
(Alicante, 1933).

5.2.2.2.5.1 España, el espacio de la nueva vía.

Las cinco fotografías que tomó en el prostíbulo que había frente a su pensión en Alicante (Il. 299) pertenecen con total seguridad a esta categoría que hemos llamado *nueva vía*, aunque la destrucción del resto de exposiciones del carrete al cual pertenecen nos impide reconstruir la totalidad de la serie que HCB tomó. En tres de ellas, un grupo de cuatro prostitutas va tomando ante la cámara extravagantes posturas en el patio de un burdel, siempre mirando al fotógrafo. En el resto, tres personajes (la *madame* del prostíbulo, un ser andrógino de nombre *Sissie* y una mujer negra¹) se entregan a una improbable sesión de peluquería y pose surreal alrededor de una silla, también mirando a cámara.

Un juego similar de miradas se da en la ilustración siguiente (Il. 300). En ella, tomada en Barcelona, lo que parecen dos proxenetas y una prostituta se entregan a una *performance* (la relajada cara de la prostituta muestra claramente que la violenta situación es pura pose) en la que aparece una amenazante navaja. El chulo que la sostiene mira sobreactuando a la prostituta, como si de un malvado de cartel de cine se tratara.

A pesar de la feroz selección destructora que Cartier-Bresson realizó, se han conservado series de imágenes que muestran con mayor claridad el funcionamiento de esta *nueva vía*; en estas series podemos reconstruir la cadena de desarrollo de los acontecimientos que suceden ante la cámara y, a través de ella, podemos ver cómo trabajó el fotógrafo. También podemos, gracias a la reconstrucción de estas series, descubrir los criterios de selección que el

¹ Véase la descripción de estas imágenes que aparece en la lista de fotografías que Henri Cartier-Bresson preparó en los años treinta para sus exposiciones en la Julien Levy Gallery, Il. 205.

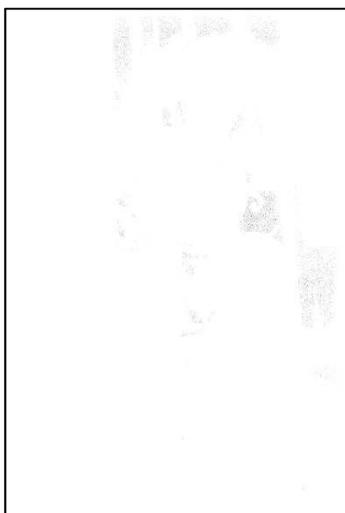
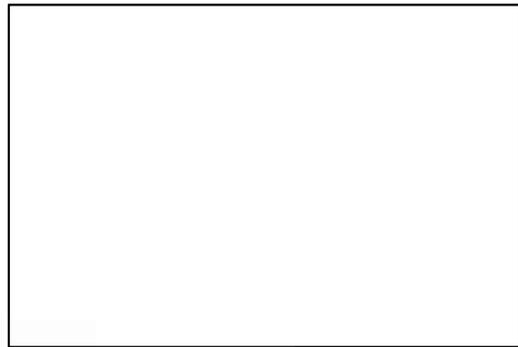
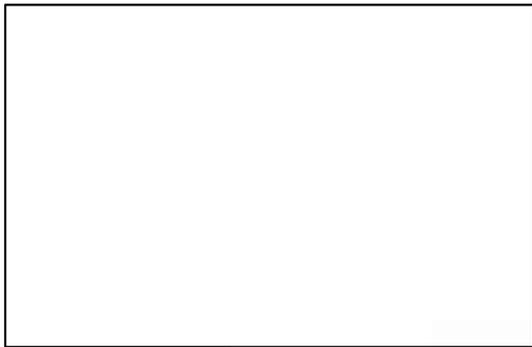
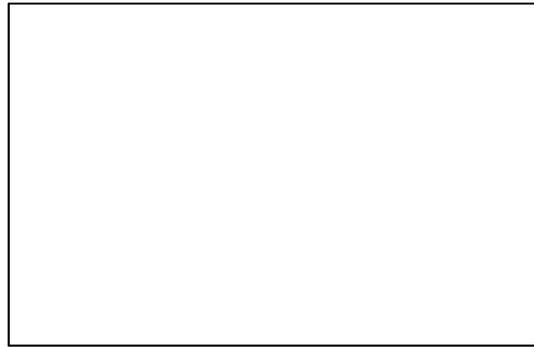
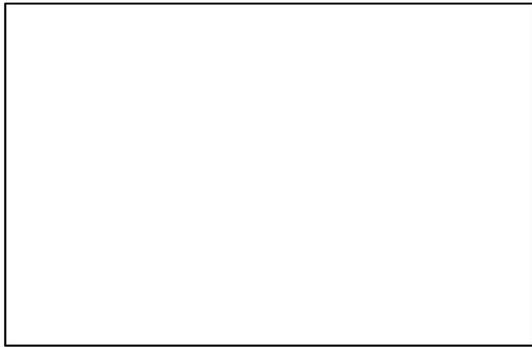
fotógrafo empleó más tarde al analizar y escoger las fotografías sobre la plancha de contactos. Veamos, por ejemplo, las imágenes que aparecen en Il. 302, Il. 303 e Il. 304, imágenes muy similares que Henri Cartier-Bresson incluyó en el *Scrapbook*, el álbum que confeccionó para que los historiadores y teóricos de la fotografía Beaumont y Nancy Newhall prepararan la crucial exposición en el MOMA de 1947. De toda la serie, compuesta por más exposiciones, Cartier-Bresson seleccionó para ser mostradas solo aquellas en las que los dos personajes miran a cámara, metiendo al fotógrafo y, por consiguiente, al observador de la fotografía, en la situación. Esta nos aparece viva, al hacérsenos partícipes del intenso juego de miradas, juego al cual es difícil sustraerse.



Il. 300. *Barrio Chino, Barcelona, 1932.*

Esta estrategia aparece especialmente clara en la serie que aparece en la Il. 301, serie reconstruida por Michel Frizot para su artículo incluido en la edición del *Scrapbook*¹. De la serie se han conservado ocho negativos, que muestran a una familia valenciana que descansa asomada a la reja de su casa.

¹ *Henri Cartier-Bresson / Scrapbook. Photographs 1932-1946*, Londres, Thames and Hudson, 2006.



Il. 301 (toda la página).

Serie de fotografías tomada en Valencia (1933) por Henri Cartier-Bresson y reconstruida por Michel Frizot incluyendo en ella negativos nunca copiados. Las tres primeras y las dos últimas forman parte del *Scrapbook*, la selección de fotografías que Henri Cartier-Bresson presentó al Moma con objeto de la exposición de 1947. La séptima fue publicada dentro del reportaje "L'Espagne parle" en el número 296 (15 de noviembre de 1933) de la revista *VU* (véase Il. 203).

Las tres primeras y las dos últimas formaron parte de la selección de fotografías del *Scrapbook*. La que aparece en séptimo lugar en el orden de lectura fue publicada dentro del reportaje sobre las elecciones en la España republicana incluido en el número 296 (15 de noviembre de 1933) de la revista *VU* “L’Espagne parle” (véase Il. 203). No es esta una imagen menor, ya que el reportaje en cuestión significó su primer trabajo serio para la prensa escrita. Del resto no se conoce copia alguna. Una vez más, la imagen elegida para la publicación (la ya mencionada séptima) es la que reúne una mayor fuerza a



Il. 302, Il. 303 e Il. 304. *Gitanos, Andalucía, Granada, 1933.*

través de un mayor número de miradas concentradas en el objetivo. Veamos cómo se desarrolló la acción a lo largo de la serie: en un primer momento, el hombre no participa del juego. Parece incluso molesto por la intromisión del fotógrafo. Luego la mujer se acerca, atraída por la presencia del francés y, con media sonrisa, entra ingenuamente en el juego que él le propone. Solo falta

esperar a que los otros dos personajes miren a la cámara para tener la foto. Estas estrategias colocan a la fotografía perteneciente a esta *nueva vía* fuera de la fotografía puramente documental, caracterizada esencialmente por el distanciamiento.

También una de sus imágenes más reproducidas, la imagen *Sevilla, España* (1933, Il. 305), fue generada buscando esa fuerza transmitida por las miradas. De ella podemos encontrar al menos dieciséis versiones distintas, ninguna con la vida que posee la que finalmente Cartier-Bresson eligió.



Il. 305. *Sevilla, España, 1933.*

5.2.2.2.5.2 El instrumento: la cámara portátil *Leica*

La cámara, la *Leica*, la nueva herramienta de que HCB dispone, es un elemento fundamental en esta *nueva vía*; por ello vamos a dedicar unas pocas páginas a desarrollar su origen histórico y sus principales características técnicas.

La cámara con película perforada de 35 mm surgió en Alemania de la mano del ingeniero Oskar Barnack (1879-1936), que ansiaba disponer de una cámara que pudiera ser transportada en un bolsillo para poder compaginar sus dos grandes pasiones: la fotografía y el montañismo¹. Así es como diseña en 1913 la *Ur-Leica*, una cámara que utilizaba película cinematográfica convencional. Para que la calidad fuera mayor a la hora de la ampliación (los contactos eran tan pequeños que eran inservibles) cada exposición tenía un tamaño doble del de un fotograma de cine, dando nacimiento al formato 24x36 mm. Su primer objetivo fue fijo, un Milar 42 mm f/4'5, y su cuerpo podía albergar dos metros de película cinematográfica de 35 mm. El avance de la película y el armado de su obturador de cortinilla estaban sincronizados y se producían mediante el giro de un solo mando, lo que confería una notable velocidad y seguridad a su uso. La Primera Guerra Mundial interrumpió el desarrollo de este nuevo artilugio e impidió su comercialización pero en 1924, una vez acabada la contienda, la empresa Leitz, en cuyos laboratorios trabajaba Barnack, presentó la primera versión comercial de la *Leica* (contracción de **LEI**tz Optische Werke-**CA**mera), que causó sensación en la feria industrial de Leipzig de 1925. El aparato (*Leica* I, Il. 307) ya monta

¹ Sobre la historia de la *Leica* y otras cámaras de 35 mm, véase FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1993, pp. 109 y ss., SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 687 y ss., NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002, pp. 220 y ss., GAUTRAND, Jean-Claude, "Le *Leica*", en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 596.

(aunque fijo) el mítico objetivo Elmar 1:3'5/50 mm diseñado específicamente para él por el ingeniero Max Berek, posee un visor tipo Newton con lente divergente que muestra la imagen no invertida, puede adaptársele un telémetro y utiliza chasis metálicos con capacidad para cuarenta exposiciones. En los años siguientes (1930) incorpora el crucial avance de utilizar objetivos intercambiables de diferentes longitudes focales mediante montura de rosca. En 1932 sale al mercado una nueva versión, la *Leica II* (Il. 308) que ya incorpora un telémetro integrado y que es compatible con una amplia gama de objetivos intercambiables fabricados por Leitz y otras firmas, como Zeiss-Ikon (que produjo una cámara similar con la misma montura de objetivos, la también mítica Contax). Pronto hubo disponibles lentes con aperturas de f/1'5, que permitían fotografiar en prácticamente todas las circunstancias con luz natural en combinación con las nuevas películas rápidas.

La cámara se hizo con el mercado, desbancando a otras cámaras portátiles anteriores, como la *Ermanox*¹: en 1927 se habían fabricado 1000 ejemplares, en 1928, 10.000. En 1931 son 50.000 las *leicas* que han salido de las factorías de Leitz, y 100.000 en 1933. Sin embargo, los directores de las revistas ilustradas son reacios en un principio a la utilización de estas cámaras, que consideran, en general, un juguete. Prefieren las cámaras de gran formato, cuyos negativos, de mayor tamaño, hacen posible el retoque y, copiados por contacto, proporcionan imágenes de gran calidad. Incluso *Life*, fundada en una fecha tan tardía como 1936, rechazaba el uso de la *Leica*, y solo después de la insistencia de sus reporteros tuvo que rendirse a la evidencia de las extraordinarias cualidades de estas cámaras, pequeñas y manejables, que

¹ La *Ermanox*, menos versátil, funcionaba a base de un depósito de pequeñas placas de vidrio de 4'5x6, que eran sustituidas automáticamente tras cada disparo. Fue la cámara preferida por reporteros como Erich Salomon antes de la aparición de la *Leica*, pero esta y otras cámaras de película, como la *Rolleiflex* de 6x6, la desplazaron totalmente.

permiten a los fotógrafos realizar imágenes infinitamente más espontáneas y acercarse mucho a los sujetos, algo imposible con una lenta y engorrosa cámara de gran formato que, además, necesita trípode y no permite el disparo en cadena. Gisèle Freund nos transmite el testimonio de Thomas Mc Avoy, reportero para *Life*, y luego el suyo propio:

«Me había traído una *Leica* a raíz de un viaje a Europa, pero el redactor jefe la consideraba como un juguete poco serio a causa de su reducido tamaño y me prohibió utilizarla. Aprovechando una recepción oficial en Washington, hice caso omiso y, bajo las miradas atónitas de mis colegas que operaban con grandes aparatos y provistos de flashes, saqué toda una serie de fotos. Comparando mis clichés con los de los demás, la dirección admitió que mis fotos tenían mucha mayor atmósfera y que eran más vivas, pues yo no había recurrido a flashes y había fotografiado a la gente sin que esta se diera cuenta. A partir de ese momento, la *Leica* fue apreciada en todo su valor y todos los fotógrafos siguieron mi ejemplo».

[Gisèle Freund] Realicé una experiencia similar. En 1937, Julien Cain, por entonces Director de la Biblioteca Nacional, me pidió que fotografiara todas las bibliotecas de París (mi primer encargo oficial) para la Exposición Universal de 1937. Cuando me presenté en la Nacional, el director me declaró al advertir la pequeña *Leica*: «Eso no es nada serio, vuelva con una cámara profesional de verdad». Me echó. Tuve una idea. Fui al *marché aux puces* y compré por unos cincuenta francos un viejo modelo de madera de formato 18 X 24. Esta vez, el director quedó satisfecho y coloqué el aparato sobre un trípode voluminoso. Con la cabeza oculta bajo un gran paño negro simulé ajustar el enfoque. El aparato ni siquiera llevaba placas. Cuando se hubo marchado la autoridad, saqué tranquilamente toda una serie de fotos con mi *Leica*, cogiendo como modelos a las viejas ratas de biblioteca sumidas en la lectura. Como no usaba flashes, pasé desapercibida. Un anciano distinguido de largos bigotes blancos, que dormía sobre sus libros roncando dulcemente, fue mi primera víctima. Un monje vestido de estameña, enfrascado en antiguos folios, la segunda; y así siguieron otros. Gran parte de mis fotos sirvieron para el pabellón de la literatura, en la exposición universal. El reportaje sobre la Biblioteca Nacional apareció en la revista *Vu*, en su n.º 463 del 27 de enero de 1937 bajo el

título: *Un grand reportage de Vu à la Bibliothèque Nationale: la première usine intellectuelle du Monde*¹.



Il. 306. Gisèle Freund, *Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale*, París, 1937.

Cartier-Bresson² se decantará por la cámara portátil influido por André Kertész (que utiliza la *Leica* desde 1928) y por Martin Munkacsí, cuya imagen de unos jóvenes de color bañándose en el lago Tanganika le hará ver la necesidad de utilizar una cámara que permita una máxima movilidad. La visión de esta fotografía, publicada en la revista francesa *Photographies* en 1931, marcó un antes y un después en la orientación del joven fotógrafo:

Comprendí de golpe que la fotografía puede fijar la eternidad en un instante. Es la única foto que me ha influido. Hay en esta imagen una intensidad, una espontaneidad, una alegría de vivir tales que todavía hoy me deslumbra. La perfección de la forma, el sentido de la vida, un estremecimiento sin igual... Me dije: Dios, uno puede hacer eso con un aparato... Sentí como una patada en el culo: ¡venga, ve!³

¹ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1993, pp. 109-110.

² ASSOULINE, Pierre, "L'artiste à la recherche de son instrument. 1932-1935", en *Cartier-Bresson. L'œil du siècle*, París, Gallimard, 1999, p. 91-93.

³ ASSOULINE, Pierre, *op. cit.*, p. 90.

La *nueva vía* de la que hablábamos hace apenas unas páginas no es posible sin una herramienta como la *Leica*, una cámara transportable y discreta que es capaz de captar una rápida sucesión de tomas, de esbozos, hasta dar con la imagen adecuada que condensa la vida que se desarrolla ante ella.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Il. 307. *Leica I* (1924).
Il. 308. *Leica II* (1932).



Il. 309. George Hoyningen-Huene, *Henri Cartier-Bresson*, Nueva York, 1935. Cartier-Bresson sostiene en la fotografía lo que parece una *Leica II* con un objetivo de 35 mm y un visor de funcionamiento similar al que mostramos en la Il. 310.



Il. 310. Visor universal para *Leica*, de funcionamiento análogo al que utiliza Cartier-Bresson en la Il. 309, que permite adaptar la cámara para fotografiar con objetivos de diferentes distancias focales (en el caso del que aquí mostramos, lentes de 35, 50, 85, 90 y 135 mm).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.2.2.3 SURREALISMO EN LA BASE DE LA TEORIZACIÓN DEL DOCUMENTALISMO EN LA POSGUERRA.

Ya comentamos en pasados capítulos la existencia de dos periodos claramente diferenciados en la producción de Henri Cartier-Bresson. El primero abarcaría desde sus comienzos en la fotografía hasta la Segunda Guerra Mundial y estaría marcado por la impronta del surrealismo y la realización de fotografías aisladas (sin formar reportajes) que no tenían como objetivo prioritario (salvo en algunos casos) la publicación. El segundo, que comenzaría a mitad de la década de los cuarenta, se caracterizaría por la articulación de su trabajo en torno al concepto de reportaje, casi siempre de encargo, para una revista ilustrada.

El objetivo de este capítulo es el análisis de la teoría estética que Cartier-Bresson desarrolló en esta segunda etapa de su vida creativa, teoría que solo con violencia puede aplicarse a sus trabajos realizados en la década de los treinta; estas fotografías poseen un estatuto temático singular que las inserta con claridad en el núcleo del surrealismo fotográfico. Sin embargo, el

surrealismo dejó su impronta en el concepto central de su planteamiento teórico de posguerra: el *instante decisivo*.

El texto fundamental a la hora de determinar los presupuestos estéticos de la obra más tardía de Cartier-Bresson es la introducción que éste escribió con objeto de la publicación de su libro *Images à la sauvette* en 1952¹. El texto apareció encabezado por una cita de las memorias del cardenal de Retz (“*no hay nada en este mundo que no tenga su instante decisivo*”); de esta cita extrajo el editor norteamericano Dick Simon el título para su publicación en los Estados Unidos, dando comienzo a la noción de “instante decisivo”² que iba a marcar la teoría y la práctica fotográficas durante decenios. Se encuentra dividido en seis secciones que repasan los conceptos básicos del fotógrafo profesional (el reportaje, el tema, la composición, el color, la técnica, los clientes) más una brevísima introducción biográfica y una conclusión en la que resume lo fundamental de su posición. El estilo es directo, expositivo, fruto de las circunstancias en las que fue escrito y que, sin duda, afectaron a su forma y a su contenido³.

Pero no es esta la única fuente de la que disponemos para el análisis de los presupuestos estéticos de HCB. Existen otras, que citaremos oportunamente cuando las utilicemos.

¹ *Images à la sauvette*, París, Editions Verve, 1952. Edición americana de la misma obra: *The Decisive Moment*, Nueva York, Simon & Schuster, 1952.

² Es interesante señalar que el nombre del concepto teórico que iba a constituir su seña de identidad no fue elegido por el mismo Cartier-Bresson, ni siquiera citado en el texto que ahora comentamos.

³ HCB se vio amablemente empujado a redactar el texto por su editor del momento, Tériade (“Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora: conversation”, p. 124 en MORA, Gilles (ed.), *HCB*, Número especial de *Cahiers de la Photographie* (París), nº 18, 1986, pp. 117-125.). Debe sin duda su estilo enérgico al hecho de haber sido redactado en un par de días. Tériade es una figura fundamental para comprender la obra de HCB, al igual que lo es Robert Delpire, también su editor a partir de 1954.

Henri Cartier-Bresson comienza el texto de *Images à la sauvette* presentándose a sí mismo como alguien influido desde niño por las artes visuales. La pintura lo atrapó en la infancia; más tarde fue la fotografía, inicialmente utilizada como recuerdo de vacaciones; luego el cine, las películas de Griffith, Stroheim, Eisenstein, Dreyer, que literalmente “le enseñaron a ver”¹.

HCB reconoce la influencia que Atget² tuvo en sus primeras obras, realizadas con una cámara en madera de 9x12. Durante un año vive en África, hecho trascendente para él a nivel fotográfico y no solo vital, pues allí compra su primera cámara portátil, de la cual apenas quedan tomas, en parte porque la cámara se llenó de hongos, lo cual estropeó las exposiciones, en parte porque el mismo Cartier-Bresson realizó una feroz selección de su obra a comienzos de la segunda guerra mundial. Utilizará esta cámara durante parte de sus viajes por Europa tras su vuelta, gravemente enfermo, a Francia, hasta su encuentro en Marsella con la que será *su cámara* para el resto de su vida, la *Leica*:

Trabajaba con gozo y por placer. Había descubierto la *Leica*; ella se convirtió en la prolongación de mi ojo y no me abandonará nunca. Andaba toda la jornada con el espíritu tenso, buscando en las calles para tomar del natural fotos como si fueran flagrantes delitos. Tenía sobre todo el deseo de atrapar en una sola imagen lo esencial de una escena que surgiera³.

¹ *Images à la sauvette*. No hace en este texto referencia alguna a su estancia durante varios años en la escuela de pintura de André Lothe. Tampoco mención directa al surrealismo.

² Único fotógrafo que cita directamente en *Images à la sauvette*. En otros textos niega haber conocido la obra de Atget en épocas tan tempranas de su vida. Sin embargo, no es posible que, dado el papel de las fotografías de Atget en las publicaciones surrealistas, no conociera su obra a mediados o finales de los años veinte.

³ Introducción a *Images à la sauvette*, Editions Verve, París, 1952, s.n.

El reportaje es algo totalmente ajeno a estas primeras imágenes. Contar una historia mediante una serie de fotografías será algo que desarrollará más tarde, cuando trabaje en la prensa, en contacto con el trabajo de otros.

La noción teórica de reportaje que Cartier-Bresson elabora es una prolongación o desarrollo del concepto que la tradición ha llamado “instante decisivo” y que veíamos ejemplificado en la cita de *Images à la sauvette* que ha poco reproducíamos. Cartier-Bresson amplía el concepto al desarrollar la noción de reportaje:

A veces una única foto cuya forma tenga suficiente rigor y riqueza, y cuyo contenido tenga la suficiente resonancia, puede bastar, pero esto es raro.

Una sola imagen (aunque haya conseguido atrapar un *instante decisivo* del natural) no puede captar lo esencial de un tema que se desarrolle a lo largo del tiempo o del espacio. Los elementos del tema se encuentran dispersos, no pueden reunirse en una sola imagen sin forzarlos. Cartier-Bresson también rechaza la “puesta en escena”, la escenificación, la realización de un retablo viviente que reúna en un solo lugar los elementos que en la realidad se dan separados; lo califica de “trampa”:

La fotografía «fabricada» o puesta en escena no me concierne. Y si emito algún juicio sobre ella, este no puede ser sino de orden psicológico o sociológico. Hay quien hace fotografías preparadas de antemano y quien va a la búsqueda de la imagen y la captura¹.

¹ “L’imaginaire d’après nature”, introducción a *Henri Cartier-Bresson*, Nouvel Observateur / Delpire, París, 1976, s.n. (ed. castellana: *Fotografiar del natural*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003 p. 12). También, sobre el mismo tema, NEWHALL, Beaumont, “Vision Plus the

Por todo ello se impone la reunión, en una página (el concepto está íntimamente relacionado con la práctica del reportaje para las revistas ilustradas) de fotografías que recojan elementos complementarios de un mismo tema.

El reportaje aparece pues como

una operación progresiva de la cabeza, del ojo y del corazón para expresar un problema, fijar un acontecimiento o unas impresiones. Un acontecimiento es tan rico que giramos a su alrededor mientras este se desarrolla. Buscamos la solución. La encontramos tal vez en algunos segundos, otras veces precisa horas o días; no hay una solución estándar; no hay recetas, es preciso estar siempre preparado, como en el tenis¹.

Es preciso estar atento, como en el tenis o como en la caza para realizar la foto, el disparo certero. Cartier-Bresson prohíbe expresamente el disparo en cadena, “ametrallar” lo llama. Considera esta práctica altamente negativa, pues la fotografía rápida y maquinal sobrecarga la memoria de bocetos² que perjudicarán nuestra percepción del conjunto y, por tanto, el reportaje. La memoria es importante a la hora de la realización de la selección, y por ello no debe ser sobrecargada con un exceso de imágenes.

Camera: Henri Cartier-Bresson”, *Popular Photography*, nº 20, enero de 1947, pp. 56-57, 134, 136, 138 (reimpreso en NEWHALL, Beaumont, *Photography: Essays and images*, MOMA, Nueva York, 1980, pp. 283-287), p. 284. Sin embargo, como ya sabemos, la fotografía “posada” no es totalmente ajena al trabajo de Cartier-Bresson.

¹ Véase nota 3 de la p. 517 de esta tesis. El hecho de “girar alrededor” del tema buscando “la solución” explica las preferencias de Henri Cartier-Bresson por la fotografía con cielo nublado. Ese danzar en torno al sujeto a fotografiar sólo es posible, una vez descartado el flash (como veremos más adelante) si disponemos de una luz constante, que no cambie con nuestra posición. Así, el fotógrafo sólo debe atender (inconscientemente) al juego de las formas, de las líneas, a la composición instintiva y a la *vida* que se desarrolla ante él.

² “Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora: conversation” en MORA, Gilles (ed.), *HCB*, Número especial de *Cahiers de la Photographie* (París), nº 18, 1986, pp. 117-125, p. 119.

La selección es para Cartier-Bresson un momento crucial del proceso fotográfico; hay dos momentos en los que se realiza esta y, por tanto, dos ocasiones para el arrepentimiento posterior: el momento de la *toma* y el de la *elección* de las imágenes, una vez reveladas y fijadas, para separar aquellas que no poseen la suficiente fuerza.

La estética del instante decisivo de Henri Cartier-Bresson se apoya, como él mismo deja de manifiesto, en una cualidad que considera única de la fotografía y que ha devenido un lugar común en las discusiones sobre esta: la capacidad que tiene para fijar un instante preciso¹. Para HCB, como para Heráclito, el mundo está sometido a continuo cambio, las cosas ocurren y nunca vuelven hacia atrás. La fotografía aparece como el único medio de expresión capaz de detenerlas, de congelar el *fluir* de la vida. Sin embargo, esta capacidad de la fotografía se convierte también en Cartier-Bresson en un límite para su práctica. Rápidamente, lo que en principio no es sino una *cualidad* única de la fotografía, pasa a ser la *norma* a cumplir: la fotografía detiene las cosas, luego la fotografía no debe sino detenerlas. No crearlas, no cambiarlas. El retoque del tema, insiste, es algo prohibido.

Nuestra tarea consiste en observar la realidad con la ayuda de este cuaderno de bocetos que es nuestro aparato, fijarla pero no manipularla ni durante la toma ni jugando a las cocinitas en el laboratorio. Todos los trucajes son evidentes para el que está ojo avizor².

¹ *Images à la sauvette*.

² *Images à la sauvette*. La metáfora del “cuaderno de bocetos”, que acabó siendo un tópico en HCB, aparece incluso en textos anteriores a *Images à la sauvette*, como el artículo redactado por Beaumont Newhall en 1946 para la revista *Popular Photography* a partir de una entrevista realizada a Cartier-Bresson: “Henri Cartier-Bresson te dirá, si lo presionas, que la fotografía es para él una especie de cuaderno de bocetos, un medio para registrar lo que ve”; NEWHALL, Beaumont, “Vision Plus the Camera: Henri Cartier-Bresson”, *Popular*

Todo lo que se le permite al fotógrafo es la selección de las imágenes. El fotógrafo es alguien ajeno al hecho, no lo toca, lo observa desde fuera *como un árbitro de boxeo que cuenta los golpes*¹, sin intervenir:

El fotógrafo es un testigo no obstructivo que reconoce posibilidades pictóricas tal y como se presentan ellas mismas a su ojo².

Más tarde, en su introducción a *Les européens*, insiste: lo único que hace el fotógrafo es mostrar las agujas del reloj, pero escoge su instante: “Yo estaba allí y aquí está la vida en ese instante tal como yo la he visto”³. De ahí también la necesidad de que el acercamiento al tema sea cuidadoso, “con pies de terciopelo”, “a paso de lobo”, sigilosamente, incluso aunque vayamos a fotografiar una naturaleza muerta. Se ha evitar todo acercamiento agresivo, en parte para preservar las relaciones personales que hacen posible la fotografía y que Cartier-Bresson resalta una y otra vez:

Se debe ser consciente del significado de lo que se fotografía. Especialmente al fotografiar gente, debe haber una relación entre el tema y el fotógrafo, y el yo y el tú, si el resultado ha de ser algo más que un parecido o semejanza superficiales⁴.

Photography, nº 20, enero de 1947, pp. 56-57, 134, 136, 138 (reimpreso en NEWHALL, Beaumont, *Photography: Essays and images*, MOMA, Nueva York, 1980, pp. 283-287).

¹ *Images à la sauvette*. El mismo símil aparece en la página 74 de la entrevista "Henri Cartier-Bresson on the art of photography. An interview by Yvonne Baby", *Harper's Magazine*, noviembre de 1961, pp. 72-78.

² NEWHALL, Beaumont, "Vision Plus the Camera: Henri Cartier-Bresson", *Popular Photography*, nº 20, enero de 1947, p. 284.

³ *Les européens*, París, Verve, 1955, s.n. (trad. cast. "Los europeos", *Fotografiar del natural*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003, p. 41).

⁴ NEWHALL, Beaumont, "Vision Plus the Camera: Henri Cartier-Bresson", *Popular Photography*, nº 20, enero de 1947, pp. 56-57, 134, 136, 138 (reimpreso en NEWHALL, Beaumont, *Photography: Essays and images*, MOMA, Nueva York, 1980, pp. 283-287).

La máxima del fotógrafo no es otra que “*hacerse olvidar*”. El flash, con su violencia, queda proscrito¹.

Sin embargo, para Henri Cartier-Bresson, la fotografía no tiene como función el mero registro de hechos: la fotografía no debe documentar la realidad mediante la simple colección de imágenes de hechos, mediante la *acumulación*. La fotografía es (o debe ser, el enfoque pasa aquí, ya lo hemos visto antes, de descriptivo a normativo) la *selección* de un hecho especial, que podemos calificar de “instante decisivo”:

El tema no consiste en recolectar hechos, porque los hechos no tienen ningún interés en sí mismos. Lo importante es elegir entre ellos; tomar el hecho verdadero en relación a la realidad profunda².

Cualquier cosa puede constituir un tema, con la condición de que sea un hecho significativo, un *hecho verdadero* en el sentido de contener, por su propia naturaleza, una estructura formal que lo pone en relación con una realidad no evidente. Aquí puede rastrearse claramente la herencia surrealista presente en Cartier-Bresson: la fotografía como una herramienta capaz de sacar a la luz una realidad oculta, a veces solo presente a nivel del inconsciente, mediante la selección de un instante, de un hecho que es en ocasiones tan breve que solo una cámara puede traerlo a la conciencia, un hecho irrepetible que solo una fotografía puede congelar.

Cartier-Bresson pone de relieve que existe una relación intrínseca entre el hecho, su función y su forma, esto es, su fuerza expresiva:

¹ “Yo nunca uso el flash —exactamente igual que nunca se me ocurriría disparar una pistola en mitad de un concierto”, “Henri Cartier-Bresson on the art of photography. An interview by Yvonne Baby”, *Harper’s Magazine*, noviembre de 1961, pp. 72-78, p. 75.

² *Images à la sauvette*.

Hasta la cosa más pequeña puede ser un gran tema en fotografía, el pequeño detalle humano convertirse en un leit-motiv. Nosotros vemos y hacemos ver en una especie de testimonio el mundo que nos rodea y es el acontecimiento por su función propia quien provoca el ritmo orgánico de las formas¹.

La estructura geométrica interna del hecho, captada en la imagen, deriva directamente de la función que el hecho posee, esto es, de su significado profundo.

La composición es un concepto central en Cartier-Bresson. De hecho, podríamos decir que es el especial acento en la composición lo que caracteriza a su fotografía. Como vimos en la cita anterior, el tema, el *hecho verdadero*, posee un especial *ritmo orgánico de formas* que solo con una adecuada composición va a ser conservado. De hecho, componer no es sino reconocer un equilibrio, un ritmo, que solo posee el instante decisivo y que, precisamente, lo convierte en decisivo: su especial función, su especial significación, su sacar a la luz la realidad oculta se concretan en su singular estructura formal. La composición define a la fotografía. Componer es *situar el aparato en el espacio en relación al objeto*² y fotografiar no es sino componer, o reconocer composiciones:

La fotografía es para mí el reconocimiento en la realidad de un ritmo de superficies, de líneas y de valores; el ojo recorta el tema y el aparato solo debe hacer su trabajo, que es imprimir sobre la película la decisión del ojo. Una foto se ve en su totalidad, de una sola vez, como un cuadro; la composición es en ella una coalición simultánea, la coordinación orgánica de elementos visuales. No se compone gratuitamente, es precisa una necesidad y no se puede separar el fondo de la forma.

El significado de la fotografía deriva necesariamente de su composición y es precisamente su composición la que convierte a una imagen en una

¹ *Ibíd.*

² *Ibíd.*

verdadera fotografía. Su percepción es automática, irreflexiva, instintiva, pero también lo es su realización:

En fotografía, la creación es asunto de un instante, de un chorro, de una respuesta rápida, la de subir el aparato a la altura del ojo, de atrapar en la cajita lo que te ha sorprendido, captar al vuelo sin trampas, paralizando. Al tomar una foto, hacemos pintura¹.

Esto no puede hacerse sino con la velocidad de un reflejo, y nos evita felizmente intentar hacer “Arte”².

Se debe pensar antes y después —nunca mientras tomamos una fotografía. El éxito depende de la amplitud de la propia cultura, del propio conjunto de valores, de la claridad de mente y de la vivacidad³.

Se compone en el tiempo que se tarda en oprimir el obturador; no es posible, por tanto, la aplicación consciente de regla compositiva alguna. De ahí la “*inefabilidad*” de la que Cartier-Bresson habla al tratar los modos de expresión: la fotografía se reconoce y se realiza de forma instintiva, por tanto, no es posible aprender (al menos conscientemente) a hacer buenas fotografías, fotografías bien compuestas. Se sabe fotografiar instintivamente.

La composición debe ser una de nuestras preocupaciones constantes, pero en el momento de fotografiar solo puede ser intuitiva, ya que en la toma trabajamos con instantes fugitivos en los que las relaciones son móviles. Para aplicar la proporción de la sección áurea, el compás del fotógrafo no puede estar sino en su ojo⁴.

Los esquemas, las reglas compositivas, quedan fuera de la *práctica* de la fotografía para Cartier-Bresson. No así del *análisis teórico* posterior:

¹ *Les européens*, París, Verve, 1955, s.n. (p. 41 de la trad. cast. ya citada).

² También habla Cartier-Bresson del “Arte” en un sentido que podría ser, como aquí, irónico al comienzo de *Images à la sauvette*, al citar sus comienzos con la cámara de 9x12.

³ “Henri Cartier-Bresson on the art of photography. An interview by Yvonne Baby”, *Harper's Magazine*, noviembre de 1961, pp. 72-78, p. 74.

⁴ *Images à la sauvette*.

Espero que no veamos el día en que los comerciantes vendan los esquemas grabados sobre vidrios esmerilados¹.

Es evidente que todo análisis geométrico, toda reducción a un esquema, solo puede producirse una vez hecha la foto, cuando está revelada, cuando la hemos tirado sobre papel y no sirve más que de materia de reflexión².

Podremos divertirnos trazando líneas sobre las buenas fotos ya reveladas y viendo cómo estas están compuestas de acuerdo con proporciones como el número de oro, tan querido para Cartier-Bresson, pero si intentamos fotografiar aplicando conscientemente reglas compositivas, nuestro trabajo carecerá totalmente de valor y será fallido, pues no poseerá vida alguna.

Para HCB el formato también influye, y de manera fundamental, en la composición, ya que constituye el límite externo de la fotografía, determina cuál ha de ser la situación de cada elemento en la imagen para que esta esté equilibrada y le aporta a la fotografía propiedades expresivas propias de su forma geométrica. Cartier-Bresson rechaza el formato cuadrado porque la igualdad de sus lados le da cierta tendencia a ser *estático* (“no hay muchos cuadros cuadrados”, afirma), con lo que, de forma indirecta, está reafirmando su elección por el más *dinámico* (por tanto, más adecuado para atrapar el instante fugaz) formato rectangular del negativo de la *Leica* (24x36 mm, proporción 2:3), que se convirtió en el estándar de las cámaras portátiles. En la opción por este formato también es determinante la posibilidad de aplicarle reglas geométrico-compositivas clásicas, que constituyen la base de sus composiciones:

¹ *Ibíd.*

² *Ibíd.*

Las mismas reglas compositivas se aplican tanto a los pintores como a los fotógrafos; ambos se enfrentan a los mismos problemas visuales. Al igual que uno puede analizar la estructura de una pintura, en una buena fotografía se pueden descubrir las mismas reglas, el medio proporcional, el cuadrado inscrito en el rectángulo, la Regla de Oro, etc. Por esto me gusta la forma rectangular del negativo de la Leica, 24 por 36 mm¹.

La elección inicial de formato es de una importancia trascendental, sobre todo porque para Cartier-Bresson es definitiva. Aquí aparece uno de los dogmas centrales de su teoría estética, la prohibición total del reencuadre de la imagen en el tiraje y en la publicación. Dos son los argumentos sobre los que se apoya:

- Si la fotografía es buena (bien compuesta), recortarla, aunque solo sea un poco, destruye el preciso juego de proporciones que contiene.
- Una fotografía mala (mal compuesta) no se arregla, salvo muy raramente, reencuadrándola en el cuarto oscuro.

En ambos casos se destruye la integridad de la visión².

El uso del blanco y negro, el rechazo explícito del color en fotografía, es otro de los grandes dogmas de la fotografía de Cartier-Bresson. Algunos de los argumentos que utilizó para justificar este principio no tienen vigencia hoy día; otros, sin embargo, conservan toda su fuerza teórica. Mientras que unos son *problemas del color*, otros son *ventajas del blanco y negro*.

Comencemos por los problemas que el color plantea, buena parte de ellos derivados, como el mismo Cartier-Bresson reconoce, de la falta de desarrollo tecnológico de la fotografía en color y que, por lo tanto, han ido

¹ “Henri Cartier-Bresson on the art of photography. An interview by Yvonne Baby”, *Harper's Magazine*, noviembre de 1961, pp. 72-78, p. 74.

² *Images à la sauvette*.

subsanándose con el tiempo y ya no tienen sentido como objeciones válidas. Recordemos que el estilo fotográfico de Cartier-Bresson cristaliza en la primera mitad de los años treinta y que el texto central del cual ha de partir cualquier análisis del pensamiento estético de nuestro autor, *Images à la sauvette*, ve la luz en 1952, mucho antes de la masiva extensión de la película en color y de la simplificación de su uso¹. El primer problema es la lentitud de las primeras películas en color. Cuando las utiliza, el fotógrafo se ve forzado a trabajar con tiempos de exposición largos y diafragmas muy abiertos, lo cual acarrea graves inconvenientes, como la tendencia a limitarse a temas estáticos; el fotógrafo no puede utilizar las velocidades rápidas que permiten captar los sujetos en movimiento, detener los momentos fugaces que, como hemos visto, son los *hechos verdaderos* que Cartier-Bresson busca atrapar. Otro problema añadido es la necesidad de utilizar luz artificial para realizar fotografías que con película en blanco y negro era posible tomar limitándose al uso de la luz natural. Ya vimos la importancia que tenía para Cartier-Bresson evitar el flash y la intromisión que este significa en la *vida* fotografiada, cómo este supone la destrucción del clima que precisa el fotógrafo para su trabajo. Por otro lado, los diafragmas abiertos también limitan drásticamente la profundidad de campo, resultando los fondos desenfocados (“los fondos desenfocados en la foto en color son bien feos”²) y las composiciones monótonas.

Aparte de los problemas derivados de la lentitud de las películas, están los que provienen de la reproducción en revistas y libros. Los colores de la fotografía impresa no siempre tienen que ver con los de la foto original:

¹ Para un rápido repaso de los comienzos de la película en color, véase NEWHALL, Beaumont, “En color”, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002, cap. 15.

² *Images à la sauvette*.

La trasposición de una foto en color en un periódico o en una edición de semilujo da a veces la impresión de una disección mal hecha. En mi opinión, estamos todavía en los comienzos; se ha llegado a una cierta fidelidad en la reproducción de documentos y cuadros, pero en lo que atañe a las fotografías con vida, la cosa es otra. Esto no debe llevarnos al desinterés y a esperar a que la película perfecta nos sea provista, y el talento junto con ella; hay que seguir tanteando¹.

A pesar de todo lo dicho, la opinión de Cartier-Bresson sobre el color ha sido, cuando menos, ambigua. De hecho, Cartier-Bresson estaba tan poco seguro acerca de sus propias opiniones sobre el color que en ediciones posteriores del texto de *Images à la sauvette* eliminó el apartado dedicado al tema o lo sustituyó por una brevísima posdata².

Por un lado, como puede verse en el último texto que hemos citado, tiene una cierta confianza en que gran parte de los problemas derivados del color se solucionarán con las mejoras en las películas y las técnicas de reproducción en imprenta; también hay una invitación expresa a la experimentación, aunque sea todavía con materiales deficientes. Pero, por otro lado, HCB también señala problemas relacionados con el uso del color en fotografía que no podrán tener solución técnica alguna, ya que no derivan de las características físicas o químicas de la película, sino de cómo funciona la mente del fotógrafo a la hora de fotografiar intentando tener en cuenta el color en la composición.

Al hablar de composición solo se piensa en términos de esta vieja convención, de este color simbólico que es el negro. El blanco y negro es

¹ *Ibid.*

² Así ocurre en la recopilación de textos de Cartier-Bresson *L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, París, 1996 (trad. esp. *Fotografiar del natural*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003.) y, más tempranamente, en el prefacio a *The World of Henri Cartier-Bresson*, Londres, Thames and Hudson, 1968.

una deformación, una abstracción, todos los valores son transportados a él [a niveles de gris] y dejan entonces la posibilidad de elección.

[...] La operación que consiste en llevar los colores de la naturaleza tridimensional a una superficie impresa, plantea una serie de problemas extremadamente complejos, algunos colores absorben la luz, otros la emiten; en consecuencia, unos dan la impresión de acercar las cosas, otras las alejan; por tanto, se han de ajustar las relaciones de color ya que los colores que en la naturaleza se colocan en los planos alejados, reclaman un emplazamiento diferente sobre una superficie plana, ya sea esta la de los pintores o la de los fotógrafos, es entonces, cuando se está fotografiando un sujeto que no se puede manejar a voluntad cuando reside la verdadera dificultad; y este es el problema que aparece al fotografiar del natural en color.

[...] Es difícil saber cuáles serán los desarrollos de la fotografía de reportaje en color, pero es seguro que necesitará una forma de pensar y un acercamiento diferentes a los del blanco y negro; personalmente, todavía temo que este elemento tan complicado venga en detrimento de la vida y del movimiento simple que a veces atrapamos en blanco y negro¹.

El color complica la composición, ya que no podemos arreglar la realidad para que las superficies de color aparezcan en el lugar que conviene para lograr una imagen equilibrada. Ya no debemos estar atentos únicamente a los volúmenes, a las líneas, a la geometría; el color, con toda la riqueza de cualidades subjetivas que aporta, multiplica la complejidad del acto fotográfico, dificultando el carácter puramente instintivo y automático que debe poseer; introduce la necesidad de la reflexión. En cambio, fotografiar en blanco y negro *simplifica*, reduce el hecho a sus elementos constitutivos: líneas y volúmenes, posibilitando la fotografía instantánea, “del natural”.

¹ Ambos fragmentos en *Images à la sauvette*. Como decíamos en la p. 529, las reflexiones sobre el color desaparecen del texto en posteriores versiones. Sí aparece en la recopilación de textos de Joan Fontcuberta *Estética fotográfica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003. El fragmento citado se encuentra en las pp. 231-232 de dicha antología.

Este problema no afectaría a la fotografía escenificada o *arrangée*, como Cartier-Bresson indicaba veladamente en una de las citas inmediatamente anteriores, pues en ella tenemos tiempo para colocar los objetos, los podemos *manejar a voluntad*, podemos calibrar el peso y el resto de cualidades del color de cada elemento del atrezzo, tal vez cambiarlo en el laboratorio, *jugando a las cocinitas*.

Para crear verdaderamente en el ámbito de la fotografía en color es necesario transformar, modular el color, y encontrar así la libertad para expresarse siguiendo las grandes leyes que fueron codificadas por los impresionistas, de las cuales ni siquiera un fotógrafo puede zafarse¹.

Pero, ya lo sabemos, no es este el tipo de fotografía que concierne a nuestro autor².

Ya hemos hablado de la confianza que Bresson tiene en que algunos de los problemas estéticos de la fotografía puedan solucionarse mediante la incorporación a la práctica de los nuevos avances tecnológicos. Ocurría así (en parte) en el caso del color, pero también en el resto de aspectos de la fotografía:

Ciertamente, el desarrollo de la fotografía está ligado al desarrollo de su técnica³.

Sin embargo, Cartier-Bresson rechaza el *fetichismo que se ha desarrollado en torno al tema de la técnica fotográfica*⁴. Lo que verdaderamente importa es el

¹ *Images à la sauvette*.

² Véase nota 1 de la p. 519 de esta tesis.

³ *Images à la sauvette*.

⁴ *Ibíd.*

resultado, la visión. El manejo de la cámara es algo instintivo, y el control de aspectos como diafragmas, velocidades de obturación, etc. ha de ser tan reflejo como lo es cambiar de marcha al conducir¹

...y no hay nada más que añadir sobre todas estas operaciones, incluso sobre las más complicadas; están explicadas con precisión militar en el manual de instrucciones suministrado por los fabricantes junto con la cámara y su funda de piel de vaca.

Es necesario superar este estadio, al menos en las conversaciones².

Hablamos demasiado [...] de «técnica». Los fotógrafos, en su miopía técnica, han pasado por alto el estilo³.

La cámara queda reducida a un instrumento, fundamental, sin duda, y que debe incorporar los avances que se vayan produciendo, pero debemos evitar tomar el aparato como un fin en sí mismo y nuestras conversaciones no deben girar en torno a aspectos técnicos, algo muy común en el mundo de los entusiastas de la fotografía. El verdadero problema es el “estilo”, la vía por la cual cada fotógrafo debe crear su propia manera de ver. El estilo es *una suma de emoción, de visualización y de técnica*⁴. Para desarrollarlo, debemos fotografiar con el *ojo*, pero también con el *corazón*⁵:

Mis fotografías son variaciones sobre el mismo tema: el hombre y su destino. Nadie es infinitamente versátil; cada uno de nosotros lleva consigo una visión particular del universo. Es esta visión la que tiende a dar unidad a nuestro trabajo y, finalmente, un estilo⁶.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ NEWHALL, Beaumont, “Vision Plus the Camera: Henri Cartier-Bresson”, *Popular Photography*, nº 20, enero de 1947, p. 286.

⁴ *Ibid.*, p. 286.

⁵ *Ibid.*, p. 283.

⁶ “Henri Cartier-Bresson on the art of photography. An interview by Yvonne Baby”, *Harper's Magazine*, noviembre de 1961, pp. 72-78, p. 74.

En la ampliación, el mismo respeto por el hecho que se tenía en la toma. El objetivo de las modificaciones (en esta fase, es evidente, la manipulación es inevitable, la cantidad de decisiones a tomar en el tiraje es enorme: contraste general, contraste local, niveles de luz, etc.) no es otro que lograr *restablecer el espíritu que prevaleció en el momento de la toma*¹. Por ello, como ya vimos, es fundamental la *memoria* a la hora de fotografiar: se ha de evitar que esta se encuentre sobrecargada de imágenes que luego vamos a desechar².

El objetivo de todos los trucajes que se realicen en el laboratorio (tapados, quemados, elección del grado del papel, etc.) es el reconstruir, tal y como la recordamos, la imagen que nos formamos de un hecho en nuestra mente³, imagen que es fruto de un sistema perceptivo (el ojo) cuyo funcionamiento es muy diferente a la forma de operar de una cámara y su película. El negativo no puede adaptarse a la vez a las altas luces y profundas sombras cuando estas se dan simultáneamente en una composición, pero el ojo sí. El ojo percibe los detalles presentes tanto en las zonas iluminadas como en las zonas de sombra, porque se adapta a los diferentes grados de luz, pero esos detalles no aparecerán simultáneamente en la copia si no la manipulamos mediante procedimientos técnicos, a veces relativamente complicados, en el laboratorio. Por ello, la última fase de la creación de una fotografía pasa necesariamente por el cuarto oscuro y la ampliadora⁴.

Cartier-Bresson critica a cierto grupo de fotógrafos (que bien podrían ser los seguidores de Edward Weston, Ansel Adams, el Grupo f/64 en

¹ *Images à la sauvette*.

² *Ibid.*

³ Ese es el motivo verdaderamente central por el que Cartier-Bresson rechaza el flash: las fotografías realizadas con flash no pueden ser objeto de una “previsualización” ya que el resultado de su utilización es bastante impredecible.

⁴ “Es necesario restablecer el balance que el ojo hace constantemente entre una sombra y una luz, y por eso los últimos momentos de creación fotográfica ocurren en el laboratorio”, *Images à la sauvette*, “la technique”.

general) que han desarrollado un *gusto inmoderado por la nitidez en la imagen; que tienen la pasión de lo minucioso, del acabado perfecto*. Para nuestro autor, se encuentran totalmente alejados del verdadero problema en fotografía, igual que lo estaban los pictorialistas, que aplicaban a todos sus temas el “*flou artístico*”, un cierto aspecto borroso con el que intentaban que sus fotografías tuvieran un aspecto más pictórico y fueran, por tanto, más “arte”¹. Para nuestro fotógrafo, la realidad no se atrapa mejor con imágenes más nítidas; si observamos el trabajo de Cartier-Bresson, podemos ver cómo algunos de sus mejores trabajos están totalmente borrosos, faltos de enfoque o movidos, pero eso no les impide cumplir con las características que HCB atribuye al *hecho verdadero*.

Cartier-Bresson concluye la introducción de *Images à la sauvette* recogiendo las claves de su ideario, redefiniendo los conceptos básicos de su estética. Es consciente de que no existe una única forma de fotografía, que la fotografía es un ámbito amplio que cumple muy diferentes funciones sociales, desde la publicidad hasta los recuerdos familiares y que por ello no puede existir una definición de la fotografía en general. Él se limita a hablar de la fotografía tal y como se practica para las revistas ilustradas. Sin embargo, no ha sido así a lo largo de todo el texto. Las referencias indirectas a corrientes fotográficas que no buscaban la publicación en revistas ilustradas, sino que más bien buscaban su espacio en las publicaciones netamente artísticas y galerías de arte hacen pensar que el planteamiento de Cartier-Bresson se extiende a otros ámbitos de la fotografía más allá del propio del fotoperiodismo. Parece evidente que Bresson lo extiende también a la

¹ *Images à la sauvette*.

fotografía “artística” sea esta lo que sea. Así lo parece al relacionar la práctica fotográfica con el autoconocimiento y la expresión del mundo interior:

Nos descubrimos al vivir, al mismo tiempo que descubrimos el mundo exterior él nos conforma, pero nosotros podemos también actuar sobre él. Debe establecerse un equilibrio entre estos dos mundos, el interior y el exterior, que en un diálogo constante, forman uno solo, y es este el mundo que debemos comunicar.

Por ello la definición de la fotografía de Cartier-Bresson afecta a más ámbitos de los que él mismo reconoce; es sumamente restrictiva y deja fuera de sí buena parte de la fotografía contemporánea:

Una fotografía es para mí el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por un lado, de la significación de un hecho y, por otro, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho¹.

Los dos elementos básicos que vimos al hablar del hecho verdadero reaparecen: un hecho significativo y una composición rigurosa se complementan para configurar la imagen. Ambos son inseparables: el hecho significativo posee significado, precisamente, por su organización formal, por la precisión geométrica de su composición:

El contenido no puede separarse de la forma; por forma, yo entiendo una organización plástica rigurosa solo por la cual nuestras concepciones y emociones devienen concretas y transmisibles².

Para Cartier-Bresson, la fotografía, como la Academia platónica, es un terreno exclusivo y vedado al no geométrico¹.

¹ *Ibíd.*

² *Ibíd.*

6. CONCLUSIONES

Comenzamos esta tesis aclarando cuál había de ser nuestro objetivo central: mostrar que los planteamientos *ontológicos*, *epistemológicos* y *éticos*² del surrealismo, junto con la atención que este movimiento prestó a la fotografía en sus publicaciones, habían jugado un papel fundamental entre los elementos que dieron lugar a la aparición, la práctica y la teorización del *estilo documental* en fotografía.

Con miras a la consecución de ese objetivo, abordamos la tarea de explicitar el *sustrato intelectual* de formación del surrealismo, con especial atención al *contexto vital* de los jóvenes de la generación de Breton y Aragon. Vimos que este contexto intelectual y existencial contaba con dos elementos fundamentales: por un lado, el racionalismo y el positivismo, que constituían

¹ BOURDE, Yves, “Nul ne peut entrer ici s’il n’est pas géomètre”, entrevista a Henri Cartier-Bresson, *Le Monde*, 5 de septiembre de 1974, p. 13.

² Para una división de la filosofía en estas tres dimensiones desde los presocráticos hasta la contemporaneidad, véase PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Arthea bê péphyken: Las articulaciones naturales de la filosofía*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.

el núcleo del pensamiento y el sistema educativo de la Tercera República Francesa (en general de Occidente desde 1850) y, por otro, la Primera Guerra Mundial con su *epidemia* de nacionalismo y la crisis del modelo de pensamiento positivista que le siguió. Vimos cómo tras la guerra, para los surrealistas, la literatura, el arte y la reflexión estética y filosófica solo podían tener sentido en la medida en que pudieran superar sus aplicaciones meramente “sentimentales u ornamentales”¹ y convertirse en herramientas eficaces en la “expresión del funcionamiento real del pensamiento” y, sobre todo, en la “resolución de los principales problemas de la vida”².

Este último aspecto, la necesidad de plantear una teoría que lograra la resolución *intelectual y vital* de los problemas a todos los niveles, también a nivel moral, social y político, será lo que hará que los incipientes surrealistas se alejen de *dadá* (un movimiento fundamentalmente nihilista y apolítico, centrado en el escándalo y el *happening*, movimiento alrededor del cual comenzaron a vertebrarse) e inicien nuevas rutas, imbuidos del espíritu de la poesía de Rimbaud y de la mano de la dialéctica de Hegel, de la teoría del inconsciente de Freud, de la filosofía de Marx y de la obra de Sade y Lautréamont.

Siguiendo los textos programáticos del surrealismo, fundamentalmente *Une vague de rêves*, el *Primer manifiesto* y el *Segundo manifiesto*, examinamos cómo el grueso de los temas centrales que habían de vertebrar su pensamiento (su ontología, epistemología, antropología, ética y política) se perfilaron de 1924 (fecha de publicación de *Une vague de rêves* y el *Primer manifiesto* y de aparición de *La Révolution Surréaliste*) hasta 1929 (aparición del *Segundo manifiesto* y de *Le Surréalisme au service de la Révolution*).

¹ CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 13.

² Véase definición de surrealismo en p. 46 de esta tesis. La definición ha sido extraída de *Primer manifiesto* (1924), p. 34 de la ed. castellana.

En lo referido a la ontología del surrealismo, analizamos su concepto central, el concepto de “*surréalité*” (“surrealidad”), concepto que escapa a todo intento de definición estricta; la surrealidad solo puede ser vivida, experimentada, no *pensada*¹. Como dice Aragon en *Une vague de rêves*, la noción de surrealidad aparece como fruto de una situación vital de extrañamiento, de pérdida “del hilo de la vida”², de constatación de que “inmensas grietas se abren en el palacio del mundo”³. Es una noción que surge desde una “trama moral”⁴. Esta situación de vital extrañamiento es la condición necesaria para un nuevo tipo de “pensamiento”⁵, un “pensamiento” que se define por su total oposición a lo que la tradición filosófica racionalista y empirista ha categorizado como “pensamiento” hasta ese momento, tanto en su contenido como en su forma.

La surrealidad “es un concepto que huye como el horizonte delante del caminante”, que “no alcanzará jamás”⁶, fruto de la fusión de *lo real* y *lo irreal* (*lo fantástico*). En la surrealidad “desaparecen todos los enigmas”⁷ al ser plenamente integrados en *lo real-surreal* que solo puede ser abordado desde el “nominalismo absoluto”⁸, afirmando que “no hay pensamiento fuera de las palabras”. Solo puede ser abordada desde el lenguaje y la actividad automáticos, métodos de exploración del inconsciente y de producción de *imágenes* sin precedente⁹.

Al análisis de los diferentes medios automáticos de afloramiento de lo surreal, de la fusión de lo real y lo maravilloso/fantástico (medios en los que

¹ ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 58.

² ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 53.

³ *Ibíd.*, p. 54.

⁴ *Ibíd.*, p. 56.

⁵ *Ibíd.*, p. 54.

⁶ *Ibíd.*, p. 59.

⁷ *Ibíd.*, p. 56.

⁸ *Ibíd.*, p. 58.

⁹ *Ibíd.*, p. 56.

se concentra el contenido *epistemológico* del surrealismo), dedicamos también numerosas páginas de nuestro trabajo: la escritura automática, el relato de sueños, los juegos lingüísticos colectivos, las expresiones del enajenado, el primitivo y el niño, las actividades esotéricas y espiritistas y, sobre todo, la deambulación abierta al *azar objetivo*. Esta última, la deambulación urbana sin rumbo, la *flânerie*, acabaría constituyendo un elemento clave, más allá del surrealismo, en todas las vanguardias, en especial las fotográficas-documentales. Así lo señala Walter Benjamin cuando afirma que el vagabundo azaroso, la *flânerie*, es el espacio característico y ejemplar de la forma moderna de mirar, “la recepción en la distracción”¹, propia del peatón y que llegaría a ser una característica general del arte y la comunicación a partir de entreguerras.

El análisis de la ética y la política surrealista nos ocupó también por extenso. Vimos cómo el surrealismo, reconociendo imperiosamente la “necesidad ética”² de enfrentarse al auge del fascismo y buscando la efectividad en la praxis política, se acercó, al igual que otros muchos intelectuales a comienzos de los treinta, al comunismo. Los motivos que no podían sino provocar el fracaso del movimiento surrealista en ese acercamiento se encuentran asimismo en su ética irrenunciable, totalmente comprometida con la búsqueda de la *vida verdadera* o *auténtica*. Esta ética del surrealismo, verdadero centro de su teoría, se vertebraría en torno al rechazo a toda noción de moral convencional, de carrera profesional y de trabajo, el elitismo y la exaltación del sexo, la violencia gratuita y el suicidio como formas intrínsecamente revolucionarias, a la vez intelectuales y vitales, teóricas y

¹ BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Méjico, Itaca, 2003, p. 94-95. Véase también LUGON, Olivier, “Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes”, *Études Photographiques*, nº 8, noviembre de 2000, pp. 68-91, versión en línea.

² *Segundo manifiesto* (1930), p. 88 de la ed. francesa, p. 123 de la ed. castellana.

prácticas, de romper con la sociedad burguesa y la tradición moral-intelectual occidental.

Vimos también cómo el surrealismo desarrolló desde muy pronto una estrecha relación con la fotografía de dos formas diferentes: utilizó a la fotografía como *modelo teórico* desde el que pensar su propio proyecto y sus estrategias de desvelamiento y la practicó y la usó *en tanto que imagen física* en sus publicaciones.

En lo que se refiere al uso de la fotografía como modelo teórico por parte de los surrealistas, vimos cómo, por influencia de Baudelaire y los medios espiritistas y científicos del momento, ya desde un principio se definió la escritura automática como *fotografía del pensamiento*¹; se volvió a recurrir al modelo fotográfico en el *Primer manifiesto*, en el que Breton insiste repetidamente en la fotografía como modelo teórico al definir la actividad automática del surrealismo desde el modelo mismo de la cámara como “automatismo psíquico”² y adjudicar al autor un papel de “modesto aparato de registro”³, de mero instrumento pasivo de acopio de realidades. El poeta surrealista ha de ser como Breton cree ingenuamente que es la cámara, un instrumento óptico automático y, por tanto, objetivo que evita toda filtración estética o moral⁴, totalmente ajeno a cualquier modificación de los materiales e imágenes que se le presentan.

Paradójicamente, en el surrealismo la preeminencia de la fotografía como modelo intelectual se ve acompañada de una ausencia casi total de reflexión sobre el medio fotográfico mismo y su naturaleza. Siguiendo a

¹ BRETÓN, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 74-75.

² Véase la definición reproducida en la p. 46 de esta tesis, que se haya en *Primer manifiesto* (1924), pp. 36-37 de la ed. francesa, p. 34 de la ed. castellana.

³ *Primer manifiesto* (1924), p. 39 de la ed. francesa, p. 35 de la ed. castellana.

⁴ Véase de nuevo la definición reproducida en la p. 46 de esta tesis.

Molderings, que califica esta ausencia de “mancha ciega”¹, identificamos el motivo fundamental de esta omisión en el hecho de que el surrealismo se encontraba esencialmente comprometido con una visión arcaica del medio fotográfico que Dubois² llama *discurso de la mimesis*. Breton le confiere a la fotografía una autenticidad total derivada de su carácter automático, comprende la fotografía como una descripción neutral, surgida *en ausencia del sujeto*, un medio que *no interpreta*, que *no selecciona*, que *no jerarquiza*³, un lenguaje natural *sin código ni sintaxis*⁴. A esta visión ingenua y paradójicamente positivista nosotros le opusimos otras dos, posteriores: el *discurso del código y la deconstrucción*⁵ y la teoría *indicial* o de la *huella*. La primera (representada por Arnheim, Bourdieu, Flusser, Fontcuberta y Sontag) niega que la fotografía pueda ser considerada una copia informativa de la realidad en sentido alguno; la fotografía es una transformación, una interpretación arbitraria⁶ y culturalmente codificada (un *símbolo* en Peirce), carente de todo valor representativo o cognoscitivo. La segunda postura, que hicimos nuestra siguiendo a Berger, Peirce, Benjamin, Bazin, Barthes y Dubois, reconstruye el nexo referencial existente entre imagen fotográfica y realidad, restituyéndole un valor onto-epistemológico parcial, relativo a la *existencia* del referente, aunque negando a la imagen fotográfica un significado estanco (un *índex* en el lenguaje de Peirce).

¹ MOLDERINGS, Herbert, «La tache aveugle. André Breton et la photographie» *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009, pp. 115-133.

² DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 2015, p. 20.

³ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 27.

⁴ BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 136.

⁵ DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, p. 32

⁶ *Ibid.*, p. 51.

El análisis de las publicaciones surrealistas (que nos ocupó toda la tercera parte) y de la fotografía surrealista (con el que acabó la cuarta parte de esta tesis) respondía a un doble interés. Evidentemente, la tarea de identificar, clasificar y analizar la fotografía presente en las revistas y publicaciones surrealistas ha resultado interesante *en sí misma* al comprobarse cómo hicieron estas un uso pionero y profuso de la ilustración y, en especial, de la ilustración mediante fotografías. Como hemos visto, fue Breton mismo quién pidió la necesaria preeminencia de la fotografía sobre el dibujo o la pintura en el seno de las publicaciones del surrealismo al afirmar:

*Quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies? / ¿Cuándo todos los libros dejarán de estar ilustrados con dibujos para aparecer solo con fotografías?*¹

Breton utilizó la fotografía en relación con textos en sus obras *Nadja* (1928), *Les vases communicants* (1932), *L'Amour fou* (1937) y las revistas surrealistas siguieron el camino marcado por el maestro.

Como señala Alain Mousseigne² y hemos comprobado mediante el estudio directo de las revistas, el papel de la fotografía en estas publicaciones se vio afectado por un marcado carácter ambiguo (en lo que se refiere a su uso y lectura: no siempre queda claro cuando un imagen es presentada únicamente por su valor como *documento* (y sería, por tanto, una reproducción) o por su valor como *obra autónoma* de naturaleza artística. Esto es especialmente evidente en el caso de muchas de las fotografías de Man Ray, en las que este

¹ *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard, 2002, p. 52. Publicado inicialmente en *La Révolution Surréaliste*, del nº 4 (15 de julio de 1925) al nº 9-10 (1 de octubre de 1927).

² MOUSSEIGNE, Alain, "Surréalisme et photographie: rôle et place de la photographie dans les revues du mouvement surréaliste." *L'Art face à la crise: 1929-1939*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1980, pp. 153-181.

presenta sus objetos: la imagen trasciende la mera reproducción y es presentada como *la* obra misma.

Pero, además de su importancia intrínseca, el análisis de estas imágenes ha mostrado a lo largo de esta tesis tener un interés aún mayor *como instrumento* para la reflexión sobre la fotografía documental y social de entreguerras y postguerra; la investigación ha mostrado claramente la crucial influencia que tuvo el movimiento surrealista y sus publicaciones en las raíces de la *teorización* (Benjamin, Mac Orlan, Cartier-Bresson) y el *desarrollo histórico* de esta fotografía (Evans, el mismo Cartier-Bresson).

En lo referido a la clarificación del papel del surrealismo en la *teorización* de la fotografía documental, hemos podido constatar en dos capítulos de este trabajo la profunda influencia del movimiento surrealista en la obra de Walter Benjamin y Pierre Mac Orlan, dos pensadores cruciales de la fotografía de entreguerras y del impacto de los nuevos medios de comunicación basados en la imagen sobre lo social. Más adelante se ha hablado de la influencia del surrealismo en los desarrollos teóricos llevados a cabo por Henri Cartier-Bresson en la posguerra.

Como hemos visto en el capítulo correspondiente, Walter Benjamin pasa por ser el teorizador fundamental de la fotografía en los años veinte y treinta. Realiza su tarea desde una perspectiva principalmente sociológica y política, enmarcándola dentro de una reflexión más general sobre el papel de los nuevos medios de comunicación y el arte en la sociedad industrial. Hemos probado el fundamental papel que el surrealismo tuvo en el desarrollo de sus reflexiones. En primer lugar, a nivel estilístico, pues su estilo literario y sus objetivos editoriales se encuentran marcados por la fragmentariedad que encontró en los escritores surrealistas franceses.

En segundo lugar, el surrealismo, a través de sus publicaciones, le puso en contacto con la fotografía documental, en especial con la obra de Atget. Los temas marginales de esta fotografía documental surrealista, orientada hacia una *iluminación profana* de carácter eminentemente político y antiburgués, le hicieron comprender la capacidad de la fotografía para potenciar el valor de exhibición de los objetos y las obras de arte y lograr la ruptura del *aura*, concepto central que, como hemos visto, surge en Benjamin en el seno de sus reflexiones sobre la fotografía antigua. Para Benjamin, la fotografía documental surrealista es la pionera en la destrucción del aura y, por tanto, pionera también en el nuevo papel liberador de las masas que el nuevo arte reproducido técnicamente está llamado a desempeñar.

En tercer lugar, el surrealismo es el ámbito en el que Benjamin descubre la que ha de ser para él la nueva relación entre texto e imagen fotográfica. La conversión de la obra de arte, de su fotografía, en una “pieza de convicción en el proceso histórico” pasa en su opinión por su relación con un texto; ese texto ha de lograr la transmutación del significado de la fotografía en un nuevo sentido social y político que la convierta en herramienta revolucionaria. Como hemos visto, son las revistas surrealistas, en especial en su tratamiento de las imágenes documentales aparentemente banales de Atget, las que le mostrarán el potencial transformador que un texto puede tener en relación al significado y potencia revolucionaria de una fotografía.

En definitiva, es la fotografía del surrealismo y sus publicaciones, a pesar de las reticencias que el movimiento acabó inspirándole, la que le muestra el papel que las imágenes reproducidas deben tener en la sociedad industrial de los años treinta, enfrentada al auge del fascismo. Contra la fotografía meramente decorativa, constructivista y vacía de contenido (a la que

llama “creativa”) se impone una fotografía “constructiva”, revolucionaria, transformadora de la realidad social, “útil” en un sentido político.

Pierre Mac Orlan es el segundo teórico de la fotografía documental de entreguerras que hemos estudiado. Como se ha visto en el capítulo correspondiente, aunque este autor no perteneció con propiedad al movimiento surrealista, mantuvo una fuerte relación con él; las bases de su concepción de la realidad y en especial sus conceptos centrales de “desvelamiento” y lo “fantástico social” deben mucho al surrealismo, corriente con la que entabló contacto a través de Apollinaire, su fundador. También ejerció una influencia directa sobre la práctica de la fotografía surrealista, sobre todo a nivel temático, a través del que hemos visto fue su concepto fundamental (el ya nombrado lo “fantástico social”).

Al analizar el concepto de lo “fantástico social”, explicamos cómo Mac Orlan intenta condensar en él las inquietudes inherentes a una Europa que sale conmocionada de la Primera Guerra Mundial. Esa misma Europa se encuentra también sufriendo profundas transformaciones sociales que claman ser comprendidas. Para Mac Orlan, los antiguos medios basados en la palabra no son capaces ni de captar y expresar adecuadamente esas inquietudes, ni de servir como medios de investigación de esas transformaciones. La fotografía y los otros medios basados en la imagen son los únicos que pueden servir de apoyo en esa tarea. En el caso de la fotografía, ello se debe (entre otros motivos) a su capacidad para congelar el movimiento, para provocar lo que Mac Orlan llama la “muerte súbita”. Gracias a esta capacidad para apresar el detalle fugaz, la fotografía adquiere un intrínseco carácter desvelador de lo oculto (principal herencia surrealista en Mac Orlan) que la convierte en una herramienta fundamental de investigación social. La fotografía documental surrealista, centrada desde Atget en los márgenes de la nueva civilización industrial, allí donde esta lanza sus residuos, será para Mac Orlan el

instrumento indispensable en la última gran aventura pendiente, la aventura de la comprensión de lo social.

Como ya se ha señalado, los desarrollos sobre Benjamin y Mac Orlan se inscribían en la tarea de clarificar la *teorización* de la fotografía documental realizada desde ambientes cercanos al surrealismo. Esta labor se acomete también en otro de los capítulos de la tesis, dedicado al análisis de la teoría fotográfica de Cartier-Bresson. Como hemos hecho notar, este fotógrafo francés no sistematizó su concepción de la fotografía documental (la llamada *teoría del instante decisivo*) hasta después de la Segunda Guerra Mundial en su crucial texto *Images à la sauvette*. Ese texto define la fotografía de una forma sumamente restrictiva, aparentemente incompatible con el grueso de su obra de entreguerras (que ha sido profusamente estudiada en otro capítulo) y, especialmente, con sus creaciones más interesantes y expuestas, las relacionadas con lo que en otros apartados hemos llamado la *nueva vía*.

Aun así, existen características comunes en la fotografía de los años treinta y la teoría elaborada en *Images à la sauvette* en los cincuenta que permiten establecer una continuidad de fondo entre estos dos periodos, y que nos autorizan para afirmar sin dudas la filiación surrealista del concepto central de la teoría bressoniana, el concepto de *instante decisivo*. Esas características son:

La receptividad. Una especial actitud de apertura a la realidad es fundamental para el literato o artista surrealista, que crea mediante el encuentro con lo maravilloso, encuentro propiciado por el estado de especial receptividad espiritual en el que se encuentra. El espíritu tenso, abierto y alerta, receptivo, es también fundamental en la estrategia creativa del Henri Cartier-Bresson de los años cincuenta; no es posible fotografiar sin colocarse en un estado de especial atención y total apertura a la realidad.

La realidad profunda y el desvelamiento. A lo largo de la tesis hemos hablado en numerosas ocasiones de la importancia que para el surrealismo tenía el

desvelamiento de la realidad oculta, la surrealidad, y cómo la fotografía había atraído al movimiento, precisamente, por su capacidad de revelación y sorpresa. Henri Cartier-Bresson mantiene esa visión de la fotografía en su teoría del *instante decisivo*. Lo que define a la buena fotografía, a la verdadera fotografía, es contener un hecho que exprese una *realidad profunda* subyacente más allá de él mismo y que aflora en su composición.

La vida como concepto prioritario. El fotógrafo solo tiene una función para Cartier-Bresson: mostrar la vida (otro concepto crucial del surrealismo) tal y como era en un instante, capturada en un momento preciso. De esta prioridad de la vida no falseada, vida auténtica, se desprende la prohibición total del recorte del negativo que ha sido una constante en el trabajo de Cartier-Bresson: recortar la imagen no es sino falsear la vida.

Y, por último, *el carácter automático, instintivo e inconsciente de la actividad fotográfica.* El automatismo tiene un papel fundamental en el surrealismo; en varias ocasiones hemos hablado de la importancia que los medios automáticos de creación tienen en el movimiento como una forma de hacer aflorar a la superficie (“desvelar”) los contenidos inconscientes que la sociedad burguesa se empeña inútilmente en anular. El Henri Cartier-Bresson del texto de *Images à la sauvette* también insiste repetidamente en el intrínseco carácter automático, irreflexivo e instintivo que debe poseer la actividad fotográfica. La introducción de la reflexión en ella no es posible. La fotografía es un proceso inefable e incompatible con el pensamiento consciente, abierto al *azar* y al *encuentro*.

Una vez clarificados los aspectos fundamentales del papel del surrealismo en el desarrollo de la *teorización* de la fotografía documental, pasamos al segundo aspecto que nos propusimos abordar, la influencia del surrealismo en el *desarrollo histórico* y aparición de la fotografía documental

como tal. Aquí nuestra empresa fundamental ha sido demostrar la existencia de una fotografía surrealista documental, surgida en las publicaciones del movimiento y que obedecía a los presupuestos y preocupaciones teóricas, vitales, sociales y políticas de este, y que desde estas publicaciones contagió su estilo al resto de los ámbitos de desarrollo de la fotografía documental. Para cumplir esta tarea hemos dedicado parte de este trabajo a la clarificación del concepto general de *fotografía surrealista*, ejemplificado en la fotografía publicada en las revistas antes mencionadas y en otros ámbitos cercanos al surrealismo.

Partimos para ello de la dificultad inicial con la que nos encontrábamos para incluir a los fotógrafos documentales en el movimiento surrealista, lo que nos obligó a analizar los esclarecedores motivos que parecían impedir esta adscripción, y que son dos:

La *voluntaria y consciente separación del movimiento* por parte de algunos de ellos tras la guerra (por ejemplo, Cartier-Bresson), que claramente obedecía a intereses profesionales en el mundo del fotoperiodismo.

La razón fundamental: una *falsa imagen de la fotografía surrealista* que privilegia solo una parte de ella (la manipulada y escenificada) dejando de lado la directa y documental, precisamente la que encarna mejor tanto las cualidades surreales del medio fotográfico como el verdadero potencial que la cámara ofrecía al proyecto literario y revolucionario de Breton y sus seguidores. Esta falsa imagen se debe a la violenta reacción contra la fotografía directa y documental norteamericana (la *straight photography*) emprendida por numerosos críticos en Estados Unidos y que acabó decantando a los teóricos norteamericanos hacia el análisis de corrientes foráneas que pudieran ayudarles a subvertir sus rígidos principios formales, estéticos y técnicos. En ese empeño, ignoraron la fotografía surrealista documental, que no les era útil,

y generaron esa incompleta teorización de la fotografía surrealista que estableció su intrínseco carácter manipulado o performado.

Sin embargo, a lo largo de esta tesis hemos dejado en evidencia esta visión parcial. Aunque la fotografía surrealista incluya un importante grupo de fotógrafos que se centran en la producción de obras manipuladas y escenificadas, ha quedado establecida la existencia de una caudalosa corriente de fotografía surrealista directa, documental y de temática social. Esta corriente que, inicialmente, se encontraba en íntima relación con los textos literarios surrealistas aparecidos en las revistas estudiadas y otras producciones literarias del movimiento, fue encontrando su espacio independiente a través de la publicación de libros formados fundamentalmente por fotografías.

Como hemos visto, la evolución ya mencionada desde la mera inserción en las revistas y textos literarios hasta la publicación independiente es palpable y paradigmáticamente manifiesta en el caso de la fotografía de Atget y su periplo póstumo por las revistas surrealistas y los museos, en especial los museos de Norteamérica, donde ejerció notable influencia. Atget y su fundamental impronta surrealista en los Estados Unidos, a través de las compras del galerista Julien Levy y de la fotógrafa Berenice Abbott, son otro de los cruciales hallazgos fruto de la presente investigación. La pista de estas compras, que hemos visto lleva hasta Walker Evans, padre de la fotografía documental y social americana del *New Deal*, muestra la fundamental contribución que el surrealismo realizó en el surgimiento de la fotografía documental, no solo en Francia, sino también en Norteamérica.

Como hemos dejado claro en el capítulo que le dedicamos a Atget, el carácter mixto de las obras de este pionero de la fotografía documental, a medio camino entre el archivo y el arte, su naturaleza indefinida y su apertura de significados propiciaron su difusión por los literatos surrealistas, y así fue como sus imágenes, centradas en los aspectos marginales de la vida urbana

(marginales a nivel social, arquitectónico o territorial) marcaron profundamente el trabajo de los fotógrafos surrealistas, que tomaron su temática, ampliándola.

Además de Atget, hemos analizado la actividad y trayectoria de André Kertész y Brassai, otros dos fotógrafos de raíz surrealista que practicaron profusamente la fotografía directa y documental en Francia. Ambos son especialmente fundamentales por la fuerte influencia que su trabajo tuvo sobre el teorizador de la fotografía documental en la postguerra, el ya mencionado Cartier-Bresson, influencia que se hace evidente al analizar la panoplia de sujetos que Kertész y Brassai explotaron. Esta coincide en gran medida con la de Atget, aunque su obra, bajo el influjo de Pierre Mac Orlan, incide más en el carácter social de la fotografía documental urbana. En el estudio de los primeros trabajos de Cartier-Bresson, se ha demostrado que esta temática también articuló la fotografía de entreguerras de nuestro fotógrafo.

Ha quedado probado que, aunque a la obra de los fotógrafos surrealistas no le es ajena en absoluto la escenificación ni la manipulación, la vía fotográfica surrealista más clara es la fotografía documental directa. También que en ella se pueden encontrar las evidentes influencias temáticas y compositivas que, provenientes de Atget a través de las revistas surrealistas, se mantuvieron en los ya mencionados André Kertész, Brassai y Henri Cartier-Bresson. Añadieron a los temas propios de Atget (arquitecturas, maniqués, escaparates, prostitutas, clases populares, etc.) otros temas de naturaleza surreal, como el sueño, los objetos envueltos, lo primitivo y tribal, el matadero o una sexualidad más descarnada.

Las fotografías documentales del surrealismo también nos han servido de guía para encontrar una nueva estrategia creativa, a la que hemos llamado la *nueva vía*, y que constituye un estadio intermedio entre la imagen escenificada

propriadamente dicha y la obra fotográfica documental pura (aunque comparten con ella la misma temática). Hemos visto cómo esta *nueva vía* aparece fundamentalmente como una forma de acercamiento a las clases populares y marginales, como una técnica básica de fotografía social, como un instrumento de análisis de la realidad sociológica y política.

La reunión de todas las piezas encontradas en nuestra investigación y consignadas en esta exposición nos lleva a una *conclusión final*: entre ambas guerras, del interés del surrealismo y sus aledaños por la imagen, de su inconformismo social, de su filosofía y de sus revistas surgió una corriente fotográfica surrealista no manipulada que constituye una de las fuentes principales de la fotografía documental a ambos lados del Atlántico, una fotografía documental comprometida conscientemente con la elaboración de una catalogación de la realidad social de su época, con la tarea de generar una “historia social” (Walker Evans) o una “visión sociológica en imágenes” (Brassaï). Estos planteamientos en torno al papel social de la imagen documental marcarían el rol y estilo que la fotografía había de tener en la prensa escrita y en especial en las revistas ilustradas durante toda la segunda mitad del siglo veinte.

Pocas corrientes intelectuales han impregnado en la misma medida que el surrealismo la cultura popular, penetrando en la imaginería cotidiana, la publicidad, el cine, el humor e incluso el lenguaje común. Sin embargo, a pesar de su ubicuidad y de su impronta en la cultura de masas, es difícil sostener que el proyecto surrealista haya podido tener éxito en cualquiera de los objetivos revolucionarios que se marcó y que quedaron claros en la primera parte de esta tesis. De hecho, la popularización del surrealismo a partir de 1936, especialmente gracias al éxito de la exposición surrealista en el Museo de Arte

Moderno de Nueva York y el éxito americano de Dalí son la prueba más tangible del fracaso del surrealismo. Dalí escribió a Breton: “la influencia del surrealismo es enorme: los escaparates de las tiendas más lujosas se hacen con surrealismo”¹; Breton tuvo que soportar que “desde los salones de té más profundos de Tokio hasta los escaparates de la Quinta Avenida, y eso a pesar de que Japón y América están en guerra”², todo el mundo se reclame surrealista.

El surrealismo dejó su huella más patente en el ámbito del diseño, de la fotografía publicitaria y de estudio y del reclamo comercial, algo “que se parece muy poco a lo que se quiso”³. Paradójicamente, la presencia constante en el mundo de los *mass media* y del consumo de los *conceptos* y de los *objetos* de esta corriente es la prueba más tangible de lo profundo de su fracaso y de lo inocente de sus planteamientos. No parece que la huella revolucionaria que ha dejado en la cultura vaya más allá de una expansión inaudita de lo que la cultura burguesa de tradición occidental (tanto la europea como la americana) ha podido llegar a considerar “aceptable” en términos morales y de costumbres, pero sin afectar en un sentido verdaderamente liberador a los ámbitos y estructuras profundos de la vida personal y social en los que el surrealismo quería ser efectivo. Como señala Susan Sontag,

la estrategia surrealista, que prometía un punto de observación nuevo y excitante para la crítica radical de la cultura moderna, se ha diluido en una ironía fácil que democratiza toda evidencia y equipara sus evidencias magras con la historia. El surrealismo sólo puede pronunciar un juicio

¹ Carta de Dalí a Breton del 28 de diciembre de 1936, citada en MEYER, Michel, *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, París, Gallimard, 2002, p. 89.

² BRETON, André, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1942) », *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1985, p. 150.

³ *Ibid.*

reaccionario, transformar la historia en una mera acumulación de extravagancias, una broma, una excursión a la muerte¹.

Así, la mayor parte de los aspectos que el surrealismo consideraba revolucionarios *per se* (la sexualidad, lo subconsciente, lo primitivo, lo marginal, lo necrológico, lo fantástico) han quedado asimilados plenamente en el sistema de valores de la cultura *mainstream*; gran parte de los aspectos inconscientes y “oscuros” que atrajeron con su poder transgresor a movimientos como dadá o el surrealismo han acabado (en gran parte debido a ellos mismos) siendo “positivos” y “saludables”, han ocupado de forma sistemática las portadas de las revistas más convencionales y constituido tema central de *bestsellers* y películas de consumo masivo e irreflexivo.

Sin embargo, como hemos querido dejar sentado en esta tesis, en un movimiento análogo al que unió surrealismo y fotografía publicitaria, el surrealismo influyó (aunque de una forma menos evidente y hasta ahora poco estudiada) sobre la fotografía de prensa de postguerra. El surrealismo se desarrolló fundamentalmente en los años veinte y treinta, las dos décadas en las que la prensa ilustrada se encontraba en un periodo “prospectivo”, de “búsqueda y desarrollo”², y nutrió a estas revistas de profesionales imbuidos de surrealismo en su mente y en su ojo.

Tal vez el aspecto más revolucionario que haya legado el surrealismo sea su huella en la fotografía documental. El objetivo último de la presente tesis es mostrar que, yendo más allá de su influencia sobre la cultura de masas y el diseño publicitario, también la corriente fundamental de la fotografía directa de entreguerras surgió de ese prometedor y revolucionario empeño

¹ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 85.

² CHÉROUX, Clément, “¡Surrealismo auténtico!”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 393-397, p. 396.

que fue el surrealismo y acabó cumpliendo con la que Benjamin consideraba principal obligación de la fotografía constructiva, que es “descubrir en sus imágenes la culpa y señalar al culpable”¹ utilizando “cámaras que cada vez se hacen más pequeñas y preparadas para captar imágenes fugaces y secretas” que nos dejen en estado de *shock*².



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ BENJAMIN, W., “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, p. 52.

² *Ibíd.*, p. 52.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

7. BIBLIOGRAFÍA

- ABBOTT, Berenice, *Germaine Krull*, París, Gallimard N.R.F., 1931.
- ACERO, Juan José, BUSTOS, Eduardo, QUESADA, Daniel, *Introducción a la filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1989.
- ADAM, Hans-Christian (ed.), *Eadweard Muybridge: the human and animal locomotion photographs*, Colonia, Taschen, 2014.
- ADAMS, Ansel, *El negativo*, Barcelona, Omnicon, 1999.
- ADAMS, Ansel, *La cámara*, Barcelona, Omnicon, 2000.
- ADAMS, Ansel, *La copia*, Barcelona, Omnicon, 2000.
- ADES, Dawn, “Brassaï a *Minotaure*” en el catálogo *Brassaï*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993 pp. 23-29.
- ADES, Dawn, *Dada and Surrealism Reviewed*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1970.
- ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- ADORNO, Theodor W., *Sur Walter Benjamin*, París, Allia, 1999.
- ALEXANDRIAN, *Breton*, París, Seuil, 1981.
- ALQUIÉ, Ferdinand (dir.), *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966.
- ALQUIÉ, Ferdinand, “Discussion” en CARROUGES, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, pp. 271-292, p. 277.
- ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, París, Flammarion, 1977 (trad. castellana: *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974).

ÁLVAREZ BRAVO, Manuel, *Manuel Álvarez Bravo*, Colonia, Aperture/Könemann, 1997.

Anthologie des philosophes français contemporains, 5^a ed., París, Editions du Sagittaire, 1931.

ANTLE, Martine, *Cultures du surréalisme: Les représentations de l'autre*, París, Acoria, 2001.

Aperture, n° 138, invierno de 1995, USA.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916*, París, Mercure de France, 1918.

ARAGON, Louis, “Communisme et Révolution”, *La Révolution Surréaliste*, n° 2, p. 32

ARAGON, Louis, “Fragmentos de una Conferencia” pronunciada en la Residencia de Estudiantes (Madrid) el 18 de abril de 1925, *La Révolution Surréaliste*, n° 4, 15 de julio de 1925, pp. 23-25.

ARAGON, Louis, “Introduction à 1930”, *LRS*, n° 12, p. 62

ARAGON, Louis, “Lewis Carroll en 1931”, *LSASDLR*, n°3, pp. 25-26.

ARAGON, Louis, « Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel », *La Révolution Surréaliste*, n° 3, 15 de abril de 1925, p. 30.

ARAGON, Louis, BRETON, André, “Cinquantenaire de l'hystérie”, *LRS*, n° 11, marzo de 1928.

ARAGON, Louis, *Du sujet (1919)*, recogido en ARAGON, Louis, *Chroniques 1918-1932*, edición de Bernard Leuilliot, París, Stock, 1998, p. 43.

ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Ginebra, Skira, 1969.

ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 2003 (edición castellana: *El campesino de París*, traducción de Noëlle Boér y María Victoria Cirlot, Barcelona, Bruguera, 1979).

ARAGON, Louis, *Traité du style*, París, Gallimard, 1983.

ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004.

ARENDDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.

ARENDDT, Hannah, *Walter Benjamin, 1892-1940*, París, Allia, 2007.

ARIKHA, Avigdor, “HCB”, *Peinture et Regard: Ecrits sur l'art 1965-1990*, París, Collection Savoir / Sur l'art, Hermann, Editeurs des Sciences et des arts, 1991, pp. 222-223.

ARISTÓTELES, *Categorías. De interpretatione* [título en griego: *Peri hermeneias*], Madrid, Tecnos, 2012.

ARNHEIN, Rudolf, “El cine y la realidad”, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 19-34.

ARP, Hans, “Dadaland”, en *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, Thames and Hudson, 1965.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964.

ARTAUD, Antonin, VITRAC, Roger, *Le Théâtre de Alfred Jarry et l'Hostilité publique*, París, Théâtre de Alfred Jarry, 1930.

ASSOULINE, Pierre, *Cartier-Bresson. L'oeil du siècle*, París, Gallimard, 1999.

ATGET, Eugène, *Eugène Atget*, Colonia, Aperture/Könemann, 1997.

AUBENAS, Sylvie, “Le cliché-verre”, en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 98.

AUDOIN, Philippe, *Les Surréalistes*, París, Seuil, 1973.

BABY, Yvonne, “Henri Cartier-Bresson on the art of photography. An interview by Yvonne Baby”, *Harper's Magazine*, noviembre de 1961, pp. 72-78, p. 75.

BAJAC, Quentin (et al.), “Cambiar la vista”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 17-19.

BAJAC, Quentin, “Lo fantástico moderno”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 123-128.

BAJAC, Quentin, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1849-1880)*, París, Réunion des musées nationaux, 1999.

BALL, Hugo, *Crítica de la inteligencia alemana*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2011.

BANCQUART, Marie-Claire, “1924-1929: une année mentale”, introducción a la edición facsímil de *La Révolution Surréaliste* (París, Editions Jean Michel Place; 1975), p. VI.

BANDIER, Norbert, *Sociologie du surréalisme*, París, La Dispute, 1999.

BARRÈS, Maurice, *Los desarraigados*, Madrid, Cátedra, 1996.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.

BASSAN, Fiorella, “La colección Prinzhorn. Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura”, *Escritura e imagen*, Vol. 5 (2009), 135-144.

BATAILLE, Georges, “Abattoir”, *Documents*, 2, nº6 (junio de 1930).

BATE, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Londres/Nueva York, I.B. Tauris, 2004, p. 235.

BAUDELAIRE, Charles, “El público moderno y la fotografía”, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, pp. 229-233.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal* [edición bilingüe], Madrid, Vaso Roto, 2014.

BAUDRILLARD, Jean, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

BAZIN, André, “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, pp. 23-30.

BEAR, Jordan, “Walker Evans: en el reino de lo cotidiano” en EVANS, Walker, *Walker Evans*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2008, pp. 15-39.

BECEYRO, Raúl, *Henri Cartier-Bresson, ensayo*, UNAM, Méjico, 1983.

BECKER, Annette, “The Avant-Garde, Madness and the Great War”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 35, nº 1, Special Issue: Shell-Shock, enero de 2000, pp. 71-84.

BEGUET, Bruno (dir.), *La Science pour tous : sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Bibliothèque du Conservatoire national des arts et métiers, 1990.

BELLMER, Hans, *L'Anatomie de l'image*, París, Allia, 2006.

BENJAMIN, Walter, “Carta de París [2]. Pintura y fotografía” en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2005.

BENJAMIN, Walter, “Diario Parisino (4 de febrero)” en BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

BENJAMIN, Walter, “El surrealismo, la última instantánea de la intelectualidad europea” , *Iluminaciones,1*, Madrid, Taurus, 1971.

BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53.

BENJAMIN, Walter, *Correspondance I*, 1910-1928, París, Aubier-Montaigne, 1979.

- BENJAMIN, Walter, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- BENJAMIN, Walter, *El surrealismo*, Madrid, Casimiro, 2013.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Méjico, Itaca, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, 3 vol., París, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle* (1935) en *Œuvres*, 3 vol., París, Gallimard, 2000, Vol. III, pp. 44-66.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- BENJAMIN, Walter, “Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente”, *Iluminaciones*, 1, Madrid, Taurus, 1971.
- BERGER, John, “Usos de la fotografía”, *Para entender la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013, pp. 71-80.
- BERGER, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Segovia, Árdora, 2009.
- BERGER, John, *La apariencia de las cosas*, Gustavo Gili, 2014.
- BERGER, John, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, 2000.
- BERGER, John, *Otra manera de contar*, Gustavo Gili, 2007.
- BERGER, John, *Para entender la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013.
- BERGSON, Henri, “Le Rêve”, en *L'Énergie spirituelle*, París, PUF, 1949.
- BERMUDO, J.M., “comentarios” a *Tesis sobre Feuerbach* en MARX, Karl, *La cuestión judía (y otros escritos)*, Barcelona, Planeta, 1994, p. 227.
- BLANCHOT, Maurice, “Réflexions sur le surréalisme”, en *La part du feu*, París, Gallimard, 1949.
- BLOM, Philipp, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- BOEGNER, Philippe, “La mémoire du siècle, troisième entretien: Henri Cartier-Bresson: << Photographier n'est rien, regarder c'est tout >>”, *Le Figaro-Magazine*, 25 février 1989, pp. 104-110.
- BONET CORREA, Antonio (coord.), *El surrealismo*, Madrid, UIMP/Cátedra, 1983.

BONNET, Marguerite (ed.), *Archives du surréalisme, n° 2: Vers l'action politique. De «La Révolution d'abord et toujours!» (juillet 1925) au projet de la Guerre civile» (avril 1926)*, Paris, Gallimard, 1988.

BONNET, Marguerite, "Introduction", a BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1992.

BORGES, Jorge Luis, *El libro de arena* (1975), Madrid, Alianza Editorial, 1977.

BORJA-VILLEL, Manuel J., "Entre el recitat poètic i l'expressió essencial", *Brassaï*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993, pp. 13-20.

BOUQUERET, Christian, *Des années folles, la nouvelle vision photographique en France, 1920-1940*, Paris, Marval, 1997.

BOUQUERET, Christian, *Histoire de la photographie en images*, Paris, Marval, 2001.

BOUQUERET, Christian, *La nouvelle Photographie en France 1919-1939*, Poitiers, Musée de la Ville, 1986.

BOURDE, Yves, "L'univers noir et blanc d'Henri Cartier-Bresson", *Photo*, n° 15, décembre 1968, pp. 24-35.

BOURDE, Yves, "Les érotiques de Cartier-Bresson", *Photo*, n° 57, juin 1972.

BOURDE, Yves, "Nul ne peut entrer ici s'il n'est pas géomètre", entrevista a Henri Cartier-Bresson, *Le Monde*, 5 de septiembre de 1974, p. 13.

BOURDE, Yves, "Une année de reportage: portrait d'un pays, à propos de *Vive la France*", *Photo*, n° 38, novembre 1970, pp. 26-37.

BOURDIEU, Pierre (ed.), *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965 (trad. española: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003).

BRASSAÏ, *Brassaï*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993.

BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso* (1964), Paris, Gallimard, 1997 (trad. española: *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Ediciones Turner, 2002, trad. inglesa: *Conversations with Picasso*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1999).

BRASSAÏ, *Le Paris secret des années trente*, Paris, Gallimard, 1976.

BRASSAÏ, *Lettres à mes parents (1920-1940)*, Paris, Gallimard, 2000,

BRASSAÏ, *Paris de nuit* (texto de Paul Morand), Paris, Arts et Métiers graphiques, 1933.

BRASSAÏ, *Paris de nuit* (texto de Paul Morand), Paris, Arts et Métiers graphiques, 1933.

BRASSAÏ, *Transmutations*, Lacoste, Editions Galerie Les Contards, 1967.

BRASSAÏ, *Voluptés de Paris*, París, Paris-Publications, 1934.

BRECHT, Bertolt, “Der Dreigroschenprozess” (1931), en *Schriften zur Literatur und Kunst*, Tomo I, Berlín/Weimar, W. Hecht, 1966.

BRETON, André, “Discours au Congrès des Ecrivains”, *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, 2011, pp. 58-68.

BRETON, André, “Du temps que les surréalistes avaient raison”, *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, 2011, pp. 69-83.

BRETÓN, André, “Entrada de los médiums”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 106-113, p. 110.

BRETÓN, André, “Entrevista con el profesor Freud”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 86-87.

BRETON, André, “L’esprit nouveau” *Littérature*, nouvelle série, n°1. Recogido posteriormente en BRETÓN, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 88-89.

BRETON, André, “Le bouquet sans fleurs”, *La Révolution Surréaliste*, n° 2, p. 25.

BRETON, André, “Léon Trotsky: Lénine” recensión de libro aparecida en *La Révolution Surréaliste*, n° 5, octubre de 1925, p. 29.

BRETON, André, “Manifeste du surréalisme” en *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, pp 8-60 (traducción castellana “Manifiesto del surrealismo (1924)”, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002 pp. 15-52).

BRETON, André, “Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste*”, *LRS*, número 4 (15 de julio de 1925).

BRETON, André, “Second manifeste du surréalisme” en *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 2014, pp. 61-137 (traducción castellana: BRETON, André, “Segundo manifiesto del surrealismo (1930)”, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 103-161).

BRETON, André, “Situation surréaliste de l’objet”, *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, 2011, pp. 87-120 (ed. cast. “Situación surrealista del objeto”, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 181- 205).

BRETON, André, “Sobre la astrología”, *Magia cotidiana*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 42-45.

BRETON, André, « Carta a las videntes (1929) », *Manifestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 167-172.

BRETON, André, « L'art des fous, la clé des champs », incluido en *La Clé des champs (Œuvres complètes, vol. 3, Paris, Gallimard, 1999, 884-887)*.

BRETON, André, « Les possessions », *Œuvres complètes, vol. 1, Paris, Gallimard, 1988, p. 849*.

BRETON, André, « Préface à la reimpression du manifeste (1929) », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2014, p. 10.

BRETON, André, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1942) », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2014

BRETON, André, *Anthologie de l'Humour Noir*, Paris, Sagitaire, 1950.

BRETON, André, ARAGON, Louis, *Surrealismo frente a realismo socialista*, Barcelona, Tusquets, 1973.

BRETON, André, *De l'Humour Noir*, Paris, G.L.M., 1937.

BRETON, André, *Documentos políticos del surrealismo*, Madrid, Fundamentos, 1973.

BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1977.

BRETON, André, ELUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Galerie Beaux-arts, 1938 (traducción española: *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003).

BRETON, André, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1973.

BRETON, André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1976 (edición castellana: *El amor loco*, Madrid, Alianza, 2000).

BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002. Publicado inicialmente en *La Révolution Surréaliste*, del nº 4 (15 de julio de 1925) al nº 9-10 (1 de octubre de 1927).

BRETON, André, *Les Vases Communicants*, Paris, Gallimard, 2006 (ed. castellana *Los vasos comunicantes*, Madrid, Siruela, 2005).

BRETÓN, André, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003.

BRETON, André, *Magia cotidiana*, Madrid, Fundamentos, 1975.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2014 (*Manifestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002).

BRETON, André, *Nadja, Édition entièrement revue par l'auteur*, Paris, Gallimard, 1975 (traducción castellana: *Nadja*, Madrid, Cátedra, 1997).

BRETON, André, *Œuvres complètes*, 3 vols. París, Gallimard, 1988, 1992, 1999.

BRETON, André, *Point du jour* (1934), París, Gallimard, 1970.

BRETON, André, *Position Politique du surréalisme*, París, Éditions Pauvert, 2011.

BRETON, André, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, en *Œuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard, 1992.

BRETON, André, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, París, Éd. de la revue Fontaine, 1945.

BROUARD, Isabel, “estudio introductorio” a SADE, Marqués de, *Justina*, Madrid, Cátedra, 1993.

BUENO MARTÍNEZ, Gustavo, *El sentido de la vida*, Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1996.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

BUTOR, Michel, “Henri Cartier-Bresson”, *Art*, nº 699, décembre 1958.

CABALLERO, Juncal, *La mujer en el imaginario surrealista. Figuras femeninas en el ideario de André Breton*, Castellón, UJI, 2002.

CAILLOIS, Roger, “La mante religieuse”, *Minotaure*, nº 5 (mayo de 1934), p. 5.

CALASSO, Roberto, *La Folie Baudelaire*, Barcelona, Anagrama, 2011.

CALZADO ALDARIA, Antonio, “El fracaso de la democracia”, en GIRONA ALBUIXEC, Albert y SANTACREU SOLER, José Miguel (coords.), *La crisis de la Segunda República*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana, 2006, pp. 9-27.

CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, París, Gallimard, 1951 (trad. española: *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 2015).

CANO, Germán, “Ejercicios contemplativos durante la caída. Hugo Ball o la felicidad epiléptica”, en BALL, Hugo, *Crítica de la inteligencia alemana*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2011.

CARASSOU, Michel, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, París, J.M. Place, 1986.

CARROUGES, Michel, “Le hasard objectif”, *Entretiens sur le Surréalisme*, París, Mouton, 1966, p. 271-292.

CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950.

CARTIER-BRESSON, Anne (ed.), *Le Vocabulaire Technique de la Photographie*, Paris, Marval, 2007.

CARTIER-BRESSON, Anne, MONTIER, Jean-Pierre (eds.), *Revoir Henri Cartier-Bresson*, Paris, Textuel, 2009.

CARTIER-BRESSON, Henri, “Coronation, ceux qui regardent...reportage photographique d’Henri Cartier”, *Regards*, Paris, n° 175 (20 de mayo de 1937), pp. 6-7

CARTIER-BRESSON, Henri, “Coup d’oeil américain”, *Camera* 55:7 (juillet 1976), pp. 3-46.

CARTIER-BRESSON, Henri, “L’accueil de la France aux souverains anglais”, *Regards*, Paris, n° 237 (28 de julio de 1938), pp. 11-13.

CARTIER-BRESSON, Henri, “L’apprentissage du monde par la photographie”, *Art*, n° 535, 28 septembre 1955.

CARTIER-BRESSON, Henri, “L’imaginaire d’après nature”, introducción a *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Nouvel Observateur / Delpire, Paris, 1976, s.n.

CARTIER-BRESSON, Henri, “Magnum, le zen et le tir à l’arc”, *Le Monde*, 25 janvier 1990.

CARTIER-BRESSON, Henri, “Prefacio” a *The World of Henri Cartier-Bresson*, Londres, Thames and Hudson, 1968.

CARTIER-BRESSON, Henri, “Reality Has the Last Word”, *The New York Times* (8 juillet 1975).

CARTIER-BRESSON, Henri, “S’évader”, *Le Monde*, 30 juin 1994.

CARTIER-BRESSON, Henri, « Prologue » a *Paris à vue d’oeil*, Paris, Seuil, 1994.

CARTIER-BRESSON, Henri, *A propos de l’URSS*, Paris, Editions du Chêne, 1973.

CARTIER-BRESSON, Henri, *André Breton, roi soleil*, Paris, Fata Morgana, 1995.

CARTIER-BRESSON, Henri, *Carnets Mexicains, 1934-1964*, Paris, Eric Hazan Editeur, 1995.

CARTIER-BRESSON, Henri, *China*, Nueva York, Bantam Books, 1964.

CARTIER-BRESSON, Henri, *D’une Chine à l’autre*, Paris, Delpire, 1954.

CARTIER-BRESSON, Henri, *De qui s’agit-il?*, Paris, Gallimard / Bibliothèque Nationale de France, 2003.

- CARTIER-BRESSON, Henri, *Des Européens*, París, Seuil, 1997.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Des images et des mots*, París, Delpire, 2003.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *El siglo moderno*, Madrid, La fábrica, 2010.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Flagrants délits*, París, Delpire, 1968.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Fotografiar del natural*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *HCB de qui s'agit-il?*, París, Gallimard/Bnf, 2003.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *HCB en Inde*, París, CNP, 1985.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *HCB photographe*, París, Robert Delpire, 1979.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *HCB : L'Amérique furtivement*, París, Seuil, 1991.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *HCB : Paris à vue d'œil*, (texto de Mandiargues), París, Paris Audiovisuel et Association des Amis du Musée Carnavalet, 1984.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *HCB : photoportraits*, (texto de Mandiargues), París, Gallimard, 1985.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *HCB, Carnet de notes sur le Mexique* (texte de Juan Rulfo), París, Centre Culturel du Mexique, 1984.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *HCB*, Milán, French Embassy/Popular Photography Italiana, 1967.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *HCB*, París, Centre National de la Photographie, 1987.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *HCB*, París, Delpire, 1977.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Henri Cartier-Bresson* (2 DVD), París, MK2, 2006 (contiene, entre otros materiales audiovisuales, las películas *Victoire de la vie* (37 min, 1937), *L'Espagne vivra* (44 min, 1938), *Le retour* (32 min, 1945)
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Henri Cartier-Bresson / Scrapbook. Photographs 1932-1946*, Londres, Thames and Hudson, 2006.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Henri Cartier-Bresson*, (Textos de HCB), París, Delpire Editeur, 1976.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Images à la sauvette*, París, Editions Verve, 1952 (Edición americana de la misma obra: *The Decisive Moment*, Nueva York, Simon & Schuster, 1952).

- CARTIER-BRESSON, Henri, *L'autre Chine*, CNP, París, 1989.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *L'Homme et la Machine*, París, Editions du Chêne, 1976.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, París, 1996 (trad. esp. *Fotografiar del natural*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003).
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Les Cahiers de la Photographie*, n° 18 (1986), pp. 1-136.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Les danses de Bali*, París, Delpire, 1954.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Les européens*, París, Verve, 1955, s.n. (trad. cast. "Los europeos", *Fotografiar del natural*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003).
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Moscou*, París, Delpire, 1955.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *París mystifié : La grande illusion du Grand Louvre*, París, Julliard, 1985.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Paysages*, París, Delpire, 2001.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Photographs by HCB*, Nueva York, Grossman, 1963.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Tête a tête*, Londres, Thames and Hudson, 1998.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *The Galveston That Was*, Nueva York, Macmillan, 1966.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *The photographs of Henri Cartier-Bresson*, Nueva York, MOMA, 1947.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *The world of HCB*, Nueva York, Viking, 1968.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Trait pour trait, les dessins d'Henri Cartier-Bresson*, París, Arthaud, 1989.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones. 1951-1998*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Visage d'Asie*, París, Editions du Chêne, 1972.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Vive la France*, París, Robert Laffon, 1970.
- CAUTE, David, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona, Oikos-Tau, 1968.

CENTELLES, Agustí, *Centelles. Las vidas de un fotógrafo. 1909-1985*, Barcelona, Lunwerg/Ajuntament de Barcelona, 2006.

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010.

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992

CHADWICK, Whitney, *Women Artist and the Surrealist Movement*, Londres, Thames and Hudson, 1985.

CHÉROUX, Clément (ed.), *Henri Cartier-Bresson*, Madrid, Fundación Mapfre / Centre Pompidou, 2014.

CHÉROUX, Clément (et al.), *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, París, Gallimard, 2004.

CHÉROUX, Clément, “¡Surrealismo auténtico!”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 393-397.

CHÉROUX, Clément, “La fotografía por todos, no por uno”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 23-28.

CHÉROUX, Clément, “Le procès de la photographie spirite. L'image spectrale entre récréation et conviction” en *Le troisième oeil: la photographie et l'occulte*, París, Gallimard, 2004.

CHÉROUX, Clément, « Portraits en pied...de nez. L'introduction du modèle récréatif dans la photographie foraine », *Études photographiques*, n° 16, París, mayo de 2005, pp. 89-107.

CHÉROUX, Clément, « Pourtant Mac Orlan. La Photographie et le fantastique social », en MAC ORLAN, *Écrits sur la photographie*, textos de Mac Orlan sobre la fotografía reunidos e introducidos por Clément Chéroux, París, Textuel, 2011, pp. 7-27.

CHEVRIER, Jean-François, “La font pétrifiant”, en el catálogo *Brassaï*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993, pp. 31-37.

CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.

CLAIR, Jean, “Introducción”, *Trait pour trait, les dessins d'Henri Cartier-Bresson*, París, Arthaud, 1989, p. 11.

CLAIR, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Mille et Une Nuits, 2003.

CLAIR, Jean, *Henri Cartier-Bresson*, Arles, Actes Sud, 2004.

CLAIR, Jean, *Henri Cartier-Bresson: entre l'ordre et l'aventure*, Paris, l'Échoppe, 2003.

CLARK, Ronald, *Russell*, Barcelona, Salvat Editores, 1985.

COHEN, Margaret, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1995.

COLEMAN, A.D., "More Than the Decisive Moment", *The New York Times* (29 mars 1970).

CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.

CRARY, Jonathan, *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008.

CREVEL, René, "Le Miroir des objets" (el espejo de los objetos), *L'Art Vivant*, n°1, julio de 1925.

CROCE, Benedetto, *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel*, Paris, V. Giard et E. Brière, 1910.

CROCE, Benedetto, *Saggi filosofici*, Bari, G. Laterza, 1910-1913.

DALÍ, Salvador, "La fotografía, como pura creación del espíritu", en la recopilación FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pp. 129-131.

DALÍ, Salvador, "Photographic testimony", en PHILLIPS, Christopher, *Photography in the modern era*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

DALÍ, Salvador, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, La Table Rodone, 1952.

DE LA CRUZ LICHET, Virginia, *El retrato y la muerte: La tradición de la fotografía postmortem en España*, Madrid, Tempora, 2013.

DE RIQUER, Martín, VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, RBA, 2009.

DELORIEUX, Franck, "Préface", en VAILLAND, Roger, *Le surréalisme contre la révolution*, Paris, Éditions Delga, 2007, pp. 5-41.

DELPIRE, Robert (et al.), "Fleurir la statue de Cartier-Bresson ou la dynamiter?: Polémique sur la photographie", *Le Monde* (17 octobre 1974), pp. 18-19.

- DESCARTES, René, *Discurso del método*, Madrid, Alianza, 1979.
- DESNOS, Robert, “Description d’une révolte prochaine”, *La Révolution Surréaliste*, n° 5, pp. 25-27.
- DESERGUES, Alain, “Une interview de HCB”, *Photo*, septembre 1979.
- DIEGO, Estrella de, “Els cossos perduts”, en *Els cossos perduts, fotografia i surrealistes*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1996.
- DOBELL, Byron, “A Conversation with HCB”, *Popular Photography* (New York), n° 41 (septembre 1957), pp. 130-132.
- Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, n° 1 (abril de 1929) - 2° año, n° 8 (1930), 3ª serie, n° 1 (28 de febrero de 1933) - 4ª serie, n° 1 (15 de marzo de 1934), París, Documents, 1929-1934.
- DOTY, Robert, *Photo-secession. Stieglitz and the fine-art movement in photography*, New York, Dover, 1978.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 2015.
- DUPLESSIS, Yvonne, *Le surréalisme*, PUF, 2000.
- DUPLESSIS, Yvonne, *Surréalisme et paranormal. L’aspect expérimental du surréalisme*, Agnières, JMG éditions, 2002.
- DURAND, Régis, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998.
- DUROZOI, Gérard, “Les Vases communicants : Marx-Freud”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 31-48.
- DUROZOI, Gérard, « Les revues surréalistes : Paris-New York, autrement », en SPIES, W., *La révolution surréaliste*, París, Centre Pompidou, 2002, pp. 338-347.
- DUROZOI, Gérard, *André Breton. L’écriture surréaliste*, París, Librairie Larousse, 1974.
- DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997.
- DUROZOI, Gérard, *Le surréalisme*, París, Hazan, 2002.
- DUROZOI, Gérard, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, Techniques*, París, Librairie Larousse, 1971.
- EAGLETON, Terry, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.
- EDERER, Emil, “Zur Soziologie des Weltkrieges”, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, n° 39, 1915, pp. 357-384.

EHRENBURG, Ilya, *Memoirs: 1921-1941*, Nueva York, Grosset and Dunlap, 1966.

ÉLUARD, Paul, *L'Honneur des poètes*, París, Éditions du Minuit, 1943.

ÉLUARD, Paul, *Lettres a Jöe Bousquet*, París, Éditeurs Français Réunis, 1973.

ELUARD, Paul, PÉRET, Benjamin, “Revue de presse”, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5, 15 de mayo de 1933.

ETIEMBLE, “L'enfant et la machine”, *Photo*, n° 60, septembre 1972, pp. 36-41

EVANS, Walker (et al.), *Walker Evans*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2008.

EVANS, Walker, “Cartier-Bresson, a True Man of the Eye”, *The New York Times Book Review* (19 octobre 1952), p. 7.

EVANS, Walker, “The Reappearance of photography”, *Hound & Horn*, vol. 5, no. I, October-December (1931), pp. 125-128, incluido en la antología TRACHTENBERG, Alan (ed.), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980, pp. 185-188.

EVANS, Walker, AGEE, James, *Elogiemos ahora a hombres famosos*, Barcelona, Backlist, 2008.

EVANS, Walker, *Walker Evans at Work*, Nueva York, HarperCollins Publishers, 1994.

EVANS, Walker, *Walker Evans*, Colonia, Aperture/Könemann, 1997.

FAVROD, Charles-Henri, *Le temps de la photographie*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2005.

FERMIGIER, André, “La longue marche d' Henri Cartier-Bresson”, *Le Nouvel Observateur*, n° 309, 12-18 octobre 1970.

FISCHER, Andreas, “« La lune au front » Remarques sur l'histoire de la photographie de la pensée” en CHÉROUX, Clément (et al.), *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, París, Gallimard, 2004, pp. 140 y ss.

FLEIG, Alain, *Etant donné. L'Âge de la lumière. Photographie et surréalisme: en France entre les deux guerres*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1997.

FLUSSER, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001.

FOLLET, Lionel, RUIZ, Edouard (eds.), *De Dada au surréalisme. Papiers inédits 1917-1931*, París, Gallimard, 2002.

FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

FONTCUBERTA, Joan, *Ciencia y fricción; Fotografía, naturaleza, artificio*, Murcia, Mestizo, 1998.

FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

FONT-RÉAULX, Dominique, et al. (eds.), *Etienne-Jules Marey: Actes du colloque du centenaire*, DVD, París, Arcadia, 2007.

FRANCE, Anatole, *Los dioses tienen sed*, Barcelona, Barril Barral, 2010.

FREUD, Sigmund, *La psicopatología de la vida cotidiana*, París, Payot, 1922.

FREUD, Sigmund, *La Science des rêves*, París, Alcan, 1925.

FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1993.

FRIED, Michael, *El Punctum de Roland Barthes*, Murcia, Cendeac, 2008.

FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001.

FRIZOT, Michel, “Eugène Atget, photographe” en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 402.

FRIZOT, Michel, “L’œil absolu. Les formes de l’invisible ”, en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, pp. 273-291, en especial el epígrafe « Voir au-delà » pp. 280-283.

FRIZOT, Michel, “Les rites et les usages. Clichés por la mémoire”, en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, pp. 747-754.

FRIZOT, Michel, *El imaginario fotográfico*, Méjico, Ve, 2009.

GALASSI, Peter, *Henri Cartier-Bresson: premières photos. De l’objectif hasardeux au hasard objectif*, París, Arthaud, 1991.

GALASSI, Peter, *Walker Evans & Company*, Nueva York, MOMA, 2000.

GASSER, Manuel, “Henri Cartier-Bresson ‘Schweiz’” *Du 27:8* (août 1967), pp. 582-650.

GAUTRAND, Jean-Claude, “Le Leica”, en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 596.

GAUTRAND, Jean-Claude, “Les techniques pictorialistes” en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, p. 300.

GAUTRAND, Jean-Claude, «Photographier à l'improviste», en FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF, 2001, pp. 233-241.

GENET, Jean, *Las criadas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

GEORGE EASTMAN HOUSE, *1000 Photo Icons*, Taschen, Colonia, 2002.

GEORGE EASTMAN HOUSE, *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*, Taschen, Colonia, 2010.

GERNSHEIM, Helmut, *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Omega, 1967.

GERNSHEIM, Helmut, *Lewis Carroll photographer*, Nueva York, Dover, 1962.

GIL SÁNCHEZ, Fernando (et al.), *Alicante, 1932*, Alicante, Caja de Ahorros de Valencia, 1982.

GIL SÁNCHEZ, Fernando (et al.), *Alicante, 1933*, Alicante, Caja de Ahorros de Valencia, 1983.

GIRARDIN, Daniel, “La vie à fleur de peau”, *Documentary and Anti-graphic Photographs*, Göttingen, Steidl, 2004, pp. 37-42.

GIROD DE L'AIN, Bertrand, “Henri Cartier-Bresson au Grand Palais”, *Le Monde* (21 octobre 1970).

GIRONA ALBUIXEC, Albert y SANTACREU SOLER, José Miguel, “La primavera violenta. De la victoria del frente popular al 18 de julio en la Comunidad Valenciana”, en GIRONA ALBUIXEC, Albert y SANTACREU SOLER, José Miguel (coords.), *La crisis de la Segunda República*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana, 2006, pp. 31-72.

GOERG, Charles (ed.), *Regards sur Minotaure, la revue a tête de bête*, Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire, 1987.

GOLDSMITH, Arthur, “HCB revisited”, *The Photography Game: What It Is and How to Play It*, New York, Viking, 1971.

GOLDSMITH, Arthur, “HCB: A New Look at an Old Master”, *Popular Photography* (New York), 85 (novembre 1979), pp. 100-07, 149-50.

GONZÁLEZ, Chema, “Walker Evans y la invención del estilo documental” en EVANS, Walker, *Walker Evans*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2008, pp. 41-65.

GRACQ, Julien, “Le surréalisme et la littérature contemporaine”, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, La Pléiade, 1989, p. 1018.

GREENBERG, Clement, “Review of the Withney Annual and Exhibitions of Picasso and Henri Cartier-Bresson”, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2: 1945-49, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

GRENIER, Fernando, *El Movimiento stajanovista explicado por su iniciador*, Madrid, A.U.S., 1937.

GROUX, Pierre, *Le surréalisme*, Paris, Ellipses, 2002.

GUERRIN, Michel, “La jouissance de l’œil”, *Le Monde*, (21 novembre 1991), pp. 19-21.

GUIBERT, Hervé, “Cartier-Bresson: ‘Photoportraits’ sans guillemets”, *Le Monde* (10 octobre 1985).

GUIBERT, Hervé, “Henri Cartier-Bresson de 1927 à 1980”, *Le Monde*, 3 décembre 1980.

GUIBERT, Hervé, “Photo: L’envers de la médaille”, *Le Monde* (17 décembre 1982), p. 31.

GUIBERT, Hervé, “Vive la photo: Rencontre avec Henri Cartier-Bresson”, *Le Monde* (30 octobre 1980).

GUIGON, Emmanuel, “El objeto surrealista” en *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM, 1997.

GUNTHER, André, « La rétine du savant », *Études photographiques*, n° 7, mayo de 2000.

HAAS, Ernst, “HCB: A Lyrical View of Life”, *Modern Photography* 35:11 (novembre 1971), pp. 88-97, 134.

HAAS, Patrick de, « L’arc électrique et la barre de fraction. Les tribulations de l’image chez Reverdy, Breton, Duchamp », *Surréalisme et philosophie*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 63-71.

HAUSMANN, Raoul, *Je ne suis pas un photographe*, Paris, Éd. Du Chêne, 1976.

HEDGECOE, John, *Manual de Técnica Fotográfica*, Madrid, H. Blume Ediciones, 1977.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, Valencia, Pre-Textos, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Filosofía del espíritu*, Buenos Aires, Ed. Claridad, 1969.

HEMINGWAY, Ernest, *París era una fiesta*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

HIGONNET, Anne, *Lewis Carroll*, Nueva York, Phaidon, 2008.

HILL and COOPER, *Dialogue with Photography*, Nueva York, Farrar Straus Giroux, 1979. (trad. Cast.; *Diálogo con la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001).

HOBSBAWM, Eric, *La era de la revolución*, Barcelona, Editorial Crítica, 1971.

HOBSBAWM, Eric, *La era del capitalismo*, Madrid, Guadarrama, 1977.

HOBSBAWM, Eric, *La era del Imperio*, Barcelona, Labor, 1989.

HOFSTADTER, Dan, "Profiles: Stealing a March on the World-2", *The New Yorker*, 65:37, 30 octubre 1989.

HOPKINS, David, *Dada and Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

IBARLUCÍA, Ricardo, "Estudio preliminar", en ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, pp. 9-48.

IBARLUCÍA, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

INSERER, Elisabet, *La fotografía en España en el periodo de entreguerras 1914-1939*, Girona, CCG Ediciones, 2000.

IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ, *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM, 1997.

JAGUER, Édouard, "Zoom sur la photographie surréaliste en Europe", *Mélusine 14: L'Europe surréaliste*, Lausana, l'Âge d'homme, 1994, pp. 295-306.

JAGUER, Edouard, *Les mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie*, París, Flammarion, 1982.

JANET, Pierre, *L'Automatisme psychologique*, París, Alcan, 1889.

JASPERS, Karl, *Allgemeine Psychopathologie: für Studierende, Ärzte und Psychologen* (Psicopatología general: para estudiantes, médicos y psicólogos), Berlín, J. Springer, 1920.

JASPERS, Karl, *Genio y locura: Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin*, Madrid, Aguilar, 1955 (reeditado parcialmente: *Genio artístico y locura: Strindberg y van Gogh*, Barcelona, El Acantilado, 2001).

JIMÉNEZ, José (ed.), *El surrealismo y el sueño*, Madrid, Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, 2013.

- JIMÉNEZ, José, *La imagen surrealista*, Madrid, Trotta, 2013.
- JOAS, Hans, “Ideologías de la guerra. La Primera Guerra Mundial en el espejo de las ciencias sociales contemporáneas”, *Guerra y modernidad. Estudios sobre la violencia en el siglo XX*, Barcelona, Paidós, p. 83-117.
- JOLLY, Martyn, *Faces of the Living Dead: The Belief in Spirit Photography*, Londres, British Library Publishing Divis, 2006.
- JÜNGER, Ernst, *La guerre comme expérience intérieure* (1923), París, Christian Bourgois, 1997, TRAVERSO, Enzo, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2009.
- KAITARO, Timo, *Le Surréalisme. Pour un réalisme sans rivage*, París, L’Harmattan, 2008.
- KANT, Immanuel, *¿Qué es la Ilustración? y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*, Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- KATZ, Leslie, “Interview with Walker Evans”, *Art in America*, Nueva York, marzo-abril de 1971, pp. 82-89
- KERTÉSZ, André, *Day of Paris*, Nueva York, J. Augustin, 1945.
- KERTÉSZ, André, *Kertész on Kertész*, Nueva York, Abbeville Press, 1983.
- KERTÉSZ, André, *Paris vu par André Kertész. Texte de Pierre Mac Orlan*, París, Éditions d’Histoire et d’Art, 1934.
- KIRSTEIN, Lincoln, “Les États Unis de l’Amérique par Henri Cartier-Bresson” et “Epilogue”, *Camera*, nº 7, 1967.
- KIRSTEIN, Lincoln, “Photographs of America: Walker Evans” en *Walker Evans: American Photographs*, Nueva York, MOMA, 1938.
- KIRSTEIN, Lincoln, “Photographs of America: Walker Evans” en *Walker Evans: American Photographs*, Nueva York, MOMA, 1938, p. 193.
- KOETZLE, Hans-Michael, *Photo Icons. Petite histoire de la photo*, 2 vol., Colonia, Taschen, 2003.
- KRAUSS, Rosalind, “Corpus delicti”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 171-203.
- KRAUSS, Rosalind, “Fotografía y surrealismo”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 105-129.
- KRAUSS, Rosalind, “La Photographie au Service du Surréalisme” en KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane, ADES, Dawn, *Explosante fixe: photographie et surréalisme*, París, Hazan, 1986.

KRAUSS, Rosalind, “Los noctámbulos”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp144-159.

KRAUSS, Rosalind, *El inconsciente óptico*, Madrid, Alianza/Tecnos, 2013.

KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane, ADES, Dawn, *Explosante fixe: photographie et surréalisme*, Centre Georges Pompidou/Hazan, París, 1985.

KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

L'ECOTAIS, Emmanuelle de, “Man Ray. Créateur de la photographie surréaliste”, en *Man Ray*, Colonia, Taschen, 2000, pp. 185-190.

La photographie transcendante. Les êtres et les radiations de l'espace, París, Librairie Nationale, 1911.

La Révolution surréaliste, n° 1 (1924, 1 de dic.) - n° 12 (1929, 15 de dic.), París, depositario general Librairie Gallimard, 1924-1929.

LACASSIN, Francis., “Aux écoutes de l'ombre”, introducción a MAC ORLAN, Pierre, *Images du fantastique social*, Les Cahiers Pierre Mac Orlan n°13, Les amis de Pierre Mac Orlan/Musée des Pays de Seine-et-Marne, 2000, pp. 13-26.

LACASSIN, Francis., “Mac Orlan, évangeliste de la publicité”, prefacio a MAC ORLAN, P., *Vive la publicité*, Les Cahiers Pierre Mac Orlan n°8, París, Prima Linea, 1995.

LAFARGUE, Paul, *El derecho a la pereza*, Madrid, Fundamentos, 1977.

LAHUERTA, Juan José, *El fenómeno del éxtasis*, Madrid, Siruela, 2004.

LALA, Marie-Claude, “Bataille et Breton: le malentendu considérable”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 49-61.

LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror; suivi de Poésies I et II; Lettres*, París, Librairie générale française, 2001.

LAUTRÉAMONT, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 2012.

LAVAUD, Laurent, *L'image*, París, Flammarion, 1999.

LAVOIE, Vincent, “Le mérite photojournalistique: une incertitude criteriologique”, *Études photographiques*, n° 20, junio de 2007, pp. 121-133.

Le Surréalisme au service de la révolution, n° 1 (julio 1930)]-n° 6 (mayo 1933), París, depositario general Librairie J. Corti, 1930-1933.

LEDO, Margarita, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998.

LEGRAND, Gérard, “Breton et l'inauguration philosophique du surréalisme”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 13-19.

LEINER, Jacqueline, “Les Chevaliers du Graal au service de Marx”, Préface a la edición facsímil de *LSASDLR*, París, Jean Michel Place, 1976.

LEIRIS, Michel, “Le caput mortum ou la femme de l’alchimiste”, *Documents*, n° 8, 1930.

LENOIR, Béatrice, *L’ouvre d’art*, París, Flammarion, 1999.

Les cahiers de la photographie, n° 18, 1986: n° spécial “Henri Cartier-Bresson”, textes de Cartier-Bresson et al.

LEVY, Julien, “Henri Cartier-Bresson”, *Les Cahiers de la Photographie*, n° 18 (1986).

LEVY, Julien, *Memoir of an Art Gallery*, Nueva York, G. P. Putnam’s Sons, 1977.

LEWIS, Helena, *Dada turns red. The Politics of Surrealism*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1990.

LEWIS, Matthew Gregory, *Le moine / M. G. Lewis; raconté par Antonin Artaud*, París, Éd. Denoël & Steele, 1931.

LIFSON, Ben, textos de ATGET, Eugène, *Eugène Atget*, Colonia, Aperture/Könemann, 1997.

LIGOT, Marie-Thérèse, *L’amour fou d’André Breton*, París, Gallimard, 1996, pp. 13.

LINDENBERG, Daniel, “« Hypermatérialisme » et gnose”, *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 19-30.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerk, 2005.

LUGON, Olivier, “Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes”, *Études Photographiques*, n° 8, noviembre de 2000, pp. 68-91.

LUGON, Olivier, *Le style documentaire: d’August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, París, Macula, 2001.

MAC ORLAN, Pierre, “A cada época, su momento de expresión” Prefacio a KERTÉSZ, A., *Paris vu par André Kertész. Texte de Pierre Mac Orlan*, París, Éditions d’Histoire et d’Art, 1934.

MAC ORLAN, Pierre, “De la publicité considérée comme un des beaux-arts” (1931), Alocución en Radio-París, 2 de abril de 1931.

MAC ORLAN, Pierre, “La publicité et le romantisme commercial et industriel”, p. 22, en *Vive la publicité*, Les Cahiers Pierre Mac Orlan n°8, París, Prima Linea, 1995.

MAC ORLAN, Pierre, “La publicité littéraire” (1927), *Le Crapouillot*, navidad de 1927.

MAC ORLAN, Pierre, “Prodigios de escapatistas” (1934), *Le Miroir du Monde*, n° de primavera, 1934.

MAC ORLAN, Pierre, « Le Décor sentimental » en *Masques sur mesure*, en *Œuvres*, vol. 12, Ginebra, Edito-Service, 1970.

MAC ORLAN, Pierre, *Atget, photographe de Paris*, París, Henri Jonquières, 1930. Nosotros citaremos el prefacio que redactó para este libro a partir de sus obras completas. El texto en cuestión forma parte de la recopilación *Masques sur mesure* (edición original: París, Gallimard, 1937) que acabó integrada en el vol. 12 de sus *Œuvres*, Ginebra, Edito-Service, 1970.

MAC ORLAN, Pierre, COMITE DES AMIS DE PIERRE MAC ORLAN, *Les Cahiers Pierre Mac Orlan*, n° 1 (1990, sept.) - n° 13 (2000), París, Le Dilettante.

MAC ORLAN, Pierre, *Domaine de l'ombre*, París, Phébus, 2000.

MAC ORLAN, Pierre, *Écrits sur la photographie*, [textos sobre la fotografía de Mac Orlan reunidos e introducidos por Clément Chéroux], París, Textuel, 2011

MAC ORLAN, Pierre, *Images du fantastique social*, Les Cahiers Pierre Mac Orlan n°13, Les amis de Pierre Mac Orlan/Musée des Pays de Seine-et-Marne, 2000

MAC ORLAN, Pierre, introducción a *Atget, photographe de Paris*, París, Henri Jonquières, 1930.

MAC ORLAN, Pierre, *Masques sur mesure*, en *Œuvres*, vol. 12, Ginebra, Edito-Service, 1970.

MAC ORLAN, Pierre, Prefacio de *Le rêve*, París, Editions de la revue Fontaine, 1947, col. L'âge d'or numero 49.

MAC ORLAN, Pierre, *Quartier Réservé* (1932), París, Gallimard, 1994.

MAC ORLAN, Pierre, *Vive la publicité*, Les Cahiers Pierre Mac Orlan n°8, París, Prima Linea, 1995.

MAN RAY, *Autoportrait*, París, Laffont, 1965, pp. 330-331.

MAREY, Étienne-Jules, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Boston, Adamant Media Corporation, 2002.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio, *Sueños que no compra el dinero. Balance y nombres del surrealismo*, Valencia, Pre-textos, 2008.

MARX, Karl, *La cuestión judía (y otros escritos)*, Barcelona, Planeta, 1994.

MARX, Karl, *La ideología alemana : crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*, Madrid, Akal, 2014.

MARX, Karl, *Manifiesto comunista* (traducción de Jacobo Muñoz), Madrid, Nórdica Libros, 2012.

MARX, Karl, *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1993.

MARZAL FELICI, Javier, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.

MASCLET, Daniel, “Sur quelques maîtres”, *Photo France*, n° 4, janvier 1951, pp. 15-29.

MASCLET, Daniel, “Un reporter”, *Photo France*, n° 7, mai 1951.

MASSON, André, carta en la sección “Correspondance”, *La Révolution Surréaliste*, n° 5, octubre de 1925, p. 30.

MAYER, Arno J., *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra*, Madrid, Alianza, 1994.

MESTRE I VERGÉS, Jordi, *Identificación y conservación de fotografías*, Gijón, Trea, 2014.

MEYER, Michel, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, París, Gallimard, 2001.

MEYER, Michel, *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, París, Gallimard, 2002.

MICHAUD, Philippe-Alain, “La coalescencia y la sutura” *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 173-177.

MILLER, Arthur, “HCB”, *L'Amérique furtivement*, París, FNAC / Seuil, 1991.

Minotaure: revue artistique et littéraire, n° 1 (1 de junio de 1933) - n° 12/13 (mayo de 1939), París, Editions Albert Skira, 1933-1939.

MIRA PASTOR, Enric, *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1991.

MOHRT, Michel, “Cartier-Bresson: ‘Ce pays étrange’”, *La Nouvelle Revue Française* (janvier 1971), pp. 124-126.

MOLDERINGS, Herbert, “L'esprit du constructivisme”, *Études photographiques*, n° 18, mayo de 2006, pp. 27-51.

MOLDERINGS, Herbert, «La tache aveugle. André Breton et la photographie» *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009, pp. 115-133.

MOLDERINGS, Herbert, *L'Evidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, París, Textuel, 2009.

MOMEÑE, Eduardo, *La visión fotográfica*, Madrid, AfterPhoto, 2009.

MONK, Ray, *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*, Barcelona, Anagrama, 2002.

MONTIER, Jean Pierre, *L'art sans art d'Henri Cartier-Bresson*, París, Flammarion, 2000.

MORA, Gilles (ed.), "Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora: conversation" en HCB, Número especial de *Cahiers de la Photographie* (París), n° 18, 1986, pp. 117-125.

MORA, Gilles (ed.), HCB, Número especial de *Cahiers de la Photographie* (París), n° 18, 1986.

MORA, Gilles (ed.), HCB, Número especial de *Cahiers de la Photographie* (París), n° 18, 1986.

MORA, Gilles, "L'Amérique, avec Cartier-Bresson", *Photographies Magazine*, n° 38, janvier-février 1992, pp. 60-67.

MORA, Gilles, *Walker Evans*, París, Belfond/ Paris Audiovisuel, 1989, p. 11.

MOREL, Gaëlle, "Un marchand sans marché; Julien Levy et la photographie", *Études photographiques*, n° 21, diciembre 2007, pp. 6-29.

MOURIER, Maurice, "Breton/Berkeley: de l'idealisme absolu comme tentation et comme terreur", *Surréalisme et philosophie*, París, Editions du Centre Pompidou, 1992, pp. 91-112.

MOURIER-CASILE, Pascaline, *Nadja d'André Breton*, París, Gallimard, 1994.

MOUSSEIGNE, Alain, "Surréalisme et photographie: rôle et place de la photographie dans les revues du mouvement surréaliste" *L'Art face à la crise: 1929-1939*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1980, pp. 153-181.

MUELLER, F.-L., *L'irrationalisme contemporain*, París, Payot, 1970.

MUNDY; Jennifer (ed.), *Surrealism. Desire unbound*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

MUNZI, Ulderico, "Cartier-Bresson, la foto è stupro", *Corriere della Sera* (2 juin 1990), p. 5.

MUNZI, Ulderico, "Fotografia. Camera con vista: 'Io e la mia Leica in America': Le confessioni di monsieur Henri", *Corriere della Sera* (2 février 1992), pp. 1-2.

MURAT, Michel, *Le Surréalisme*, París, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2013.

MUSEUM LUDWIG COLONIA, *La fotografía del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2002.

NADEAU, Maurice, *Documents surréalistes*, París, Éditions du Seuil, 1948, pp. 42-43.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, París, Éd. du Seuil, 1945 (trad. castellana : *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972).

NAGGAR, Carole, “Henri Cartier-Bresson, photographe”, *Le Matin de París*, 12 mars 1980.

NAGGAR, Carole, “Une exposition et un album racontent l’itinéraire visuel d’un des grands témoins de ce temps”, *Le Matin*, 12 Mars 1980.

NÁJERA, Elena, “El nihilismo y los buenos europeos”, estudio introductorio a NIETZSCHE, *Fragments Postumos (Otoño, 1887)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, pp. 9-47.

NAVILLE, Pierre, *L’Espérance mathématique: Vol. I: Le temps du surréal*, París, Galilée, 1977.

NAVILLE, Pierre, *La révolution et les intellectuels*, París, Gallimard, 1975.

NEWHALL, Beaumont, “La vision instantanée de HCB”, *Camera* 34:10 (octobre 1955), pp. 456-489. Tb. *Camera*, octobre 1965.

NEWHALL, Beaumont, “Vision Plus the Camera: Henri Cartier-Bresson”, *Popular Photography*, n° 20, enero de 1947, pp. 56-57, 134, 136, 138 (reimpreso en NEWHALL, Beaumont, *Photography: Essays and images*, MOMA, Nueva York, 1980, pp. 283-287), p. 284.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002.

NEWHALL, Beaumont, *Photography: Essays and images*, MOMA, Nueva York, 1980.

NEWHALL, Nancy, “Controversy and the creative concept”, *Aperture*, vol. 2, n° 2, 1954.

NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich, *La ciencia jovial*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux, París, Lecrosnier et Babè, 1888-1918 (I-XXVIII).

OLLIER, Brigitte, “Le petit Henri est devenu photographe, hé ouil”, *Libération* (14 septembre 1991).

ORTEGA Y GASSET, José “Proemio” en SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Barcelona, RBA, 2005.

ORWELL, George, *Orwell en España : "Homenaje a Cataluña" y otros escritos sobre la Guerra Civil Española*, Barcelona, Austral, 2015.

PALAFIX, Jordi, “La economía valenciana durante la II República”, en CERDÁ, Manuel (dir.), *Historia del pueblo valenciano*, Valencia, Levante/Institución Valenciana de Estudios e Investigación/Caja de Ahorros de Valencia, 1988, vol. 3, pp. 845-850.

PANIAGUA, Javier, “La II República: de la proclamación al bienio derechista”, en CERDÁ, Manuel (dir.), *Historia del pueblo valenciano*, Valencia, Levante/Institución Valenciana de Estudios e Investigación/Caja de Ahorros de Valencia, 1988, vol. 3, pp. 825-843.

PARIENTE, Ángel, *Diccionario temático del surrealismo*, Madrid, Alianza, 1996.

PEIRCE, Charles S., *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988.

PEIRCE, Charles S., *Photometric researches*, Leipzig, Engelmann, 1878.

PERET, Benjamin, «La nature dévore le progrès et le dépasse», *Minotaure*, nº 10, 1937, pp. 20-21.

PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Árthea hê péphyken: Las articulaciones naturales de la filosofía*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.

PETRUCK, P.R. (ed.), *The Camera Viewed. Writings on Twentieth Century Photography*, Dutton, Nueva York, 1979.

PHILLIPS, Christopher (ed.), *Photography in the modern era. European documents and critical writings, 1913-1940*, Nueva York, MOMA/Aperture, 1989.

Photo, París, número especial con motivo de la muerte de Henri Cartier-Bresson, agosto de 2004.

PIERRE, José (ed.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969) (2 vols.)*, París, Éric Losfeld éditeur / Terrain Vague, 1980-1982.

PIERRE, José, *Investigating Sex. Surrealist Research 1928-1932*, Londres/Nueva York, Verso, 2011.

PIERRE, José, *Pintura Surrealista. 1919-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n.

PIERRE, José, *Pintura Surrealista. 1940-1970*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, s/n.

PIEYRE DE MADIARGUES, André, “Henri Cartier-Bresson, le grand révélateur”, *Le Nouvel Observateur*, 25 février-3 mars 1983, pp. 68-69.

PIEYRE DE MADIARGUES, André, “Les victimes enchantées de Cartier-Bresson”, *L'Express*, 18-24 octobre 1985, pp. 177-178.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André, “Introduction”, *Henri Cartier-Bresson, Photoportraits*, París, Gallimard, 1985, n.p.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André, *Le Désordre de la Mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard, 1975, p. 67.

POIVERT, Michel, “ Politique de l’éclair ”, *L’image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherburgo, Le point du jour éditeur, 2006, pp. 67-84, p. 73.

POIVERT, Michel, “L’aura à l’épreuve de la reproduction”, *L’image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherburgo, Le point du jour éditeur, 2006, pp. 87-98.

POIVERT, Michel, “L’illumination profane”, *L’image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherburgo, Le point du jour éditeur, 2006, pp. 101-116, p. 105.

POIVERT, Michel, “Las imágenes del afuera”, *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, pp. 65-70.

POIVERT, Michel, « Le rayogramme au service de la révolution. Photographie surréaliste et occultisme », *Études photographiques*, n° 16, 2005, pp. 74-87.

POLIZZOTTI, Mark, *La vida de André Breton*, Madrid, FCE, 2009.

PORRAS MEDRANO, Adelaida, “Introducción” a BARRÈS, Maurice, *Los desarraigados*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 7-82.

PRASSINOS, Gisèle, *Le rêve*, Paris, Editions de la revue Fontaine, 1947.

PRINZHORN, Hans, “Genius and Madness”, *Parnassus*, Vol. 2, No. 1 (enero, 1930), pp. 19-20 y 44.

PRINZHORN, Hans, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlín, J. Springer, 1922.

PUELLES ROMERO, Luis, *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

RAMÍREZ, Juan Antonio, “La ciudad surrealista” en BONET CORREA, Antonio (coord.), *El surrealismo*, Madrid, UIMP/Cátedra, 1983, pp. 71-90.

RAUZY, Alain, *À propos de “l’immaculée conception” d’André Breton et Paul Eluard. Contribution a l’étude des rapports du surréalisme et de la psychiatrie*, Paris, 1970 (tesis).

RAY, Man, *Autobiographie*, Robert Laffont, Paris, 1964.

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, Madrid, FCE, 1983.

RENGER-PATZSCH, Albert, *Die Welt ist schön (El mundo es bello)*, München, K. Wolff, 1928.

RIMBAUD, Arthur, *Illuminaciones; seguidas de Cartas del vidente*, Madrid, Hiperión, 1985.

RIMBAUD, Arthur, *Poesías y otros textos*, Madrid, Hiperión, 1995.

RIMBAUD, Arthur, *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, Madrid, Mondadori, 1991.

ROCHLITZ, Rainer, "Présentation" de BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, 3 vol., París, Gallimard, 2000, Vol. I, pp. 7-50.

RODENBACH, Georges, *Bruges la morte*, París, Flammarion, 1892.

ROEGIERS, Patrick, "L'Amérique d'un libertaire", *Le Monde*, 21 novembre 1991.

ROEGIERS, Patrick, "Les jeunes années de Cartier-Bresson", *Le Monde*, 4-5 octobre 1987.

ROEGIERS, Patrick, "Mais où est donc passé le chat de Steinberg?", *Les cahiers de la photographie*, n° 18, 1986.

ROEGIERS, Patrick, "Rencontre: Cartier-Bresson, Gentleman-Caméléon", *Le Monde aujourd'hui* (París), 16-17 mars 1986, p.XII (interview).

ROSEMBLUM, Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, París, Abbeville Press, 1997.

ROUDINESCO, Elisabeth, *La batalla de los cien años. Historia del psicoanálisis en Francia, vol. II (1925-1985)*, Madrid, Fundamentos, 2012.

ROUILLÉ, André, *La photographie*, París, Gallimard, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Del contrato social; Discurso sobre las ciencias y las artes; Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* Madrid, Alianza Editorial, 2003.

ROY, Claude et KOJIMA, Ryoichi, "HCB", *Popular Photography Italiana* (octubre 1967), pp. 1-40.

ROY, Claude, "Ce Cher Henri", *Photo* (París) n° 86 (novembre 1974).

ROY, Claude, "Henri Cartier-Bresson", *Le Nouvel Observateur*, n° 216, 30 décembre 1968, pp. 28-29.

ROY, Claude, "Le voleur d'étincelles", *Le Nouvel Observateur*, n° 801, 17-23 mars 1980.

RUBIO, Emmanuel, *Les philosophies d'André Breton*, Lausana, L'Age d'Homme, 2009.

RULFO, Juan, "Le Mexique des Années 30 vu par Henri Cartier-Bresson", *Carnet de notes sur le Mexique*, París, Centro Cultural du Mexique, 1984.

SADE, Donatien Alphonse François (Marqués) de, *Justina*, Madrid, Cátedra, 1993.

SADE, Donatien Alphonse François (Marqués) de, *Œuvres Complètes* (16 vols.), París, Cercle du Livre Précieux, Tchou, 1926.

SAFRANSKI, Rüdiger, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2003.

SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás y Hasan G. LÓPEZ SANZ, *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti (1931-1933) y el fantasma de África*, Valencia, Universitat de València, 2009.

SANDER, August, *August Sander*, Colonia, Aperture/Könemann, 1997.

SARTRE, Jean-Paul, *Escritos sobre literatura*, Madrid, Alianza, 1985.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990.

SCHOLEM, Gershom, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987.

SCHWALBERG, Bob, VESTAL, David, KORDA, Michael, “Cartier-Bresson Today: Three Views”, *Popular Photography* 60:5, (mai 1967) pp. 108-109, 138-142.

SCIANNA, Ferdinando, “À propos d’Henri Cartier-Bresson”, *Camera International*, n° 11, été 1987 pp. 20-29.

SCIANNA, Ferdinando, “HCB: 255 ritratti”, *Photo* (Milan), n° 125 (novembre 1985), pp. 50-57.

SCIANNA, Ferdinando, “La photographie aussi est ‘cosa mentale’”, *La Quinzaine Littéraire* (1-15 avril 1980).

SEBBAG, Georges, *Foucault Deleuze. Nouvelles Impressions du Surréalisme*, París, Hermann Éditeurs, 2015.

SEBBAG, Georges, *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie*, París, Hermann Éditeurs, 2012.

SEED, Sheila Turner, “HCB: Interview”, *Popular Photography* (New York), n° 74 (mai 1974), pp. 108 et suiv.

SHAHN, Ben, “HCB”, *Magazine of Art* (mai 1947).

SHORE, Stephen, *Lección de fotografía*, Barcelona, Phaidon, 2009.

SHORT, Robert S., “The politics of Surrealism, 1920-36”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 1, n° 2, pp. 3-25.

SIRE, Agnès, GIRARDIN, Daniel, JEFFREY, Ian, et al., *Documentary and anti-graphic photographs : Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans*, Göttingen, Steidl, 2004.

SOBY, James Thrall, "A new vision in photography", *The Saturday Review* (New York), 5 avril 1947, pp. 32-34.

SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996.

SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.

SOUGEZ, Marie-Loup, « El fotomontaje. Su desarrollo histórico y su lugar en la obra de Nicolás de Lekuona », en VV.AA., *Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la vanguardia*, Vitoria-Gasteiz, Artium, Madrid, MNCARS, 2003, pp. 68-79

SOULAGES, François, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2005.

SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*, París, Lachenal et Ritte, 1981.

SPECTOR, Jack J., *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, Madrid, Síntesis, 2003.

SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Barcelona, RBA, 2005.

SPIES, Werner, *La révolution surréaliste*, París, Centre Pompidou, 2002.

STAROBINSKI, Jean, "Freud, Breton, Myers", *L'oeil vivant II: La relation critique*, París, Gallimard, 1970.

STEEGMULLER, *The selected letters of Gustave Flaubert*, Nueva York, Farrar, Straus & Young, Inc., 1953.

STIEGLITZ, Alfred (et al.), *Nueva York y el arte moderno: Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930)*, París/Madrid, Musée d'Orsay Réunion des musées nationaux/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

STRAND, Paul, *Paul Strand*, Colonia, Aperture/Könemann, 1997.

STROMBERG, Roland N., *Historia intelectual europea desde 1789*, Madrid, Debate, 1995.

SUANCES MARCOS, Manuel, VILLAR EZCURRA, Alicia (eds.), *El irracionalismo*, 2 vol., Madrid, Síntesis, 2000.

SWIFT, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*, Madrid, Anaya, 1984.

SZARKOWSKI, John, “Atget en Amérique”, *Photographies*, n° especial sobre el *Colloque Atget* desarrollado en el *Collège de France*, París, Hazan, 1986, p. 82-86.

SZARKOWSKI, John, *André Kertész, Photographer*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1964.

TABLATE MIQUIS, Jesús (ed.), *Caos & Clasicismo : arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936*, Bilbao, Guggenheim Bilbao, 2011.

TAGG, John, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

TALBOT, William Henry Fox, *The pencil of nature*, Reading, 1844-1846.

THEROND, Roger, *Surréalisme*, Ed. Du Chêne, París, 2001.

THÉVENIN, Paule (ed.), *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence*, París, Gallimard, 1988.

THEZY, M. de, *La photographie humaniste, 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*, París, Contrejour, 1992.

THOMAS, Frédéric, *Rimbaud et Marx: une rencontre surréaliste*, París, L'Harmattan, 2007.

TOMAS, Ilda, *Pierre Mac Orlan, Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995.

TONKONOW, Leslie (ed.), *Multiple Exposure. The Group Portrait in Photography*, Nueva York, Independent Curators Incorporated, 1995.

TORRE, Guillermo de, “El nuevo arte de la cámara o la fotografía animista”, *Luz*, Madrid, 2 janvier 1934.

TRACHTENBERG, Alan (ed.), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980.

USLENGHI, Alejandra (comp.), *Walter Benjamin : Culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

VACHÉ, Jacques, *Cartas de Guerra*, Barcelona, Anagrama, 1974.

VAILLAND, Roger, *Le surréalisme contre la révolution*, París, Éditions Delga, 2007.

VAN LIER, Henri, *Histoire photographique de la photographie*, París, Les impressions nouvelles, 2005.

VEGA, Eulàlia, “La II República: del bienio derechista al Frente Popular”, en CERDÁ, Manuel (dir.), *Historia del pueblo valenciano*, Valencia, Levante/Institución Valenciana de Estudios e Investigación/Caja de Ahorros de Valencia, 1988, vol. 3, pp. 851-863.

VILBERT, François, *Le paradis des pièges: la photographie surréaliste et la filiation d'Engène Atget* (thèse), Paris, Université Paris 8-Saint Denis, 1993.

VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998.

WALKER, Ian, *City gorged with dreams. Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

WARNE MONROE, John, "Cartes de visite from the Other World: Spiritism and the Discourse of Laïcisme in the Early Third Republic", *French Historical Studies*, Vol. 26, n°1 (winter 2003), pp. 119-153.

WEBER, Max, *El político y el científico*, Madrid, Alianza, 1979.

WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1994.

WEISS, Margaret R., "Encore at the Louvre", *Saturday Review* (26 novembre 1966).

WHELAN, Richard, *Robert Capa*, París, Mazarine, 1989.

WHITE, Minor, "HCB: the Decisive Moment", *Aperture* (Rochester, N.Y.), n° 4 (1953), pp. 41-42.

WOHL, Robert, *The generation of 1914*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1979.

YERSIN, Véronique (ed.), *Chants exploratoires. Minotaure. La revue d'Albert Skira 1933-1939*, Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire, 2008.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

8. TABLA DE ILUSTRACIONES

Il. 1. André Breton, <i>L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique (La imagen, tal y como se produce en la escritura automática)</i> , <i>Minotaure</i> , nº 5, 1934, p. 10 y detalle ampliado de la misma.....	90
Il. 2. ARAGON, Louis, BRETON, André, “Cinquantenaire de l'hystérie”, <i>La Révolution Surréaliste</i> , nº 11, marzo de 1928, pp. 20-22. Incluye seis fotografías provenientes de los experimentos realizados por el Dr. Charcot en el hospital psiquiátrico parisino de La Salpêtrière a finales del siglo XIX, publicadas en la revista científica <i>Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière</i>	96
Il. 3. <i>Minotaure</i> , nº 10.....	98
Il. 4. Man Ray, <i>Explosante-fixe</i> , <i>Minotaure</i> , nº 5.....	100
Il. 5. BROUILLET, André, <i>Une leçon clinique à la Salpêtrière</i> , 1887, óleo sobre tela, Faculté de Médecine de l'Université de Paris V - René Descartes.....	104
Il. 6. “Carta a los Jefes Médicos de los Asilos de Locos” <i>LRS</i> , nº 3, abril de 1925, p. 29.....	149
Il. 7. Portada de <i>LRS</i> , nº 4, 15 de julio de 1925.....	155
Il. 8. “Las hermanas Papin: antes y después”, <i>Le Surréalisme au Service de la Révolution</i> , nº 5.....	164
Il. 9. Página de <i>LRS</i> , nº 1.....	212
Il. 10. <i>Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt</i> (página de <i>LRS</i> , nº 12).....	212
Il. 11. (izquierda) Portada del número 2641 de <i>La Nature</i> (15 de noviembre de 1924).....	216
Il. 12. (derecha) Portada del número 1 de <i>LRS</i> (1 de diciembre de 1924).....	216
Il. 13. “Question. Réponse”, <i>LSASDLR</i> , nº 1, p. 1.....	232
Il. 14. Portadas de <i>Minotaure</i>	238
Il. 15. André Breton, <i>La escritura automática</i> , 1938.....	244
Il. 16. MAREY, Étienne-Jules, <i>Movimiento de una varilla flexible</i> , 1886.....	248
Il. 17. <i>Sir Arthur Conan Doyle with psychic extra</i> , circa 1922, Barlow Collection, Biblioteca Británica, Londres.....	248
Il. 18. DARGET, Louis, <i>Photographie de la pensée</i> , 1896.....	248
Il. 19. Mike Mandel y Larry Sultan, fotografías pertenecientes al catálogo de la instalación <i>Evidence</i> , 1977.....	261
Il. 20. Raoul Hausmann, <i>Elasticum</i> , 1920.....	287
Il. 21. Max Ernst, <i>La puberté proche... (les pléiades)</i> , 1921.....	290
Il. 22. Max Ernst, <i>Crime ou miracle: Un homme complet</i> , 1929.....	290

II. 23. Georges Hugnet, <i>Le retour au passé</i> (collage y acuarela sobre tabla), 1936.....	291
II. 24. Disdéri, “ <i>cartes de visite</i> ” tituladas “ <i>Le panthéon contemporain</i> ” representando trescientas celebridades del siglo XIX y “ <i>Les jambes de l’Opéra</i> ” (Las piernas de la Ópera), ambos circa 1864.....	292
II. 25. Salvador Dalí, <i>El fenómeno del éxtasis</i> , 1933, que incluye, además de fotografías pornográficas, policiales y de diverso origen, varias imágenes de Brassai, con una de las cuales comparte el título (II. 70).....	293
II. 26. René Magritte, <i>Je ne vois pas la femme cachée dans le forêt</i> , LRS, nº 12 (diciembre de 1929), pp. 72, 73.....	294
II. 27. Georges Hugnet, título desconocido (de la serie <i>La vie amoureuse des spermifères</i>) (Gouache sobre tarjeta postal), circa 1920.....	294
II. 28. LSASDLR, nº 5, 1933, que incluye la fotografía de Man Ray, <i>Monumento a D. A. F. de Sade</i> , 1933.....	294
II. 29. Man Ray, <i>El violín de Ingres</i> , 1924 publicado por primera vez en <i>Littérature, nouvelle série</i> , nº 13, junio de 1924.....	294
II. 30. LRS, nº 1, (diciembre de 1924), que incluye la fotografía Man Ray, Sin título, 1924.....	295
II. 31. VV.AA., Panfleto contra Breton titulado « <i>Un Cadavre</i> » (Un cadáver), París, 15 de enero de 1930, que incluye una fotografía de fotomatón de Breton previamente publicada en LRS (nº 12, 1925) y retocada por Boiffard.....	295
II. 32. André Breton, fotomontaje publicado en <i>De l’Humour Noir</i> , 1937.....	295
II. 33. Man Ray, <i>La Marquesa Cassati</i> , 1922.....	297
II. 34. Hans Bellmer, <i>Ídolo</i> , 1937.....	297
II. 35. Man Ray, <i>Natasha</i> , circa 1929.....	299
II. 36. Man Ray, <i>Primat de la matière sur la pensée</i> (Prioridad de la materia sobre el pensamiento), 1929, LSASDLR, nº3 (diciembre de 1931).....	299
II. 37, <i>Minotaure</i> , nº 12-13, que incluye dos copias de <i>Le combat de Penthesilée</i> y tres fósiles de Raoul Ubac de edificios emblemáticos de París (La Bolsa, La Ópera y La Torre Eiffel).....	300
II. 38 e II. 39. Man Ray, <i>Noire et Blanche</i> , 1926.....	300
II. 40. Maurice Tabard, <i>Estatua y árboles</i> , finales de los 30.....	300
II. 41. Roger Parry, <i>Locomotora</i> , 1929.....	300
II. 42. Man Ray, <i>Retrato de Benjamin Fondane en un espejo deformante</i> , ca. 1928.....	303
II. 43. André Kertész, <i>El nadador bajo el agua</i> , Hungría, 1917.....	303
II. 44. André Kertész, <i>Carlo Rim en el Luna Park</i> , París, 1929.....	304
II. 45. André Kertész, <i>Tulipán Melancólico</i> , Nueva York, 1939.....	304
II. 46. André Kertész, <i>Distorsión nº 40</i> , 1933.....	304
II. 47. André Kertész, <i>Distorsión nº 136</i> , 1933.....	304
II. 48. Man Ray, <i>Rayografía</i> , 1922.....	306

Il. 49. Man Ray, <i>Rayografía</i> , 1923.....	306
Il. 50. Christian Schad, <i>Amourette</i> (amorío), 1918.....	306
Il. 51. Raoul Ubac, <i>Retrato en un espejo</i> , 1937 (<i>Minotaure</i> , nº 11, 1938).....	308
Il. 52. Raoul Ubac, <i>Brûlage</i> , 1939.	308
Il. 53. Brassai, <i>Transmutations; mujer-ánfora</i>	310
Il. 54. Brassai, <i>Transmutations; Odalisca</i>	310
Il. 55. Studio J. David y E.Vallois, París, <i>Clase de filosofía</i> , 1932 (extraído de Frizot, <i>Nouvelle Histoire de la photographie</i> , p. 748).....	313
Il. 56. Studio R. Adam, Mulhouse, <i>grupo profesional (instaladores de teléfono)</i> , c. 1930 (extraído de Frizot, <i>Nouvelle Histoire de la photographie</i> , p. 750).....	313
Il. 57. Man Ray, <i>Bureau central de recherches surréalistes</i> , 1924 (de pie: Jacques Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon; sentados: Simone Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault)	315
Il. 58. Man Ray, <i>Séance de rêve éveillé</i> , 1924 (Max Morise, Roger Vitrac, Boiffard, Breton, Éluard, Pierre Naville, Chirico, Philippe Soupault, Simone Collinet-Breton en la máquina de escribir, Desnos y Jacques Baron).....	315
Il. 59. Man Ray; <i>El grupo surrealista</i> , circa 1930.	316
Il. 60. Man Ray, <i>Gisèle Prassinos lisant ses poèmes au groupe surréaliste</i> , 1935. De izquierda a derecha: Mario Prassinos, André Breton, Henri Parisot, Paul Éluard, Benjamin Péret, René Char, Gisèle Prassinos. Fotografía publicada en <i>La Sauterelle arthritique</i> , París, G.L.M., 1935.....	316
Il. 61. <i>Lou Andreas Salomé fustigando a Paul Ree y Friedrich Nietzsche uncidos a un carro</i> . Fotografía de <i>souvenir</i> en el estudio de Jules Bonnet en Lucerna entre el 13 y el 16 de mayo de 1882.	317
Il. 62. Fotógrafo de <i>souvenirs</i> desconocido, (de izquierda a derecha) André Breton, Robert Desnos, hombre no identificado, Simone Breton, Paul Éluard, Gala, Philippe Soupault, Max Ernst, 1922.	318
Il. 63. René Magritte, <i>La Coquetterie</i> , 1928, autorretrato mediante fotomatón.....	318
Il. 64. André Breton, <i>Autorretrato</i> , fotomatón, 1929.	318
Il. 65. Antonin Artaud y Eli Lotar, Sin título, fotomontaje, 1929-30.	320
Il. 66. Portada de LEWIS, Matthew Gregory, <i>Le moine / M. G. Lewis; raconté par Antonin Artaud</i> , París, Éd. Denoël & Steele, 1931.....	320
Il. 67. René Magritte, <i>Dieu le huitième jour</i> , 1937 (izquierda) y <i>El terapeuta</i> , 1937 (derecha).....	321
Il. 68. <i>LRS</i> , nº1 (diciembre de 1924), que incluye la foto de Man Ray, <i>Retorno a la razón</i> , 1923.....	324
Il. 69. <i>Minotaure</i> (nº1), pp. 41, 43, que incluyen diversas fotografías de Brassai.	325
Il. 70. Brassai, <i>Fenómeno del éxtasis</i> (Janet Fukushima), 1932.	325

II. 71 LEIRIS, Michel, “Le caput mortum ou la femme de l’alchimiste”, Documents, nº 8, 1930, 21- 26, ilustrado de tres fotografías de William B. Seabrook, pp. 21, 24.....	326
II. 72. Man Ray, <i>Nu suspendu, Femme masquée attachant une autre femme nue y Nu Attaché</i> , hacia 1930, de la serie <i>Les fantaisies de M. Seabrook</i>	327
II. 73. <i>Minotaure</i> , nº 5, 1934, p. 15.....	328
II. 74 e II. 75 Man Ray, <i>de la serie Erotique-voilée</i> , ca. 1933.....	328
II. 76. Jacques-André Boiffard, Sin título, 1930.....	328
II. 77. Jacques-André Boiffard, Sin título, 1930, publicada en <i>Documents</i> , nº 5, 1930, p. 298.....	328
II. 78. BRYEN, Camille y UBAC, Raoul, « Affichez vos poèmes, affichez vos images », París, 1936 (fotografía de Raoul Ubac, 1935).....	329
II. 79. « Le gros orteil », <i>Documents</i> , nº6, 1929, p 299, fotografía de Jacques-André Boiffard, 1929.....	330
II. 80. <i>Minotaure</i> , nº 7, 1935, p. 1, fotografía de Man Ray.	330
II. 81. <i>Minotaure</i> , nº6 (invierno de 1934), pp. 30-31.....	332
II. 82 e II. 83. Hans Bellmer, <i>Les jeux de la poupée</i> , 1938-49.....	332
II. 84 e II. 85 Hans Bellmer, <i>Les jeux de la poupée</i> , 1938-49.....	333
II. 86. Hans Bellmer, <i>Tenir au Frais</i> , portada de <i>Le Surréalisme, Même</i> , nº 4, primavera de 1958.....	334
II. 87. <i>LRS</i> , nº 1, p. 1.	336
II. 88. Detalle: Man Ray, <i>L'enigme d'Isidore Ducasse</i> (fotografía de un objeto creado por Man Ray mismo), 1924.....	336
II. 89. <i>Minotaure</i> , nº 3-4 (1933), p. 81.....	336
II. 90. Man Ray, <i>Sin título</i> (detalle), 1933.....	336
II. 91. Man Ray, <i>Sin título</i> , 1931.....	337
II. 92. <i>Minotaure</i> , nº 5, fotografía de Man Ray.....	337
II. 93. Paul Nougé, <i>Cils coupés, La Jongleuse, La Naissance de l'Objet y Les Buveurs</i> , de la serie « Subversion des images », 1929-1930.....	338
II. 94. Brassäi, <i>Esculturas involuntarias</i> , 1932.....	339
II. 95. Brassäi, <i>Esculturas involuntarias</i> , 1932.....	339
II. 96. Brassäi, <i>Esculturas involuntarias, Billeto de autobús enrollado</i> , 1932.....	340
II. 97. Brassäi, <i>Esculturas involuntarias, Troço de jabón</i> , 1932.....	340
II. 98. Páginas 118 y 119 de una edición francesa moderna de <i>Nadja</i> (París, Gallimard, colección Folio, 1975). Incluye una fotografía de Boiffard.....	341
II. 99. Páginas 168 y 169 de una edición francesa moderna de <i>L'Amour fou</i> (París, Gallimard, colección Folio, 1976). Incluye un fragmento de una fotografía tomada en Sevilla por Henri Cartier-Bresson (1933), situándola erróneamente en la Guerra Civil.....	341

Il. 100. <i>La Révolution Surréaliste</i> , nº7 (17-06-26).....	344
Il. 101. ÉLUARD, Paul, “Las más bellas tarjetas postales”, <i>Minotaure</i> , nº 3-4 (1933).....	346
Il. 102. Fragmento de THIRION, André, “Notes sur l’Argent, que incluye la fotografía no atribuida “Maison-Attentat”, <i>La Révolution surréaliste</i> , 12, 1929, p. 25.....	348
Il. 103. Eugène Atget, <i>Molino</i> , Somme, hacia 1890.....	349
Il. 104. Édouard Detaille, <i>Informe al estado mayor</i> , óleo sobre lienzo, 1903.....	349
Il. 105. Eugène Atget, <i>Peluquero</i> , <i>avenue de l’Observatoire</i> , colección Man Ray, 1926.....	353
Il. 106. Eugène Atget, <i>Almacén</i> , <i>avenue des Gobelins</i> , colección Man Ray, 1925.....	353
Il. 107. Eugène Atget, <i>Rue des Boulangers</i> , colección Man Ray, 1923.....	353
Il. 108. Eugène Atget, <i>Rue St. Rustique</i> , tiraje de Berenice Abbott, 1922,.....	353
Il. 109. Eugène Atget, <i>Versailles - Bosquet de l’arc de triomphe</i> , 1904.	353
Il. 110. <i>Esquina rue de Seine</i> , colección Man Ray, 1924,.....	353
Il. 111. Eugène Atget, <i>Carrusel</i> , tiraje de Berenice Abbott, 1923.	353
Il. 112. Eugène Atget, <i>Pompe Funebre (1e Classe)</i> , tiraje de Berenice Abbott, 1910.....	354
Il. 113. Eugène Atget, <i>Folie Thoinard 9 Rue Coq Heron 1e</i> , 1909-10.	354
Il. 114. Eugène Atget, <i>Interior Parisino</i> , 1910.	354
Il. 115. Eugène Atget, <i>Villa de un trapero</i> , 1910.....	354
Il. 116. Eugène Atget, <i>Vagabundo</i> , <i>Blvd. Port-Royal</i> , 1899.....	354
Il. 117. Eugène Atget, <i>Prostitutas</i> , <i>rue Asseline</i> , colección Man Ray, 1924-25.	355
Il. 118. Eugène Atget, <i>Prostituta</i> , años 20.	355
Il. 119. Eugène Atget, <i>Remendador de loza</i> , sin fecha.....	355
Il. 120. Eugène Atget, <i>Cestero</i> , sin fecha.	355
Il. 121. Eugène Atget, <i>Trapero</i> , 1899-1900.	355
Il. 122. Eugène Atget, <i>Mujer</i> (fotografía pornográfica retocada), colección Man Ray, 1921.....	355
Il. 123. Walker Evans, <i>Truro</i> , Massachusetts, 1931.	357
Il. 124. Walker Evans, <i>Estudio de Fotos de Carnet</i> , Nueva York, 1934	357
Il. 125. Walker Evans, <i>South Street</i> , Nueva York, 1932.....	357
Il. 126. <i>La Révolution Surréaliste</i> , portada del número 7 (17-06-26).....	358
Il. 127. Eugène Atget, <i>El eclipse</i> , , 1911.....	358
Il. 128. <i>La Révolution Surréaliste</i> , nº7 (17-06-26) p. 28.....	358
Il. 129. Eugène Atget, <i>Versailles, prostíbulo</i> , <i>Petit Place</i> , colección Man Ray, 1921.....	358
Il. 130. <i>La Révolution Surréaliste</i> , nº7 (17-06-26).....	359
Il. 131. Eugène Atget, <i>Boulevard de Strasbourg</i> , <i>corsets</i> , 1912	359

Il. 132. André Kertész, <i>El circo</i> , 1920.....	361
Il. 133. Página de <i>Vu</i> , nº 63, 29 de mayo de 1929, (40º aniversario de la Torre Eiffel), que incluye varias fotografías de André Kertész.....	361
Il. 134. André Kertész, <i>Bistrot</i> , 1927.	364
Il. 135. André Kertész, <i>Dubo-dubon-dubonnet</i> , París, 1934.	364
Il. 136. André Kertész, <i>Feria</i> , París, 1931.....	364
Il. 137. André Kertész, <i>Meudon</i> , 1928.	364
Il. 138. André Kertész, <i>Encrucijada, Blois</i> , 1930.....	365
Il. 139. André Kertész, <i>Mediodía, París o Midi</i> , 1929.....	365
Il. 140. André Kertész, <i>Algo interesante</i> , París, 1930.....	365
Il. 141. André Kertész, <i>Plazoleta en la noche</i> , París, 1926.	365
Il. 142. Cubierta del número 11 de <i>LRS</i> , 1928, que incorpora una fotografía de autor desconocido.....	366
Il. 143. Giorgio de Chirico, <i>Gare Montparnasse</i> , 1914.	366
Il. 144. André Kertész, <i>Quai de Bercy</i> , París, 1925.....	368
Il. 145. André Kertész, <i>Montparnasse, rue de Vanves</i> , 1929.....	368
Il. 146. André Kertész, <i>Una ventana del Quai Voltaire</i> , París, 1928.....	368
Il. 147. André Kertész, <i>Rue des Ursins</i> , París, 1931.....	369
Il. 148. André Kertész, <i>Ventilador</i> , 1937.....	369
Il. 149. <i>Autorretrato</i> . Brassai trabajando con una cámara de gran formato.	370
Il. 150. Páginas de la edición francesa moderna íntegra de <i>L'amour fou</i> (París, Gallimard, colección Folio, 1976) en las que Breton incluyó tres fotografías de Brassai (<i>Les Halles</i> , <i>Tour Saint-Jacques</i> y <i>Marché aux fleurs</i> , ca. 1933)	371
Il. 151. Brassai, <i>Chez Suzy, rue Grégoire-de-Tours</i> , circa 1932.	374
Il. 152. Brassai, <i>Armario de espejo en un burdel. Rue Quincampoix</i> , 1932.....	374
Il. 153. Brassai, <i>Bastidores del Folies-Bergère</i> , 1933.	374
Il. 154. Brassai, <i>Chez Suzy</i> , circa 1932.	375
Il. 155. Brassai, <i>Vagabundo en Cannes</i> , circa 1932.	375
Il. 156. Brassai, <i>Metro Roma</i> , París, 1933-34.	375
Il. 157. Brassai, <i>Obrero dormido, Folies Bergères</i> , circa 1932.....	375
Il. 158. Brassai, <i>L'homme au canotier</i> , París, 1932.	376
Il. 159. Brassai, <i>Couple endormi dans le train</i> , 1936.	376
Il. 160. <i>Minotaure</i> , nº 3-4 (1933), p. 75.	376
Il. 161. Brassai, <i>Il s'agit encore d'un atavisme métallique de L'Angelus de Millet</i> , 1933.....	376
Il. 162. <i>Minotaure</i> , nº 3-4 (1933), pp. 6-7.....	377
Il. 163 <i>Minotaure</i> , nº 3-4 (1933), pp. 6 y 7 (detalles).	377

Il. 164. Brassai, <i>La casa de la ilusión</i> , 1933.....	379
Il. 165. Brassai, <i>Chez Suzy</i> , 1932-33.....	379
Il. 166. Brassai, <i>Prostituta en la esquina de rue de la Reynie con rue Quincampoix</i> , 1933.	380
Il. 167. Brassai, <i>Môme Bijou</i> , 1932.	380
Il. 168. Brassai, <i>La toilette en una casa de citas</i> , circa 1932.....	380
Il. 169. Brassai, <i>La pandilla del Gran Alberto. Place d'Italie</i> , 1931.	380
Il. 170. Brassai, <i>Caminante, cerca de Place d'Italie</i> , París, 1932.	380
Il. 171. Brassai, <i>Opiómana preparando su pipa</i> , ca. 1931.....	381
Il. 172. Brassai, <i>Una opiómana dormida</i> , ca. 1931.....	381
Il. 173. Brassai, <i>La comisaría más antigua de París</i> , 1933.....	381
Il. 174. Brassai, <i>Baile en Magic City. La Gran Lolita</i> , circa 1933	381
Il. 175. Brassai, <i>Parejas homosexuales en el Bal de la Montagne Sainte-Genève</i> , circa 1932.....	381
Il. 176. Brassai, <i>Joven pareja en el Bal de la Montagne Sainte-Genève</i> , circa 1932.....	382
Il. 177. Brassai, <i>Joven pareja usando un traje dos en uno en el Bal de la Montagne Sainte-Genève</i> , 1931.....	382
Il. 178. Brassai, <i>Pareja lesbica</i> , 1932.....	382
Il. 179. Brassai, <i>Lulu de Montparnasse bebiendo sola en Le Monocle</i> , circa 1932.....	382
Il. 180. HISTORIA NATURAL ALEMANA, <i>La Polilla de la Calavera Alemana. METAMORFOSIS. [...] EBERT—HINDENBURG—HITLER. (Acherontia Atropos Germanica) en sus tres estados de desarrollo: oruga, crisálida, polilla</i> , AIZ, 16 de agosto de 1934.....	405
Il. 181. Honoré Daumier (1808-1879), <i>Le Massacre de la rue Transnonain</i> , litografía que testimonia la dura represión de una revuelta popular en 1834.....	417
Il. 182. Tom Howard, <i>Ejecución de Ruth Snyder</i> , 12 de enero de 1928, colección del <i>New York Daily News</i>	420
Il. 183. Walker Evans, <i>Bud Fields y su familia, Hale County, Alabama</i> , 1936.....	430
Il. 184, Il. 185, Walker Evans, <i>Puente de Brooklyn</i> , 1929.....	432
Il. 186 Walker Evans, <i>Rascacielos de Nueva York</i> , 1928-1930.....	432
Il. 187. Walker Evans, <i>Camión y letrero</i> , 1930.....	439
Il. 188. Walker Evans, <i>Espectadores en balcones</i> , La Habana, 1933.....	439
Il. 189. Walker Evans, <i>Escaparate con retratos de pequeño formato</i> , Savannah, 1936.....	439
Il. 190. Walker Evans, <i>Maniquí</i> , Nueva York, 1928-1930.....	439
Il. 191. Walker Evans, <i>Carro</i> , La Habana, 1933.....	439
Il. 192. Walker Evans, <i>Familia cubana indigente</i> , 1933.....	439
Il. 193. Walker Evans, <i>Pasajeros del metro</i> , Nueva York, 1938.	439

Il. 194. Walker Evans, <i>Dormitorio de Floyd Burroughs</i> , Hale County, Alabama, 1936.....	440
Il. 195. Walker Evans, <i>Muro de cocina</i> , Alabama, 1936.....	440
Il. 196. Walker Evans, <i>Casa de un minero</i> , West Virginia, 1935.....	440
Il. 197. Walker Evans, <i>Barbería para negros</i> , Atlanta, Georgia, 1936.....	440
Il. 198. Walker Evans, <i>Habitación del desayuno en Belle Grove Plantation</i> , White Chapel, Louisiana, 1935.....	440
Il. 199. Walker Evans, <i>Cruce de las calles State y Randolph</i> , Chicago, 1946.....	444
Il. 200, Walker Evans, <i>En las Industrias de Guerra de Bridgeport</i> , 1941.....	444
Il. 201. Walker Evans, <i>Retrato en el metro: Dieciséis mujeres</i> , 1938-1941.....	444
Il. 202. Henri Cartier-Bresson, <i>Ermenonville</i> , 1929. Sentado, Max Ernst, y a su izquierda Caresse Crosby.....	449
Il. 203. Reproducciones de los artículos sobre la situación política de la España del momento publicados en VU, nº 296, 297 y 298 (15, 22 y 29 de noviembre de 1933), ilustrados con fotografías de Henri Cartier-Bresson.....	457
Il. 204. Tarjeta de la exposición conjunta de Henri Cartier-Bresson, Manuel Álvarez Bravo y Walker Evans organizada en la Julien Levy Gallery de Nueva York en 1935.....	461
Il. 205. Manuscrito de Henri Cartier-Bresson (1935) en el que aparece la lista de fotografías que preparó y envió para la exposición realizada en la Julien Levy Gallerie ese mismo año. En los registros 62, 63 y 64 puede leerse textualmente “sissie, negresse, matrone avec couteau alicante”, “sissie et négresse alicante” y “sissie et matrone”.....	462
Il. 206. Henri Cartier-Bresson, <i>Informadora de la Gestapo</i> , Dessau, Alemania, 1945.....	467
Il. 207, Fotogramas de la película documental <i>Victoire de la vie</i> dirigida por Henri Cartier-Bresson destinada a la recaudación de fondos para la sanidad militar y civil de la República durante la Guerra Civil Española, rodada en Alcoy (véase en la segunda columna de fotogramas la fachada del edificio del Hospital Sueco-Noruego, que actualmente alberga la Escuela Politécnica Superior de Alcoy) Valencia, Benicásim y el frente.....	468
Il. 208, Fotogramas de la película <i>L'Espagne vivra</i> rodada por Cartier-Bresson contra la intervención alemana e italiana en la Guerra Civil Española. Tenía por objeto la recaudación en Francia de fondos para la República, mostrando claramente la guerra en España como la antesala del conflicto mundial próximo a declararse.....	469
Il. 209. Henri Cartier-Bresson, <i>Sin título</i> , 1929.....	474
Il. 210. Henri Cartier-Bresson, <i>Autorretrato</i> , circa 1932.....	475
Il. 211. Henri Cartier-Bresson, <i>Pour l'amour et contre le travail industriel</i> , collage, 1931.....	475
Il. 212. Henri Cartier-Bresson, <i>Cracovia</i> , 1931.....	476

Il. 213. Henri Cartier-Bresson, <i>Monumento al primer gobernador de Indochina, Martigues, Francia, 1932.</i>	476
Il. 214. Henri Cartier-Bresson, <i>Livorno, 1933.</i>	476
Il. 215. Henri Cartier-Bresson, <i>André Pieyre de Mandiargues, Italia, 1933.</i>	476
Il. 216. Henri Cartier-Bresson, <i>Charles-Henry Ford, poeta norteamericano, 1935.</i>	476
Il. 217 e Il. 218, Henri Cartier-Bresson, <i>La pintora italiana Leonor Fini, París, circa 1932-1933.</i>	477
Il. 219. Henri Cartier-Bresson, <i>Max Ernst (a la derecha en la fotografía) frente a la iglesia de St. Germain des Prés, París. 1929</i>	478
Il. 220. <i>La Révolution surréaliste, 8, (1926) y detalle: autor desconocido, Nuestro colega Benjamin Péret insultando a un cura.</i>	478
Il. 221. Henri Cartier-Bresson, <i>Santa Clara, Méjico, 1934.</i>	479
Il. 222. Henri Cartier-Bresson, <i>Normandía. Departamento Seine-Maritime, Rouen, 1929.</i>	480
Il. 223. Henri Cartier-Bresson, <i>Berlín, 1931.</i>	480
Il. 224. Henri Cartier-Bresson, <i>París, 1932-1933.</i>	480
Il. 225. Henri Cartier-Bresson, <i>Polonia, 1931.</i>	480
Il. 226 e Il. 227 Henri Cartier-Bresson, <i>Rouen, 1929.</i>	481
Il. 228. Henri Cartier-Bresson, <i>Polonia, 1931.</i>	481
Il. 229. Henri Cartier-Bresson, <i>Marsella, Un café en el Vieux-Port, 1932.</i>	481
Il. 230. Henri Cartier-Bresson, <i>Hungría, 1931.</i>	481
Il. 231. Henri Cartier-Bresson, <i>España, 1932.</i>	481
Il. 232. Henri Cartier-Bresson, <i>Francia, Marsella, 1932.</i>	482
Il. 233. Henri Cartier-Bresson, <i>Viena, 1931.</i>	482
Il. 234. Henri Cartier-Bresson, <i>Puebla. Méjico. Dianas para los soldados de Maximiliano, 1934.</i>	483
Il. 235. Henri Cartier-Bresson, <i>Barcelona, 1933.</i>	483
Il. 236. Henri Cartier-Bresson, <i>Madrid, 1933.</i>	483
Il. 237. Henri Cartier-Bresson, <i>Murcia, 1933</i>	483
Il. 238. Henri Cartier-Bresson, <i>Tehuantepec, Méjico, 1934.</i>	483
Il. 239. Henri Cartier-Bresson, <i>Polonia, 1931.</i>	484
Il. 240. Henri Cartier-Bresson, <i>Cracovia, 1931.</i>	484
Il. 241. Henri Cartier-Bresson, <i>Varsovia, 1931.</i>	485
Il. 242. Henri Cartier-Bresson, <i>Aubervilliers. Departamento Seine-Saint-Denis, 1932.</i>	485
Il. 243. Henri Cartier-Bresson, <i>Madrid. 1932.</i>	485
Il. 244. Henri Cartier-Bresson, <i>España, 1933.</i>	485
Il. 245. Henri Cartier-Bresson, <i>España, 1933.</i>	485

Il. 246. Henri Cartier-Bresson, <i>Madrid</i> , 1933.....	485
Il. 247. Henri Cartier-Bresson, <i>Marsella</i> , 1932.....	486
Il. 248. Henri Cartier-Bresson, <i>España</i> , 1933.....	486
Il. 249. Henri Cartier-Bresson, <i>París. La Villette</i> , 1929.....	486
Il. 250. Henri Cartier-Bresson, <i>España</i> , 1933.....	486
Il. 251. Henri Cartier-Bresson, <i>Barcelona, Barrio Chino</i> , 1933.	487
Il. 252. Henri Cartier-Bresson, <i>Uruapán, Méjico</i> , 1934.	487
Il. 253. Henri Cartier-Bresson, <i>Juchitán, Méjico</i> , 1934.....	487
Il. 254. Henri Cartier-Bresson, <i>Méjico</i> , 1934.....	487
Il. 255. Henri Cartier-Bresson, <i>Méjico</i> , 1934.....	487
Il. 256. Henri Cartier-Bresson, <i>Descargador de bananas, Nueva York</i> , 1935.....	487
Il. 257. Henri Cartier-Bresson, <i>Polonia</i> , 1931.....	488
Il. 258. Henri Cartier-Bresson, <i>Cracovia</i> , 1931.....	488
Il. 259. Henri Cartier-Bresson, <i>España</i> , 1932.....	489
Il. 260. Henri Cartier-Bresson, <i>Madrid</i> , 1933.....	489
Il. 261. Henri Cartier-Bresson, <i>España</i> , 1933.....	489
Il. 262. Henri Cartier-Bresson, <i>Madrid</i> , 1933.....	489
Il. 263. Henri Cartier-Bresson, <i>Madrid</i> , 1933.....	489
Il. 264. Henri Cartier-Bresson, <i>España</i> , 1933.....	490
Il. 265. Henri Cartier-Bresson, <i>París, Montmartre</i> , 1933.....	490
Il. 266. Henri Cartier-Bresson, <i>Nueva York, Manhattan</i> , 1935.....	490
Il. 267. Henri Cartier-Bresson, <i>Méjico</i> , 1934.....	490
Il. 268. Henri Cartier-Bresson, <i>Polonia</i> , 1931.....	490
Il. 269. Henri Cartier-Bresson, <i>Méjico</i> , 1934.....	491
Il. 270. Henri Cartier-Bresson, <i>Costa de Marfil</i> , 1931.....	491
Il. 271. Henri Cartier-Bresson, <i>Costa de Marfil</i> , 1931.....	492
Il. 272. Henri Cartier-Bresson, <i>Costa de Marfil</i> , 1931.....	492
Il. 273. Henri Cartier-Bresson, <i>Marsella</i> , 1932.....	492
Il. 274. Henri Cartier-Bresson, <i>París</i> , 1932.....	492
Il. 275. Henri Cartier-Bresson, <i>Marruecos</i> , 1933.....	493
Il. 276. Henri Cartier-Bresson, <i>Ciudad de Méjico</i> , 1934.....	493
Il. 277. Henri Cartier-Bresson, <i>Méjico</i> , 1934.....	493
Il. 278. Henri Cartier-Bresson, <i>Méjico</i> , 1934.....	493
Il. 279. Henri Cartier-Bresson, <i>Matadero de La Villette, París</i> , 1932.....	494
Il. 280. Eli Lotar, <i>En el matadero de La Villette</i> , 1929.....	494

Il. 281 e Il. 282. Eli Lotar, <i>En el matadero de La Villette</i> , 1929.....	494
Il. 283. Henri Cartier-Bresson, <i>Bruselas</i> , 1932.....	496
Il. 284. Henri Cartier-Bresson, <i>España</i> , 1933.....	496
Il. 285 e Il. 286. Henri Cartier-Bresson, <i>Plaza de toros de Valencia</i> , 1933.	496
Il. 287. Henri Cartier-Bresson, <i>Valencia</i> , 1933.....	496
Il. 288. Henri Cartier-Bresson, <i>Méjico</i> , 1934.....	496
Il. 289. Henri Cartier-Bresson, <i>Coronación del rey George VI</i> , Londres, 1937.	497
Il. 290. Henri Cartier-Bresson, <i>Visita real de George VI</i> , Versalles, 1938.	497
Il. 291 e Il. 292. Henri Cartier-Bresson, <i>Italia</i> , 1933.....	498
Il. 293. Henri Cartier-Bresson, <i>L'araignée d'amour</i> (una pareja de lesbianas), Ciudad de Méjico, 1934.....	499
Il. 294. Henri Cartier-Bresson, <i>Ciudad de Méjico</i> (prostituta mostrando el sexo), 1934.....	499
Il. 295. Henri Cartier-Bresson, <i>Méjico</i> , 1934.....	499
Il. 296. Henri Cartier-Bresson, <i>Polonia</i> , 1931.....	500
Il. 297. Henri Cartier-Bresson, <i>Barcelona</i> , 1933 (existen al menos tres versiones de ella).....	500
Il. 298. Henri Cartier-Bresson, <i>España</i> , 1933 (de la cual existen también numerosas versiones).	500
Il. 299. Cinco fotografías de Henri Cartier-Bresson (Alicante, 1933).....	502
Il. 300. Henri Cartier-Bresson, <i>Barrio Chino, Barcelona</i> , 1932.	504
Il. 306. Serie de fotografías tomada en Valencia (1933) por Henri Cartier- Bresson y reconstruida por Michel Frizot incluyendo en ella negativos nunca copiados.....	505
Il. 303, Il. 304 e Il. 305. Henri Cartier-Bresson, <i>Gitanos, Andalucía, Granada</i> , 1933.....	506
Il. 306. Henri Cartier-Bresson, <i>Sevilla, España</i> , 1933.	507
Il. 307. Gisèle Freund, <i>Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale</i> , París, 1937.....	511
Il. 308. <i>Leica I</i> (1924).....	513
Il. 309. <i>Leica II</i> (1932).....	513
Il. 310. George Hoyningen-Huene, <i>Henri Cartier-Bresson</i> , Nueva York, 1935. Cartier-Bresson sostiene en la fotografía lo que parece una <i>Leica II</i> con un objetivo de 35 mm y un visor de funcionamiento similar al que mostramos en la Il. 311.....	513
Il. 311. Visor universal para <i>Leica</i> , de funcionamiento análogo al que utiliza Cartier-Bresson en la Il. 310, que permite adaptar la cámara para fotografiar con objetivos de diferentes distancias focales (en el caso del que aquí mostramos, lentes de 35, 50, 85, 90 y 135 mm).	513



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

9. ÍNDICE EXHAUSTIVO



ÍNDICE.....	5
1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS, METODOLOGÍA. 7	
2. EL SURREALISMO COMO FILOSOFÍA.....	17
2.1 EL CONTEXTO DEL SURREALISMO. QUIEBRA DE LA CIVILIZACIÓN POSITIVISTA.	19
2.1.1 ESCUELA Y GUERRA.....	19
2.1.2 LOS COMIENZOS. LA PREHISTORIA DADÁ.	33
2.2 FILOSOFÍA DEL SURREALISMO.....	43
2.2.1 EL ACERCAMIENTO A LA TRADICIÓN INTELECTUAL: HEGEL Y FREUD COMO EJEMPLOS	57
2.2.1.1 Hegel: la dialéctica.....	58
2.2.1.2 Freud y la psiquiatría	63
2.2.2 TEMAS Y MÉTODO. ONTOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA Y EPISTEMOLOGÍA DEL SURREALISMO	69

2.2.2.1	El surrealismo en sus manifiestos, en sus definiciones. Ontología y antropología del surrealismo	71
2.2.2.2	“El funcionamiento real del pensamiento”: automatismos e inconsciente. epistemología del surrealismo.....	83
2.2.2.2.1	La escritura automática, la imagen y la belleza convulsa	87
2.2.2.2.1.1	La belleza convulsiva.....	94
2.2.2.2.2	El sueño.	103
2.2.2.2.3	Los juegos lingüísticos: el cadáver exquisito, etc.....	108
2.2.2.2.4	El loco, el niño, el primitivo.....	112
2.2.2.2.4.1	La enfermedad mental y el arte del loco.....	112
2.2.2.2.4.2	La infancia y lo primitivo.....	123
2.2.2.2.5	Médiums y lo esotérico. Lo maravilloso.....	129
2.2.2.2.6	La deambulación, la ciudad y el azar objetivo	137
2.2.3	ÉTICA Y POLÍTICA DEL SURREALISMO	151
2.2.3.1	Ética: trabajo, violencia, amor.....	153
2.2.3.1.1	El trabajo: “la vida de los perros”. Elitismo.	156
2.2.3.1.2	La violencia y el suicidio	160
2.2.3.1.3	El amor, la mujer	168
2.2.3.2	Política. La tormentosa relación con el marxismo	179
3.	LAS REVISTAS DEL SURREALISMO.....	203
3.1	<i>LITTÉRATURE: EL SURREALISMO ANTES DEL SURREALISMO</i>	207
3.2	<i>LA RÉVOLUTION SURREALISTE</i>	211
3.2.1	La evolución de la revista.....	219
3.3	<i>LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION</i>	229
3.4	<i>MINOTAURE</i>	233
4.	FOTOGRAFÍA Y SURREALISMO	241
4.1	FOTOGRAFÍA COMO MODELO TEÓRICO. INTRODUCCIÓN A LA ONTOLOGÍA Y EPISTEMOLOGÍA DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.	243
4.2	FOTOGRAFÍA EN TANTO QUE IMAGEN	275

4.2.1	Fotografía manipulada	285
4.2.1.1	Collage, fotomontaje y mezcla de fotografía, pintura y dibujo.....	286
4.2.1.2	Exposiciones múltiples y tirajes combinados.....	296
4.2.1.3	Solarización e imagen en negativo.....	297
4.2.1.4	Distorsiones.....	301
4.2.1.5	Los fotogramas.....	305
4.2.1.6	Imágenes degradadas.....	307
4.2.1.7	El cliché-verre.....	308
4.2.2	Fotografía surrealista escenificada.....	311
4.2.2.1	La fotografía escenificada como instrumento de difusión de las actividades surrealistas.....	311
4.2.2.2	La escenificación “teatral”	319
4.2.2.3	El cuerpo.....	321
4.2.2.4	La muñeca (el objeto-cuerpo)	331
4.2.2.5	El objeto.....	334
4.2.3	La corriente documental dentro de la fotografía surrealista.	341
4.2.3.1	Atget	349
4.2.3.2	André Kertész	359
4.2.3.3	Brassaï	369
5.	IMPACTO DEL SURREALISMO	385
5.1	EL SURREALISMO EN LA TEORIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE ENTREGUERRAS.....	387
5.1.1	Walter Benjamin.....	389
5.1.2	Pierre Mac Orlan.....	407
5.2	EL DOCUMENTALISMO FOTOGRÁFICO MÁS ALLÁ DEL SURREALISMO: EL ESTILO DOCUMENTAL EN LOS AÑOS TREINTA	427
5.2.1	Walker Evans, el “estilo documental” como instrumento de la “historia social”.....	429
5.2.2	Henri Cartier-Bresson: surrealismo y fotografía.....	445
5.2.2.1	Surrealismo en la vida. Deambulación, primitivismo, comunismo..	445
5.2.2.1.1	Europa	454

5.2.2.1.2	España. Contexto político y social de sus fotografías españolas.	455
5.2.2.1.3	América (Méjico y Nueva York).....	459
5.2.2.1.4	La vuelta a Europa	463
5.2.2.1.5	Las películas documentales en España	464
5.2.2.1.6	La Segunda Guerra Mundial y el fin de la primera etapa de Cartier-Bresson	465
5.2.2.2	Surrealismo en la práctica. Las temáticas surrealistas en la fotografía de Henri Cartier-Bresson.	471
5.2.2.2.1	La fotografía experimental	473
5.2.2.2.2	El pseudocollage.....	475
5.2.2.2.3	La escenificación.....	477
5.2.2.2.4	La fotografía directa	479
5.2.2.2.4.1	Maniqués y escaparates	479
5.2.2.2.4.2	La publicidad y los muros	482
5.2.2.2.4.3	Vagabundos y mendigos.....	484
5.2.2.2.4.4	El sueño	486
5.2.2.2.4.5	Los trabajos en la calle	488
5.2.2.2.4.6	El primitivismo	491
5.2.2.2.4.7	Objetos y personas envueltos	492
5.2.2.2.4.8	El matadero	493
5.2.2.2.4.9	Miradas fuera de campo	495
5.2.2.2.4.10	El sexo.....	497
5.2.2.2.4.11	<i>Terraines vagues</i> (los solares)	499
5.2.2.2.5	La nueva vía.....	501
5.2.2.2.5.1	España, el espacio de la nueva vía.....	503
5.2.2.2.5.2	El instrumento: la cámara portátil <i>Leica</i>	508
5.2.2.3	Surrealismo en la base de la teorización del documentalismo en la posguerra.....	515
6.	CONCLUSIONES.....	535
7.	BIBLIOGRAFÍA.....	555

8.	TABLA DE ILUSTRACIONES	589
9.	ÍNDICE EXHAUSTIVO	601



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante