SURREALISMO

Aventura del Espíritu

ARTE • SUEÑO • LIBERTAD • IMAGINACIÓN

El viaje más audaz del siglo XX hacia las profundidades de la mente y la creación



MICHEL ONIRIX

SURREALISMO

Aventura del espíritu

Michel Onirix
Onirix Editorial

SURREALISMO: Aventura del espíritu

© Michel Onirix, 2026. Todos los derechos reservados.

Onirix Editorial · Buenos Aires, Argentina

Primera edición: [mes y año por confirmar]

ISBN: [pendiente]

Registro de propiedad intelectual: [pendiente]

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin autorización escrita del editor.

Índice

Prólogo · El derecho a maravillarnos....5

Parte I · El nombre y la herida....10

I. La herida abierta y el despertar del inconsciente....11
II. Las puertas de la percepción....18
III. El amor, el deseo y el azar....27
IV. El grupo, los manifiestos y la crisis....35

Parte II · Las imágenes....42

V. La pintura de los sueños....43
VI. El cine: cuando el sueño aprendió a moverse....51
VII. La fotografía y el objeto....57
VIII. Marcel Duchamp: el hombre que dejó de pintar....63
IX. La palabra liberada....68

Parte III · Revolución y exilio....74

X. Revolución: el surrealismo y la política....75
XI. Guerra y exilio....81
XII. Las mujeres del surrealismo....86

Parte IV · Un movimiento sin fronteras....92

XIII. América Latina y el Caribe....93
XIV. España y Europa....99

Parte V · Los territorios....104

XV. El sueño....105
XVI. El cuerpo, el deseo y la metamorfosis....111
XVII. La ciudad....117
XVIII. El tiempo, la memoria y el espacio imposible....123
XIX. Locura y razón....128
XX. El humor negro y la belleza convulsiva....133

Parte VI · El legado....138

XXI. Después de Breton....139
XXII. Surrealismo y ciencia....143
XXIII. El siglo XXI sueña despierto....148

Parte VII · Una manera de ver....153

XXIV. El arte de maravillarse.....154
XXV. La mirada del niño.....158
XXVI. Más allá de Occidente.....161
XXVII. El surrealismo y el budismo.....165
XXVIII. Zen: el koan, el haikú y el instante.....170
XXIX. El zen llega a Occidente.....176
XXX. La libertad de imaginar.....181
XXXI. La aventura del espíritu.....186
Apéndice I · Cronología.....191
Apéndice II · Guía de obras y lugares.....196
Apéndice III · Glosario.....199
Apéndice IV · Cuaderno de práctica: veintiocho días para mirar de nuevo.....203
Apéndice V · Bibliografía comentada.....206
Índice onomástico.....210
Sobre el autor.....220

Prólogo

El derecho a maravillarnos

Tal vez una de las mayores pérdidas del ser humano moderno no haya sido la capacidad de soñar, sino el derecho a maravillarse. Nacemos mirando el mundo con asombro. Antes de aprender los nombres de las cosas, las contemplamos; antes de clasificarlas, nos sorprenden. Una sombra que se desplaza sobre una pared, una piedra hallada en el camino, el reflejo de la luz sobre el agua, una palabra escuchada por primera vez: todo puede contener, para quien todavía no ha aprendido a domesticar la realidad, una pequeña revelación.

Después aprendemos. Aprendemos qué es una piedra, qué es una sombra, qué es una ventana, qué es una calle, qué es un sueño. Aprendemos para qué sirven las cosas, cómo deben utilizarse y cómo deben interpretarse. Aprendemos a distinguir lo posible de lo imposible, lo razonable de lo absurdo, lo real de lo imaginario. Y, poco a poco, aquello que alguna vez nos maravilló empieza a parecernos cotidiano. El mundo no ha cambiado. Hemos cambiado nosotros.

El surrealismo nació, entre otras cosas, de una rebelión contra ese aprendizaje cuando se convierte en prisión. No fue simplemente una escuela de pintura, ni una moda literaria, ni una colección de imágenes extrañas destinadas a escandalizar a la sociedad burguesa. En su raíz más profunda latía una pregunta mucho más peligrosa: ¿somos realmente libres si solamente podemos pensar aquello que nuestra razón, nuestra educación, nuestra moral y nuestras convenciones nos permiten pensar?

La pregunta no surgió en un momento cualquiera. Europa acababa de atravesar una de las mayores catástrofes de su historia. La Primera Guerra Mundial había dejado millones de muertos y había quebrado una de las grandes certezas de la civilización occidental: la confianza casi religiosa en el progreso, en la razón y en la capacidad de la ciencia para conducir al ser humano hacia un mundo mejor. La misma civilización que hablaba de progreso había organizado la destrucción a escala industrial. La razón podía construir, pero también destruir; la ciencia podía curar, pero también perfeccionar las armas; la organización podía mejorar la vida, pero

también convertir la muerte en un procedimiento. Para una generación de jóvenes artistas y escritores aquella contradicción resultó insoportable. No bastaba con cambiar las formas del arte. Había que cuestionar algo más hondo: la propia idea de realidad sobre la que se había levantado aquella civilización.

En ese territorio apareció el surrealismo, y apareció buscando libertad. No solamente la libertad exterior, aquella que los hombres habían comenzado a formular políticamente en las grandes declaraciones de derechos, sino otra más difícil de conquistar y quizá más íntima: la libertad interior. El derecho a soñar, a desear y a imaginar; el derecho a escuchar lo que se mueve en las profundidades de la conciencia; el derecho a no aceptar que la razón sea la única autoridad capaz de determinar lo que somos.

André Breton y quienes lo acompañaron comprendieron que bajo la conciencia cotidiana se extendía un territorio inmenso, poblado de sueños, deseos, recuerdos, asociaciones, temores e imágenes que la vida racional mantenía habitualmente bajo control. El psicoanálisis había abierto una puerta hacia ese territorio; el surrealismo quiso atravesarla. No para perderse en la oscuridad, sino para recuperar una parte de nosotros mismos. En 1924, Breton definió el surrealismo como un «automatismo psíquico puro» destinado a expresar el funcionamiento real del pensamiento, al margen de todo control de la razón y de toda preocupación estética o moral. Aquella definición contenía ya una revolución: el pensamiento podía ser explorado antes de ser sometido, corregido y domesticado. El surrealismo quería escuchar la voz que hablaba antes de que aprendiéramos a callarla.

Sería un error, sin embargo, pensar que aquella aventura pertenece exclusivamente a Breton o a quienes formaron el movimiento histórico. Breton fue decisivo, y también lo fueron Dalí, Max Ernst, Magritte, Miró, Buñuel, Man Ray, Meret Oppenheim, Leonora Carrington, Remedios Varo, Claude Cahun y tantos otros. Cada uno abrió una puerta diferente y encontró su propio territorio. Por eso este libro no pretende construir un catecismo surrealista. El surrealismo nació como una rebelión contra las cárceles de la mente, y sería contradictorio convertirlo ahora en otra cárcel. Breton podía ser extraordinariamente riguroso, incluso rígido, a la hora de decidir qué era auténticamente surrealista; el movimiento tuvo sus ortodoxias, sus conflictos, sus expulsiones, sus contradicciones y sus luchas internas, y nada de ello será ocultado en estas páginas. Pero una cosa es estudiar las ideas de Breton y otra convertirlas en doctrina obligatoria. El surrealismo también es la libertad de interpretarlo: quizá una de sus paradojas más fecundas. Los surrealistas descubrieron una forma de mirar la realidad, y nosotros no tenemos que mirar exactamente como ellos. Podemos aprender de sus ojos sin pedirles que sean los nuestros.

Porque tal vez el surrealismo no sea un lugar al que pertenecer, sino una manera de mirar desde la cual, durante un instante, la realidad deja de ser aquello que creíamos conocer. Una calle puede convertirse en un escenario. Una coincidencia puede adquirir sentido. Un objeto cotidiano puede revelar un misterio. Un sueño puede seguir hablando después de que hayamos despertado. Una persona puede cruzarse en nuestra vida durante un instante y modificar para siempre nuestra percepción de ella. Y el deseo puede convertirse en una experiencia maravillosa incluso cuando aquello que deseamos permanece lejos de nosotros.

Breton lo comprendió de una manera especialmente intensa en *Nadja*. Allí el encuentro, el azar, la fascinación y la distancia se entrelazan hasta convertir la experiencia amorosa en algo que desborda la posesión: el deseo no vale únicamente por su cumplimiento, sino que puede tener una existencia propia. A veces deseamos algo que nunca tendremos y, sin embargo, haberlo deseado puede haber transformado nuestra vida; quizá porque el deseo no solamente nos conduce hacia lo que queremos, sino que nos revela quiénes somos mientras lo buscamos.

El surrealismo supo reconocer esa dimensión mágica del deseo, y supo reconocer también el poder del azar. No porque cada coincidencia esconda una explicación sobrenatural, sino porque existe una diferencia profunda entre vivir en un mundo donde todo ha sido previamente explicado y vivir en un mundo donde todavía queda espacio para el misterio. El surrealista no necesita afirmar que el misterio tiene una respuesta; le basta con no cerrarlo demasiado pronto. Ahí comienza lo maravilloso.

Breton escribió en su primer manifiesto una de las frases que mejor resumen esta actitud:

«Solo lo maravilloso es bello.»

No se trata solamente de una definición estética; es casi una declaración de existencia. Porque lo maravilloso no tiene por qué ser un castillo encantado, una aparición imposible o una criatura salida de un sueño. Puede encontrarse en una conversación, en una mirada, en una fotografía, en una canción, en el olor de una casa antigua, en una ventana iluminada durante la noche, en el recuerdo de alguien que ya no está, en una piedra que recogimos sin saber por qué. Puede estar incluso en aquello que todos los demás consideran insignificante. Tal vez ahí resida una de las mayores enseñanzas del surrealismo: lo maravilloso no siempre necesita aparecer; a veces necesita ser descubierto. El mundo está lleno de cosas que hemos dejado de mirar, y quizá la tarea del surrealismo consista precisamente en devolvernos la mirada.

Por eso este libro no quiere hablar solamente de los surrealistas. Quiere hablar de aquello que ellos descubrieron: esa zona donde el sueño toca la vigilia; el lugar donde el deseo modifica la realidad; el instante en que el azar parece adquirir una extraña

coherencia; la imaginación cuando deja de ser considerada una evasión y se convierte en una forma de conocimiento; la libertad interior. Y, sobre todo, de nuestra capacidad para maravillarnos.

No necesitamos llamarnos surrealistas para experimentar todo esto. Podemos pasar una vida entera sin pertenecer a ningún movimiento artístico y, sin embargo, haber vivido momentos profundamente surrealistas. Quizá todos los seres humanos hayan conocido alguno: un encuentro inesperado, una coincidencia imposible de olvidar, un sueño que parecía contener una respuesta, una persona que apareció en el momento exacto, un paisaje que durante unos segundos pareció no pertenecer al mundo habitual, una experiencia insignificante para los demás y absolutamente decisiva para nosotros. Esos momentos no necesitan una explicación para ser verdaderos. Son verdaderos porque nos transforman.

Y aquí aparece una de las ideas que recorrerán estas páginas: quien descubre el surrealismo como una forma de vivir difícilmente puede regresar por completo a la mirada que tenía antes. No porque haya encontrado una verdad definitiva, sino porque ha perdido la certeza de que la realidad sea únicamente aquello que creía conocer. Después de descubrir que una cosa pequeña puede contener un universo, resulta difícil volver a considerarla solamente pequeña. Después de descubrir que el deseo puede tener valor aunque nunca llegue a cumplirse, resulta difícil medir la vida únicamente por sus resultados. Después de descubrir que el azar puede abrir una puerta inesperada, comenzamos a prestar atención a las puertas. Después de descubrir lo maravilloso, lo cotidiano deja de ser completamente cotidiano.

Tal vez eso sea vivir de una manera surrealista: no escapar de la realidad, sino descubrir que es mucho más amplia de lo que nos habían enseñado; no negar la razón, sino impedir que se convierta en una tiranía; no abandonar el mundo, sino mirarlo con una intensidad diferente; no fabricar maravillas artificiales, sino reconocer las que ya estaban allí.

Y quizá por eso el surrealismo continúa vivo. Los movimientos artísticos nacen, alcanzan su plenitud y terminan convirtiéndose en historia, pero una forma de mirar puede sobrevivir a quienes la descubrieron. Ha atravesado la pintura, la literatura, la fotografía y el cine; reaparece en la publicidad, en el diseño, en la cultura popular y en las nuevas imágenes digitales, y encuentra incluso territorios inéditos allí donde la tecnología produce imágenes que antes solamente podían existir en la imaginación. Pero ninguna tecnología puede sustituir la mirada, porque lo maravilloso no está solamente en la imagen: está en quien la contempla.

Este libro se detiene primero en 1924, el año en que el surrealismo recibió su manifiesto y su nombre, pero no pertenece solamente a 1924. Recorre la historia del movimiento, sí, pero la recorre para llegar a una pregunta que nos concierne a todos:

cómo mirar, hoy, lo cotidiano, y cómo conservar el asombro, con la ayuda de la imaginación surrealista y de otras tradiciones, como el budismo zen, que descubrieron por otros caminos algo semejante. Parte de Breton sin terminar en Breton; habla de los surrealistas sin pretender encerrarse con ellos. Su verdadera pregunta es otra: ¿qué ocurre cuando un ser humano descubre que puede mirar de otra manera? Quizá no vuelva nunca a mirar exactamente igual. Y quizá esa sea la verdadera aventura: no la de escapar del mundo, sino la de descubrirlo nuevamente; no la de encontrar otra realidad, sino la de comprender que aquella que llamábamos realidad nunca fue tan sencilla como creíamos.

Este libro no pretende decirte qué debes ver ni ofrecerte una interpretación definitiva. Hablará la historia, hablarán las obras, hablarán los artistas con sus sueños, sus contradicciones, sus conflictos y sus palabras. Y después, cuando hayas recorrido estas páginas, la interpretación será tuya. Porque si algo nos enseñó el surrealismo es que la libertad no consiste únicamente en poder elegir entre las posibilidades que otros nos ofrecen; también consiste en imaginar posibilidades que todavía no existen.

Y quizá, al terminar este libro, mires de nuevo una ventana, una calle, una persona, una sombra o una simple piedra, y durante un instante —solo durante un instante— aquello vuelva a maravillarte. Entonces habremos comprendido algo esencial: el mundo no había perdido su maravilla. Éramos nosotros quienes habíamos olvidado mirarla.

PARTE I

El nombre y la herida
1916 – 1929

CAPÍTULO I

La herida abierta y el despertar del inconsciente

El surrealismo no nació de repente. No apareció una mañana de 1924, completo y perfectamente definido, como si alguien hubiera abierto una puerta y al otro lado hubiera encontrado ya preparado un nuevo movimiento artístico. Cuando André Breton publicó su primer *Manifiesto del surrealismo*, llevaba años buscando las palabras capaces de nombrar algo que ya estaba ocurriendo. La ruptura había comenzado antes: en la pintura, en la poesía, en la literatura, en las vanguardias y, sobre todo, en una profunda insatisfacción con la realidad tal como había sido enseñada.

Mucho antes de que existiera la palabra, algunos artistas y escritores habían sospechado que la realidad visible no era toda la realidad. Habían buscado lo extraño detrás de lo cotidiano, el sueño detrás de la vigilia, el deseo detrás de la conducta, la imaginación detrás de las apariencias; habían intuido que el ser humano era mucho más grande que la imagen racional que la civilización había construido de él. Entre ellos había nombres separados por siglos. El Bosco había poblado sus pinturas de criaturas imposibles y paisajes alucinados que parecían surgir de una imaginación sin límites. Goya había descendido a las zonas oscuras de la mente y había mostrado, en una de las estampas de sus *Caprichos*, que cuando la razón se adormece despiertan los monstruos; en aquella frase, «el sueño de la razón», el sueño es a la vez descanso y ensoñación, y esa ambigüedad habría fascinado a los surrealistas. William Blake había contemplado un universo donde poesía, visión y espiritualidad eran inseparables. Gustave Moreau y Odilon Redon habían convertido la imagen en un territorio de símbolos, sueños y apariciones. No eran surrealistas, ni podían serlo: la palabra todavía no existía y las circunstancias históricas eran otras. Pero habían abierto puertas.

También lo habían hecho los escritores. Edgar Allan Poe había explorado la obsesión, la pesadilla, el doble, la muerte y los estados alterados de conciencia. Lewis Carroll había demostrado que era posible entrar en un mundo donde la lógica no

desaparecía, sino que comenzaba a obedecer reglas diferentes. Charles Baudelaire había descubierto una poesía capaz de encontrar belleza en lo que la moral convencional consideraba oscuro o degradado. Gérard de Nerval había llevado la experiencia del sueño y de la imaginación hasta una zona en la que la frontera entre la vida y la fantasía se desdibujaba, hasta el punto de abrir *Aurelia* con la afirmación de que el sueño es una segunda vida.

Y después llegaron quienes parecieron convertir la propia existencia en un acto de rebelión. Arthur Rimbaud no quiso solamente escribir una poesía diferente: quiso transformar la relación entre el poeta y la realidad. En las cartas de 1871 que hoy llamamos «del vidente», propuso que el poeta debía hacerse vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Anticipaba así una de las obsesiones fundamentales del surrealismo: hay que cambiar la mirada para cambiar aquello que llamamos realidad.

Y estaba Lautréamont. Bajo ese seudónimo, Isidore Ducasse escribió en el siglo XIX *Los cantos de Maldoror*, cuyas imágenes parecían haber llegado desde un futuro que todavía no existía. Su imaginación violenta, sus asociaciones inesperadas y su capacidad para unir elementos aparentemente incompatibles fascinaron profundamente a los surrealistas. Su fórmula más célebre, la belleza del encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección, se convertiría en emblema de toda una sensibilidad. No es casual que Breton lo reivindicara: Lautréamont había comprendido que la belleza podía nacer del choque entre realidades que, en apariencia, no tenían ninguna razón para encontrarse.

Entre esos antecedentes figura también Vincent van Gogh, aunque pertenece a otra genealogía. No fue un precursor del surrealismo en el sentido estricto en que lo fueron ciertos escritores reivindicados por Breton, pero su pintura había demostrado que representar el mundo no significaba necesariamente copiarlo. Un campo podía ser amarillo y, al mismo tiempo, convertirse en una experiencia interior; un cielo podía girar, una noche podía arder, un rostro podía contener toda la angustia de quien lo había pintado. El artista no tenía por qué reproducir lo que veía: podía mostrar lo que la realidad provocaba dentro de él. Y esa diferencia sería decisiva, porque el camino hacia el surrealismo no consistió únicamente en inventar mundos fantásticos, sino en descubrir que la subjetividad también forma parte de la realidad.

Antes de que existiera el nombre

Podríamos llamar «presurrealistas» a todos estos artistas, pero conviene hacerlo con prudencia. El término sirve si lo entendemos como una forma de señalar

anticipaciones, no como una etiqueta histórica. El surrealismo no fue la simple suma de todo aquello que antes había parecido extraño, fantástico o irracional. Fue algo nuevo, y lo nuevo estaba en la intención de convertir esas experiencias en un método de exploración de la existencia.

La palabra misma, en rigor, ya circulaba. La había acuñado Guillaume Apollinaire en 1917, en el programa de *Parade*, el ballet que reunió a Cocteau, Satie y Picasso, y la había empleado como subtítulo de su drama *Las tetas de Tiresias*. Breton la tomaría de él para darle un sentido propio, mucho más ambicioso. Pero para que esa intención cobrara forma hacía falta que el mundo exterior se quebrara primero.

La herida abierta

Europa entró en el siglo XX convencida de haber alcanzado una etapa superior de la civilización. La ciencia avanzaba, la industria transformaba las ciudades, la medicina vencía enfermedades, la tecnología multiplicaba las posibilidades humanas y el progreso parecía inevitable. Y entonces llegó la guerra. Entre 1914 y 1918, millones de hombres fueron enviados a las trincheras, y la maquinaria industrial que había prometido liberar al ser humano se convirtió también en una maquinaria de destrucción. La razón había producido una guerra racionalmente organizada; la ciencia había perfeccionado sus instrumentos; la industria había multiplicado su capacidad de matar; la civilización había demostrado que podía convertir la muerte en un proceso sistemático.

Para muchos jóvenes que sobrevivieron a aquella experiencia, algo se había roto para siempre. Ya no era posible creer ingenuamente en el progreso, y ya no bastaba con decir que la razón conduciría necesariamente al bien. La pregunta comenzó a ser mucho más incómoda: ¿y si el problema no estuviera solamente en cómo utilizamos la razón, sino en la idea de ser humano que habíamos construido a su alrededor?

Dadá: la semilla de la rebelión

En medio de aquella catástrofe apareció Dadá. Su nacimiento estuvo ligado a Zúrich y al Cabaret Voltaire, donde en 1916 Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco y otros artistas y escritores comenzaron a desarrollar una forma de creación que parecía querer dinamitar las convenciones culturales desde dentro. Dadá no pretendía ofrecer una explicación tranquilizadora. Pretendía romper: el lenguaje, la solemnidad, la idea tradicional de obra de arte, la lógica e incluso la noción de que el arte tuviera que ser razonable.

Detrás del absurdo se escondía una intuición profundamente seria: si una cultura que se consideraba racional había conducido a Europa hasta aquella carnicería, ¿por qué continuar obedeciendo sus reglas? Dadá respondió con el absurdo, con el ruido, con el azar, con el collage, con la provocación y con la negación. El arte dejó de tener la obligación de ser bello. El poema podía construirse con palabras elegidas al azar, el objeto cotidiano podía convertirse en obra, la lógica podía ser saboteada, la solemnidad ridiculizada, y la propia institución artística transformada en blanco de sus ataques. Dadá fue, en muchos sentidos, una explosión contra la autoridad de la razón.

Pero las explosiones no construyen necesariamente aquello que viene después, y ahí comenzó a abrirse una diferencia fundamental. Dadá había demostrado que era posible destruir las reglas; los futuros surrealistas querían descubrir qué podía hacerse con la libertad que quedaba una vez destruidas. Breton compartió durante un tiempo la agitación del Dadá parisino junto a Tzara, hasta que hacia 1922 la ruptura se volvió inevitable. La semilla estaba plantada. Todavía faltaba descubrir qué podía crecer de ella.

El descubrimiento de un territorio interior

Mientras el arte europeo buscaba nuevas formas de rebelión, otra revolución se desarrollaba en el ámbito de la psicología. Sigmund Freud había comenzado a explorar una idea perturbadora: la conciencia no era dueña absoluta de la mente. Debajo de lo que creemos saber sobre nosotros mismos existía un territorio mucho más vasto, poblado de deseos, recuerdos, miedos, impulsos, imágenes, conflictos, experiencias reprimidas y sueños. La mente consciente podía ser apenas una pequeña superficie sobre una extensión inmensa.

Para el surrealismo, esta posibilidad fue extraordinaria. No porque los surrealistas fueran simples discípulos de Freud —la relación fue mucho más compleja, y cuando Breton lo visitó en Viena, en 1921, el maestro lo recibió con evidente frialdad—, sino porque el psicoanálisis proporcionaba un nuevo vocabulario para pensar aquello que el arte llevaba siglos intuyendo. Quizá el sueño no fuera una simple interrupción de la vida, sino que contuviera información sobre nosotros mismos. Quizá la imaginación no fuera una fuga de la realidad, sino otra forma de acceder a ella. Y entonces surgía una posibilidad todavía más radical: ¿qué ocurriría si pudiéramos expresar el pensamiento antes de que la razón lo corrigiera? La pregunta conducía directamente al automatismo.

Breton antes del surrealismo

André Breton había nacido en 1896, en Tinchebray, Normandía. Era joven cuando comenzó la guerra y estudiaba medicina cuando fue movilizado. Su paso por servicios neuropsiquiátricos, entre pacientes afectados por las consecuencias psicológicas del conflicto, lo aproximó a las nuevas teorías sobre la mente. Pero Breton no era solamente un estudiante interesado en la psiquiatría. Era poeta, y como poeta comprendió que aquellas investigaciones podían tener una consecuencia que excedía la clínica. Si existía una parte de nosotros que hablaba durante los sueños, ¿podría esa voz encontrar también una forma de expresión estando despiertos? Si la razón censuraba constantemente lo que aparecía en nuestra mente, ¿qué ocurriría si suspendiéramos temporalmente esa censura?

La respuesta comenzó a tomar forma en colaboración con Philippe Soupault. En 1919 escribieron *Los campos magnéticos*, que se publicaría al año siguiente y sería considerada uno de los grandes antecedentes directos del surrealismo y una de las primeras experiencias sistemáticas de escritura automática. No se trataba simplemente de escribir de manera espontánea, sino de crear una situación en la que la conciencia perdiera parte de su poder de vigilancia. Las palabras podían aparecer sin que el escritor supiera exactamente hacia dónde se dirigían; una frase conducía a otra, una imagen despertaba otra imagen, y el pensamiento seguía caminos que la voluntad consciente no había elegido. Era una forma de escucha. Breton no quería inventar el pensamiento. Quería escucharlo.

La libertad interior

Aquí aparece una de las ideas que, más allá de la historia del movimiento, nos permiten comprender por qué el surrealismo continúa teniendo algo que decirnos. Las revoluciones políticas habían hablado de libertad, y las grandes declaraciones de derechos habían afirmado la dignidad del ser humano y su derecho a no vivir sometido a la arbitrariedad del poder. Pero los surrealistas comenzaron a sospechar que podía existir otra forma de servidumbre: una servidumbre interior. Podíamos ser libres ante la ley y continuar prisioneros de nuestros miedos. Podíamos tener derecho a expresarnos y seguir censurándonos antes de hablar. Podíamos vivir sin cadenas visibles y continuar obedeciendo normas que habíamos incorporado tan profundamente que ya ni siquiera sabíamos que eran normas.

El surrealismo quiso explorar ese territorio. La libertad exterior podía proteger al individuo; la libertad interior podía transformarlo. Y ahí el movimiento adquirió una

dimensión que excedía el arte. No se trataba solamente de pintar cuadros extraños, sino de preguntarse qué podía llegar a ser un ser humano si conseguía liberar una parte de sí mismo que había permanecido reprimida.

1924: darle un nombre a lo innombrado

En octubre de 1924 Breton publicó en París el *Manifiesto del surrealismo*. El movimiento adquiría entonces una definición y un nombre, pero el nombre llegaba después de la experiencia. El surrealismo quedaba definido así:

> «Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es el dictado del pensamiento, con ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral.»

Aquellas palabras eran mucho más que una definición literaria. Eran una provocación. Durante siglos, la civilización había enseñado al individuo a controlar sus impulsos, ordenar sus pensamientos, distinguir lo razonable de lo absurdo y someter la imaginación a las exigencias de la realidad. Breton proponía invertir temporalmente ese orden: escuchar primero y juzgar después, o quizá no juzgar, y dejar que el pensamiento revelara caminos que la razón jamás habría elegido deliberadamente.

Pero el propósito último no era simplemente enfrentar el sueño y la vigilia. Breton imaginaba una reconciliación, una realidad superior en la que ambos estados pudieran encontrarse, y para nombrarla acuñó la palabra *surrealidad*. Una realidad más amplia: no necesariamente un mundo situado «por encima» del nuestro, sino una realidad capaz de incorporar aquello que la conciencia ordinaria había separado, el sueño y la vigilia, la razón y la imaginación, el deseo y lo real, lo consciente y lo inconsciente.

La aventura había comenzado oficialmente, pero en realidad llevaba mucho tiempo esperando. Había estado en las visiones de los antiguos, en los monstruos de Goya, en los sueños de Blake, en las pesadillas de Poe, en el mundo imposible de Carroll, en las revelaciones de Rimbaud, en la violencia poética de Lautréamont, en la pintura de Van Gogh, en la ruptura de las vanguardias y en la carcajada de Dadá. Y ahora tenía un nombre. Pero el nombre no cerraba ninguna puerta. Las abría. Y quizá esa sea la diferencia esencial entre un movimiento que quiere explicar el mundo y una aventura que quiere descubrirlo.

El surrealismo no había encontrado todavía todas sus respuestas. Había encontrado algo mucho más valioso: el derecho a formular nuevas preguntas.

CAPÍTULO II

Las puertas de la percepción

El surrealismo había encontrado un nombre, pero todavía tenía que descubrir hasta dónde podía llegar. La definición de Breton planteaba una posibilidad revolucionaria: si el pensamiento podía expresarse antes de ser sometido por la razón, entonces quizá existiera una parte de nosotros mismos que la vida cotidiana mantenía permanentemente silenciada. Había que escucharla. Pero ¿cómo? La respuesta no podía limitarse a una teoría. El surrealismo necesitaba procedimientos, experiencias, juegos, imágenes y formas de creación capaces de poner en movimiento aquello que normalmente permanecía oculto. Así comenzaron a abrirse las puertas. Algunas conducían hacia el sueño, otras hacia el azar, otras hacia el deseo, y algunas parecían no conducir a ninguna parte hasta que, inesperadamente, revelaban algo.

El surrealismo convirtió la creación artística en una forma de exploración. Ya no se trataba de representar una realidad conocida, sino de descubrir qué podía aparecer cuando dejábamos de controlar por completo aquello que estábamos creando.

Un laboratorio en la rue de Grenelle

Lo más sorprendente es la rapidez con que el grupo pasó de la idea al laboratorio. En octubre de 1924, en las mismas semanas en que apareció el manifiesto, los surrealistas abrieron en el número 15 de la rue de Grenelle, en París, una Oficina de Investigaciones Surrealistas, una especie de central a la que cualquiera podía acudir o escribir para dejar el relato de un sueño, de una coincidencia o de una experiencia inexplicable. En diciembre apareció el primer número de *La Révolution surréaliste*, la revista que daría forma pública a esas pesquisas y que reclamaba en su portada una nueva declaración de los derechos del hombre. La frase importa: detrás del gesto provocador había una convicción seria, la de que existían derechos que ninguna

constitución había formulado todavía, los derechos de la imaginación, del deseo y del sueño.

Pocas semanas más tarde, en enero de 1925, el grupo difundió una declaración que no dejaba lugar a equívocos. El surrealismo, afirmaba, no era un medio de expresión nuevo ni más cómodo, ni siquiera una metafísica de la poesía: era un medio de liberación total del espíritu. Conviene subrayarlo, porque en esa idea se encierra el título de este libro. La aventura que estamos recorriendo no se concebía a sí misma como una escuela estética, sino como una exploración de lo que un ser humano puede llegar a ser.

El automatismo: escribir antes de pensar

La escritura automática fue la primera de las grandes herramientas, y su descubrimiento tiene algo de leyenda. Breton contó que, hacia 1919, mientras se adormecía, una frase había llegado a su mente con la nitidez de una voz ajena: había un hombre cortado en dos por la ventana. No era un pensamiento suyo, no respondía a ninguna intención, y sin embargo estaba allí, completa, acompañada de una vaga imagen visual. Aquella frase le hizo sospechar que el pensamiento seguía trabajando por debajo de la conciencia, y que bastaría con aprender a atraparlo en ese estado fronterizo para que hablara.

Con Philippe Soupault puso a prueba la intuición en *Los campos magnéticos*, escrito a un ritmo vertiginoso durante la primavera de 1919 y publicado en 1920. La propuesta parecía sencilla y era extraordinariamente difícil: escribir dejando que las palabras aparecieran sin someterlas de inmediato al juicio racional. Años después, en el manifiesto, Breton la convertiría casi en una receta: instalarse en un lugar propicio para la concentración, escribir deprisa, sin tema preconcebido, lo bastante rápido como para no retener nada y no sentir la tentación de releer. No buscar la frase perfecta. No corregir cada pensamiento. No preguntarse a cada paso si aquello tenía sentido. Dejar hablar a la mente.

En apariencia podía parecer un juego. En realidad era una forma de rebelión. Durante siglos, la literatura había estado asociada a la voluntad consciente del escritor, que elige, ordena, corrige, pule y construye. La escritura automática introducía una sospecha incómoda: ¿y si el escritor no tuviera que ser siempre el dueño de lo que escribe? Aceptar esa posibilidad significaba admitir que dentro de nosotros podían existir palabras que todavía no conocíamos, imágenes que no habíamos decidido, asociaciones que jamás habríamos construido de manera deliberada. El escritor podía convertirse, por momentos, en receptor. Ya no era

únicamente quien crea, sino también quien escucha. Quizá esta sea una de las claves más hondas del automatismo: no inventar lo desconocido, sino permitir que lo desconocido encuentre una vía de expresión.

El título del libro de Breton y Soupault guardaba una metáfora precisa. Un campo magnético no obliga a las cosas a desplazarse mediante una orden visible: existe una fuerza que las atrae, las desvía y establece entre ellas relaciones que no siempre podemos observar de forma directa. El pensamiento podía funcionar de manera semejante. Una palabra atraía un recuerdo, un recuerdo convocaba una imagen, una imagen despertaba un deseo, y el deseo conducía hacia una experiencia olvidada. De pronto, lo que parecía no tener relación adquiría una extraña proximidad. El surrealismo comenzó a interesarse precisamente por esas conexiones.

La técnica no quedó confinada a la literatura. En la pintura, André Masson empezó hacia 1923 a trazar dibujos automáticos, dejando que la mano se moviera sobre el papel sin plan previo, y Joan Miró llevó a sus lienzos un territorio de signos y criaturas que parecía brotar de la misma fuente. Max Ernst, por su parte, inventó en agosto de 1925, en una posada junto al mar, el procedimiento del frottage: al frotar con un lápiz una hoja colocada sobre las vetas de un suelo de madera, vio aparecer figuras, paisajes y rostros que nadie había dibujado. El suelo, la hoja y la mano colaboraban con un cuarto elemento que no era ninguno de ellos. Las imágenes se encontraban ya allí, esperando a quien supiera mirarlas.

Cuando la razón deja de vigilar

Conviene decir con claridad que la razón no desaparece. El surrealismo nunca necesitó afirmar que pensar racionalmente fuera inútil: la ciencia, la lógica y el pensamiento crítico siguen siendo instrumentos extraordinarios para comprender el mundo. La rebelión estaba dirigida contra otra cosa, contra la pretensión de que la razón consciente fuera la única forma legítima de conocimiento. Hay cosas que podemos demostrar y otras que solamente podemos experimentar; hay verdades que caben en una fórmula y otras que necesitan una imagen, un sueño, un poema o un silencio. La vida humana contiene ambas dimensiones, y el surrealismo quiso impedir que una expulsara a la otra.

Por eso la escritura automática era, antes que una técnica literaria, una experiencia de libertad. Durante unos minutos el escritor intentaba suspender al censor interior que repite sin cesar que esto no tiene sentido, que es ridículo, que no corresponde, que no debe decirse, que no es bello. Entonces podía aparecer algo: un poema, una imagen, una frase absurda, o tal vez nada. Pero incluso el fracaso formaba parte de la

experiencia, porque el objetivo no era producir necesariamente una obra maestra, sino explorar qué ocurría cuando la conciencia dejaba de ocupar todo el espacio.

También hay que reconocer los límites de la promesa. Los propios surrealistas discutieron durante años si un automatismo verdaderamente puro era posible, o si siempre quedaba algo de elección, de oficio y de memoria en lo que parecía surgir sin filtro. Hoy sabemos, además, que la espontaneidad absoluta es un ideal más que un hecho. Pero su valor nunca dependió de que se alcanzara la pureza. Dependía de lo que se descubría en el camino: que el pensamiento era más vasto, más extraño y más hospitalario de lo que se había creído.

La época de los sueños

Entre 1922 y 1923, antes incluso de que existiera el manifiesto, el grupo vivió lo que sus miembros llamarían la época de los sueños, o de los sueños despiertos. Bajo la influencia de René Crevel, que había asistido a sesiones de espiritismo, Breton, Robert Desnos, Benjamin Péret y otros comenzaron a reunirse para provocarse un sueño hipnótico y registrar lo que decían en ese estado. Desnos resultó el más dotado. Sumido en el trance, improvisaba con asombrosa soltura frases, juegos de palabras y poemas enteros, muchos de ellos dedicados a Rrose Sélavy, el alter ego femenino que Marcel Duchamp había inventado y que se convirtió en una divinidad menor del grupo. Los asistentes copiaban furiosamente lo que oían.

La experiencia, sin embargo, resultó más peligrosa de lo previsto. Los trances se intensificaron, hubo crisis nerviosas, y según la leyenda del propio grupo Desnos llegó a empuñar un cuchillo contra uno de sus compañeros mientras dormía. Breton decidió suspender las sesiones. Aquel episodio tiene una enseñanza que el surrealismo no olvidó del todo: explorar el territorio nocturno de la mente no es un paseo inocente, y quien abre esas puertas debe saber que no siempre se cierran a voluntad. De todos modos, lo registrado en aquellas semanas dejó una huella profunda. Mostraba que el pensamiento dormido no era un caos, sino otra clase de lenguaje.

Los surrealistas sostuvieron, además, algo que merece atención. El sueño demostraba que la mente humana puede producir mundos completos mientras el cuerpo permanece inmóvil. Durante el sueño, las leyes de la realidad cotidiana se transforman: las personas aparecen y desaparecen, los muertos regresan, los lugares se mezclan, el tiempo se invierte, podemos volar, caer, ser otra persona, desear con una intensidad que despiertos jamás alcanzaríamos. Y cuando despertamos todo aquello se disuelve, pero deja algo, una imagen, una sensación, un miedo, una

pregunta. Para los surrealistas esa capacidad creadora, que no depende del mundo exterior, no podía despreciarse como una simple anomalía nocturna. No era una huida. Era un testimonio. Más adelante volveremos a ella con el detenimiento que merece.

El azar y la calle

Si el automatismo liberaba parcialmente el pensamiento de la voluntad consciente, el azar podía liberar la creación de la intención. El azar había sido fundamental para Dadá, pero los surrealistas le dieron una dimensión nueva. No querían simplemente lanzar los dados para producir resultados arbitrarios: querían descubrir qué ocurría cuando dejaban que la realidad interviniera en sus decisiones. Una persona que aparece inesperadamente, un objeto encontrado en una tienda, una frase escuchada al pasar, una fotografía descubierta por casualidad, una calle tomada por equivocación. El mundo cotidiano podía convertirse en un colaborador de la imaginación.

Para experimentar el azar no hacía falta encerrarse en un estudio. Había que salir, caminar, observar, perderse. Ya en abril de 1921, cuando todavía eran dadaístas, Breton y sus amigos habían organizado una «visita» a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre, una de las más antiguas de París, con la intención de convertir un lugar ordinario en una experiencia extraña. Años después, en 1926, Louis Aragon publicó *El campesino de París*, un deslumbrante recorrido por el pasaje de la Ópera, un laberinto de comercios, cafés y escaparates a punto de ser demolido, donde cada vitrina parecía esconder una mitología. Para Aragon, la ciudad moderna estaba llena de dioses menores que nadie veía.

El paseo sin rumbo adquirió así una dimensión creativa. Caminar podía ser una forma de escritura, la ciudad podía escribir sobre nosotros, y nosotros podíamos aprender a leerla. París dejó de ser solamente una ciudad para convertirse en un escenario donde podían aparecer signos. Una calle podía conducir a un encuentro, una vitrina podía contener un objeto extraño, una persona podía presentarse como si la hubiera convocado un pensamiento, un lugar podía despertar un recuerdo que ni siquiera sabíamos que conservábamos. De esta atención nació uno de los conceptos más fascinantes del movimiento, el azar objetivo, al que dedicaremos buena parte del capítulo siguiente.

El objeto encontrado

Una de las transformaciones más sorprendentes producidas por el surrealismo consistió en cambiar la relación con los objetos. Una cosa podía dejar de ser solamente aquello para lo que había sido fabricada. Marcel Duchamp lo había mostrado con sus *ready-made*, desde la rueda de bicicleta montada sobre un taburete en 1913 hasta el urinario titulado *Fuente* en 1917: bastaba desplazar un objeto de su lugar habitual, elegirlo y nombrarlo, para que dejara de ser lo que era. Los surrealistas, que admiraban a Duchamp sin pertenecer del todo a su linaje, llevaron la idea hacia otra dirección. Les interesaba menos la burla a la institución artística que lo que el objeto encontrado revelaba de quien lo encontraba.

El objeto encontrado, *objet trouvé*, adquirió así una importancia especial. La imaginación no tenía necesariamente que fabricar; podía descubrir. Una piedra, un juguete, una cuchara, una máscara, una pieza mecánica, una fotografía antigua, un objeto abandonado: cualquier cosa podía adquirir una segunda existencia cuando era arrancada de su contexto habitual. En 1931, Dalí propondría una clasificación de los objetos con funcionamiento simbólico, destinados a provocar el deseo y la inquietud de quien los tuviera en las manos. Pero la idea central ya estaba presente antes de cualquier teoría: el objeto no había cambiado, había cambiado la mirada. Ese es quizá uno de los secretos más profundos del surrealismo. No necesitamos transformar el mundo para encontrar maravillas. A veces necesitamos transformar nuestra relación con él.

El cadáver exquisito

Entre los juegos creados por los surrealistas, pocos expresan mejor su filosofía que el cadáver exquisito. Nació hacia 1925, según la tradición, en una casa de la rue du Château, en el barrio de Montparnasse, donde vivían Jacques Prévert, Marcel Duhamel e Yves Tanguy y se reunían los amigos para jugar por las noches. El juego procedía de un pasatiempo de salón, que los ingleses llamaban *Consequences*: varias personas escriben una frase por turnos, doblan el papel para ocultar lo escrito y pasan la hoja al siguiente. Al final se desdobla y se lee. La primera frase que obtuvieron, la que dio nombre al juego, fue «el cadáver exquisito beberá el vino nuevo».

Más tarde se aplicó al dibujo, y surgieron figuras compuestas por varias manos, con una cabeza, un torso y unas piernas que nadie habría imaginado juntas. La creación dejaba de pertenecer a un solo individuo: el azar entraba en el proceso, la voluntad personal se fragmentaba y el resultado no podía preverse. Por eso podía

aparecer algo que ninguno de los participantes habría creado por sí solo. El procedimiento encierra una consecuencia filosófica: crear juntos significa aceptar que no podemos controlar por completo lo que vamos a crear. La obra nace del encuentro, de la diferencia, de lo desconocido. Es una pequeña demostración práctica de una idea mucho mayor, que la imaginación puede ser colectiva sin dejar de ser libre.

La imagen imposible

Pero quizá ninguna técnica surrealista haya tenido tanta influencia como la yuxtaposición de elementos que, en principio, no deberían encontrarse. Una máquina junto a un cuerpo, un paisaje dentro de una habitación, un ojo convertido en objeto, una figura humana transformada en paisaje, una nube atravesando una casa, un reloj que se derrite, una locomotora dentro de una chimenea. Ya Lautréamont había dado la fórmula: la belleza del encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección. Y el poeta Pierre Reverdy, a quien Breton citó con admiración en el manifiesto, había propuesto una definición que los surrealistas hicieron suya: la imagen es una creación pura del espíritu, y será tanto más fuerte cuanto más lejanas y más justas sean las relaciones entre las dos realidades que se acercan.

Cuando dos realidades alejadas se encuentran, aparece una tercera que ninguna de ellas contenía por separado. No se trata simplemente de provocar sorpresa, sino de crear una fricción poética. La mente intenta comprender, no puede hacerlo de inmediato, y durante ese instante de desconcierto aparece algo nuevo. Ese instante es precioso porque obliga a la mente a abandonar sus caminos habituales. Max Ernst lo exploró en sus collages, que combinaban grabados decimonónicos de catálogos y novelas por entregas hasta producir escenas de una verosimilitud perturbadora, como en *La mujer de cien cabezas* (1929) o *Una semana de bondad* (1934). Las junturas casi no se notaban, y de esa perfección procedía el desasosiego.

René Magritte comprendió esta posibilidad de una manera extraordinaria. Sus cuadros parecen, a primera vista, perfectamente claros: un hombre, una pipa, un cielo, una habitación, una manzana. Y, sin embargo, algo no encaja. En 1929 pintó una pipa cuidadosamente realista y escribió debajo, con una caligrafía escolar, que aquello no era una pipa. Era, en efecto, una imagen de una pipa, y esa diferencia obligaba a preguntarse qué vemos realmente cuando miramos: las cosas, las imágenes de las cosas o lo que hemos aprendido a reconocer. Magritte no necesitaba llenar sus cuadros de monstruos. Le bastaba con colocar una cosa en el lugar equivocado o con demostrar que una representación no es la cosa representada. De pronto la realidad

cotidiana comenzaba a parecer extraña, y esa extrañeza era filosófica. No hace falta abandonar la realidad para volverla misteriosa.

Salvador Dalí llevaría la exploración hacia otro territorio. Hacia 1930 formuló el método paranoico-crítico, que pretendía utilizar la asociación delirante y la interpretación de imágenes ambiguas para producir nuevas formas de percepción. Una figura podía ser también otra, un paisaje podía contener un rostro, un rostro podía transformarse en paisaje. Dalí llevó hasta el extremo la idea de que la percepción no es neutral: no vemos simplemente lo que existe, vemos lo que nuestra mente organiza, y si conseguimos alterar esa organización, también podemos alterar lo que creemos estar viendo. El resultado podía ser desconcertante, pero en el desconcierto aparecía la posibilidad.

Las puertas no conducen todas al mismo lugar

Quizá convenga detenernos aquí. El surrealismo no encontró una única vía hacia lo maravilloso, sino muchas: el automatismo, el sueño, el azar, el deseo, el objeto, la escritura, la fotografía, el collage, el cine, la pintura, el amor, la ciudad, la infancia, la locura, la memoria. Cada surrealista encontró su propia puerta, y quizá nosotros también podamos encontrar la nuestra. Si el surrealismo hubiera consistido en obedecer un método único, habría traicionado desde el principio aquello que pretendía liberar.

Hay que reconocer, con todo, que la historia no siempre estuvo a la altura de esa pluralidad. Breton, que era el eje del grupo, tendía a convertir sus intuiciones en normas y a juzgar quién estaba dentro y quién fuera. Las exclusiones, las rupturas y las polémicas, que veremos más adelante, formaron parte de la vida del movimiento tanto como sus hallazgos. Pero precisamente por eso conviene recordar lo esencial. Lo importante no es repetir los procedimientos de Breton, de Dalí o de Ernst, sino comprender qué estaban intentando liberar: la imaginación, el deseo, la percepción, la capacidad de establecer conexiones, la posibilidad de encontrar belleza donde nadie nos había enseñado a buscarla. Y, sobre todo, la libertad de interpretar.

Una imagen surrealista no tiene necesariamente una explicación única, y un sueño tampoco. Una coincidencia puede significar algo para nosotros y nada para otra persona. Una obra puede haber sido concebida por su autor con una intención concreta y adquirir, décadas después, una significación completamente distinta. Eso no destruye la obra: la mantiene viva. Quizá la libertad más profunda que nos dejó el surrealismo sea esta, el derecho a mirar y encontrar nuestro propio significado.

Las puertas estaban abiertas. Pero entre todas ellas había una que haría temblar al grupo más que ninguna otra, porque detrás de ella no había un procedimiento sino una persona: el amor.

CAPÍTULO III

El amor, el deseo y el azar

Si el sueño abrió una puerta hacia el interior del ser humano, el amor abrió otra. Y quizá ninguna de las dos condujera a un territorio tranquilo. Para los surrealistas, el amor no podía reducirse a una institución, a una costumbre social ni siquiera a una emoción privada. Era una fuerza capaz de alterar la percepción, de modificar el curso de una existencia y de poner en contacto dos mundos que hasta entonces habían permanecido separados.

El encuentro amoroso podía ser un acontecimiento, y no necesariamente porque condujera a una vida compartida. A veces bastaba con que ocurriera: una mirada, una conversación, una coincidencia, una persona encontrada en el momento menos esperado. Algo que, desde fuera, podía parecer insignificante y que, sin embargo, para quien lo vivía adquiría una dimensión extraordinaria. El surrealismo comprendió que un acontecimiento no siempre se mide por su duración. Hay encuentros que duran años y apenas nos transforman, y otros que duran unos minutos y permanecen con nosotros toda la vida.

Nadja: encontrarse con lo inesperado

El libro en que esa intuición alcanzó su forma más célebre es *Nadja*, publicado por Breton en 1928. Su origen está en un episodio real. El 4 de octubre de 1926, al caer la tarde, Breton caminaba por la rue Lafayette, en París, cuando vio avanzar hacia él a una joven modestamente vestida, de andar ligero y mirada singular. Se acercó, le dirigió la palabra, y ella aceptó conversar. Se llamaba Léona Delcourt, tenía veinticuatro años, una hija pequeña y una vida precaria, y le dijo que se hacía llamar Nadja, porque en ruso es el comienzo de la palabra esperanza, y solo el comienzo. Breton, que tenía treinta años y estaba casado con Simone Kahn, la vio durante los días siguientes con una intensidad creciente.

Lo que sigue es difícil de clasificar. No es exactamente una historia de amor convencional ni un relato autobiográfico en el sentido tradicional, sino una experiencia narrada en la frontera entre el diario, la investigación y el poema. Nadja parecía vivir en otro territorio. Decía cosas extrañas, tenía comportamientos imprevisibles, percibía conexiones que los demás no veían, dibujaba figuras enigmáticas que Breton reprodujo en el libro. Y el libro, como declaración de principios, renunciaba a las descripciones literarias: en lugar de describir los lugares y las personas, incluía fotografías, entre ellas varias de Jacques-André Boiffard, de modo que el lector recibiera la realidad como un documento y no como un adorno.

Lo importante, se ha dicho a menudo, no es decidir qué era exactamente Nadja, sino lo que sucede en Breton cuando la encuentra. Porque el surrealismo no está solamente en lo que ocurre, sino también en lo que el acontecimiento despierta en nosotros. Una persona puede convertirse en una revelación, no porque posea poderes extraordinarios, sino porque nos permite descubrir una parte de nosotros que permanecía dormida. Esa lectura es verdadera, pero es incompleta, y la honestidad nos obliga a completarla.

Nadja no era una puerta. Era una mujer, con una vida difícil y una fragilidad que el libro registra sin comprenderla del todo. En marzo de 1927, pocos meses después de aquellos días, fue internada en un hospital psiquiátrico, y Breton, que había visto en ella la encarnación de la libertad, se mostró a la vez conmovido y distante, absorbido por otros amores y por sus propios asuntos. Léona Delcourt murió en 1941, todavía internada. Al cerrar el libro, que termina con la célebre sentencia de que la belleza será convulsiva o no será, es difícil no preguntarse quién escuchó realmente a quién. La literatura convirtió a Nadja en un símbolo; la vida le negó la voz que el símbolo reclamaba. Cien años después del encuentro, en 2026, la editorial Gallimard publicó por primera vez las cartas y los dibujos que Léona envió a Breton, y una exposición en París los mostró al público: la mujer detrás del símbolo empezaba, por fin, a hablar con su propia voz. Ese desajuste, que los propios surrealistas no siempre supieron ver, forma parte de la lección del libro.

El deseo que no necesita cumplirse

Aquí aparece una de las dimensiones más delicadas del surrealismo. El deseo no siempre busca únicamente la posesión. A veces quiere prolongar la distancia, imaginar, esperar, contemplar, mantener abierta una posibilidad. Existe una extraña magia en aquello que todavía no ha ocurrido: mientras algo permanece en el territorio de lo posible, puede ser infinitamente más grande que su realización, porque la

imaginación no tiene límites y la realidad sí. Cuando deseamos algo podemos construir alrededor de ese deseo un universo entero. Imaginamos conversaciones que todavía no hemos tenido, lugares en los que quizá nunca estaremos, palabras que quizá nunca escucharemos, una vida que quizá jamás llegaremos a vivir.

Y, sin embargo, durante ese tiempo esa vida existe dentro de nosotros. No es una realidad exterior, pero tampoco es simplemente una mentira: es una realidad interior, y para el surrealismo esa distinción resulta fundamental. La distancia puede ser dolorosa, pero también puede convertirse en espacio para la imaginación. Cuando algo está completamente a nuestro alcance, deja de pertenecer al territorio de la fantasía y entra en el de la experiencia concreta. La distancia conserva algo: un misterio, una expectativa, una posibilidad. Por eso el deseo puede sobrevivir incluso cuando sabe que quizá nunca será satisfecho. No necesita siempre llegar a destino. A veces su verdadera fuerza está en el viaje.

La libertad del amor y sus contradicciones

La sociedad había establecido durante siglos reglas sobre quién podía amar a quién, cómo debía hacerlo, cuándo y qué debía significar ese amor: el matrimonio, la fidelidad, la familia, la propiedad, los roles sociales, la moral. Los surrealistas cuestionaron muchas de esas estructuras, y sus vidas fueron un laboratorio de ese cuestionamiento. Entre 1922 y 1924, Max Ernst convivió con el poeta Paul Éluard y su esposa Gala en una casa de las afueras de París, en una relación a tres que escandalizó incluso a sus amigos. Gala, que había sido la mujer de Éluard, terminaría dejándolo en 1929 para unirse a Dalí, a quien acompañaría el resto de su vida. Entre 1928 y 1932, el grupo dedicó una serie de reuniones a discutir abiertamente sus experiencias y opiniones sobre la sexualidad, de las que se publicó una parte en la revista.

Pero nuevamente aparece la contradicción. Una cosa es proclamar la libertad y otra muy distinta aprender a vivir con la libertad de los demás. Los registros de aquellas discusiones muestran a un grupo que se pretendía emancipado y que, sin embargo, reproducía muchas de las certezas de su época. Breton, y con él buena parte del círculo, manifestó una hostilidad hacia la homosexualidad que hoy resulta difícil de justificar y que hizo la vida más dura a algunos de sus propios compañeros. René Crevel, que fue uno de los más brillantes y que era homosexual, vivió esa tensión con sufrimiento y se suicidó en 1935, con treinta y cuatro años. No es una nota al pie. Es una de las sombras que acompañan al movimiento, y precisamente por eso debemos contarla.

Hubo otra limitación, de la que hablaremos con detenimiento en un capítulo posterior. En ocasiones, la mujer fue contemplada desde una posición predominantemente masculina: musa, inspiración, aparición, objeto de fascinación. Un poema célebre de Breton, *La unión libre*, escrito en 1931, es a la vez un prodigio de imaginación y un inventario del cuerpo femenino visto desde fuera. Y, sin embargo, muchas de aquellas mujeres terminarían destruyendo ese papel. No querían ser solamente contempladas, querían mirar. No querían ser solamente inspiración, querían crear. Leonora Carrington, Remedios Varo, Dorothea Tanning, Meret Oppenheim, Claude Cahun, Lee Miller, Kay Sage y muchas otras desarrollarían una imaginación propia, y esa transformación sería decisiva. La aventura del espíritu no podía pertenecer exclusivamente a una generación de hombres europeos.

El amor loco

En 1937, Breton publicó *El amor loco*, el libro en el que intentó dar a su concepción del amor una forma definitiva. Había pasado mucho tiempo desde *Nadja*. En la primavera de 1934 había conocido a Jacqueline Lamba, una joven pintora, y se había casado con ella ese mismo verano; en 1935 nacería su hija Aube, a quien el libro termina dirigiéndose en una carta. En esas páginas el amor deja de ser una aparición fugitiva para convertirse en una forma de conocimiento: Breton sostiene que el amor verdadero es aquel que transforma la percepción del mundo entero, y que bien vivido podía ser una revolución comparable a la política.

El libro contiene una de las historias más extrañas del surrealismo, la de la noche del girasol. En 1923, Breton había escrito un poema titulado *Girasol*, en el que describía de manera casi premonitoria el paseo nocturno de un hombre con una mujer por las calles de París. Once años después, a finales de mayo de 1934, conoció a Jacqueline Lamba y pasó con ella la noche vagando por la ciudad. Al releer el poema, advirtió que muchos de sus detalles coincidían con lo vivido: el lugar, el ambiente, ciertos gestos. El poema parecía haber anticipado el encuentro. Ante semejante coincidencia, Breton no concluyó que hubiera visto el futuro. Concluyó que el deseo, antes de saber qué buscaba, ya estaba orientando su vida.

El azar objetivo

Aquí aparece, con su nombre propio, uno de los conceptos más fascinantes del surrealismo. Breton llamó azar objetivo a aquellos acontecimientos en los que parece producirse una coincidencia significativa entre una necesidad interior y un hecho

exterior. Tomó la expresión de una tradición filosófica que, desde Hegel y Engels, consideraba el azar como la forma en que se manifiesta una necesidad oculta, y la aplicó a la experiencia vivida. No significa que exista una fuerza sobrenatural organizando nuestras vidas. Es algo más misterioso: la experiencia de descubrir que, en determinadas ocasiones, lo que ocurre fuera de nosotros parece responder de una manera inexplicable a aquello que llevamos dentro.

El propio *Amor loco* ofrece otro ejemplo, que ocurrió en la primavera de 1934, antes de conocer a Jacqueline. Paseando con el escultor Alberto Giacometti por el mercado de las pulgas de Saint-Ouen, Giacometti compró una máscara de metal que lo intrigaba, y Breton, casi sin saber por qué, se llevó una cuchara de madera que descansaba sobre una diminuta zapatilla. Durante semanas ambos objetos permanecieron inexplicables. Con el tiempo, Breton creyó descubrir que respondían a preocupaciones que ocupaban su mente sin que él lo supiera: el zapato evocaba a Cenicienta, la máscara se relacionaba con una escultura que Giacometti no había logrado terminar. Lo importante no es si la interpretación es convincente. Lo importante es la actitud: Breton aprendió a prestar atención a las señales como si el mundo hablara.

Esta actitud tiene riesgos evidentes, y un lector honesto debe reconocerlos. Quien busca coincidencias significativas las encuentra con facilidad, y el cerebro humano es extraordinariamente hábil para tejer sentido a partir del ruido. El propio psicólogo Carl Gustav Jung, que desde la década de 1920 reflexionaba sobre estos fenómenos y que en 1952 propuso con el físico Wolfgang Pauli el concepto de sincronicidad, lo formuló con una cautela semejante: no se trataba de demostrar una causa, sino de reconocer que ciertas coincidencias poseen un sentido para quien las vive. El surrealismo no pide creer en el destino. Pide no descartar demasiado pronto lo que nos sorprende.

Quizá por eso el amor y el azar parecen unidos por una extraña complicidad. Nadie sabe exactamente dónde encontrará a la persona que cambiará su vida. Podemos buscar durante años y no encontrarla, o no buscar en absoluto y encontrarla mañana. Podemos conocer a alguien por una decisión aparentemente insignificante: tomar una calle diferente, entrar en un lugar inesperado, aceptar una invitación que casi rechazamos, llegar cinco minutos tarde. La vida está llena de bifurcaciones invisibles, y el surrealismo aprendió a prestar atención a ellas. No porque creyera que todo estuviera predeterminado, sino más bien al contrario, porque el azar abre posibilidades que ningún plan puede controlar.

El encuentro de lo lejano

Aquí podemos regresar a Lautréamont. Su célebre imagen del encuentro entre realidades alejadas se convirtió en una referencia fundamental para comprender la estética surrealista, pero el surrealismo comprendió que ese mecanismo no pertenecía únicamente al arte. También podía aparecer en la vida. Una persona puede surgir en nuestro camino y parecer completamente ajena a nosotros, hasta que descubrimos una coincidencia: un recuerdo común, una afinidad inesperada, una frase, un gesto. Entonces las dos realidades comienzan a aproximarse, y el encuentro produce una tercera realidad que antes no existía. Cuando dos seres se encuentran de verdad, no se suman: se transforman.

La belleza de lo incompleto

Quizá por eso el surrealismo no tiene una relación sencilla con la felicidad. No busca necesariamente el equilibrio, no pretende eliminar el conflicto, no necesita cerrar todas las historias. Hay belleza en lo incompleto: en la pregunta que permanece abierta, en el deseo que todavía no sabemos cómo resolver, en el encuentro que terminó demasiado pronto, en la persona que se marchó, en el sueño que olvidamos parcialmente al despertar, en la posibilidad que nunca llegó a realizarse. La cultura moderna nos ha enseñado a valorar los resultados. El surrealismo nos recuerda que el proceso también puede ser una forma de existencia, y que a veces el valor de una experiencia no está en lo que conseguimos, sino en aquello en lo que nos convertimos mientras la vivimos.

Tal vez nuestra vida esté compuesta de momentos que no reconocemos como extraordinarios porque esperamos que lo extraordinario tenga una duración determinada. Esperamos grandes acontecimientos, grandes viajes, grandes amores, grandes obras, grandes descubrimientos. Pero lo maravilloso puede durar un segundo: una mirada, una ráfaga de viento, una canción escuchada muchos años después, el olor de una persona que ya no está, una fotografía encontrada en un cajón. El surrealismo nos pide que no despreciemos esos momentos, porque la intensidad de una experiencia no se mide por su duración.

El derecho a desear

Aquí volvemos a la libertad interior. La sociedad puede decirnos qué debemos desear: qué profesión, qué casa, qué automóvil, qué posición, qué pareja, qué éxito, qué vida.

El surrealismo formula una pregunta incómoda: ¿y si nuestros deseos más importantes no coinciden con los deseos que hemos aprendido? La libertad interior comienza cuando podemos escuchar nuestros propios deseos. No significa obedecerlos ciegamente, sino reconocerlos. Porque aquello que reprimimos no desaparece necesariamente: puede transformarse, regresar como sueño, como ansiedad, como obsesión, como imagen, como nostalgia, como creación. El surrealismo quiso abrir un espacio en el que pudiéramos escuchar esa voz. No para convertir todos los deseos en actos, sino para comprender qué nos están diciendo.

Llegados a este punto, el surrealismo comienza a dejar de parecer exclusivamente un movimiento artístico. Si aprendemos a mirar de otra manera, la transformación afecta necesariamente a la vida: a la calle, al amor, al trabajo, a la soledad, a la memoria, a los objetos, a los sueños, a las coincidencias. Todo puede adquirir otra dimensión. No significa vivir permanentemente en un estado de exaltación, ni negar las obligaciones, ni abandonar la realidad. Significa algo más sencillo y más profundo: no aceptar que la realidad cotidiana tenga la última palabra. Quizá esa sea la verdadera libertad surrealista, poder vivir dentro del mundo sin estar completamente sometido a la manera en que el mundo nos dice que debemos verlo.

Después de mirar de otra manera

Cuando una persona descubre esta forma de mirar, algo cambia. No necesariamente ocurre de inmediato; no hay una ceremonia ni un momento oficial de iniciación. Puede suceder leyendo un poema, contemplando un cuadro, viendo una película, recordando un sueño, encontrando a alguien, o simplemente descubriendo que una cosa insignificante puede producirnos una emoción inexplicable. Pero después de ese descubrimiento resulta difícil volver completamente atrás. Hemos comprendido que la realidad también depende de nuestra mirada, y que si nuestra mirada puede transformarse, nuestra experiencia de la realidad también puede hacerlo.

El surrealismo no nos ofrece una nueva religión, ni una explicación definitiva del universo, ni nos dice qué debemos creer. Nos ofrece algo quizá más valioso: la posibilidad de seguir mirando. De no cerrar demasiado pronto, de no matar el misterio con una explicación innecesaria, de permitir que el deseo exista, de escuchar el sueño, de prestar atención al azar, de encontrar belleza en lo inesperado, de maravillarnos. Porque quizá el verdadero acontecimiento surrealista no sea descubrir un mundo fantástico, sino descubrir que el mundo que habitamos todos los días todavía contiene maravillas que no habíamos aprendido a ver.

Y cuando eso sucede, la aventura ya no pertenece a Breton, ni a Dalí, ni a Magritte, ni a Carrington, ni a Varo. Pertenece al que mira, al que desea, al que sueña, al que todavía puede sorprenderse. Pertenece a nosotros.

Pero ninguna aventura colectiva permanece pura mucho tiempo. Mientras Breton escribía *Nadja*, el grupo que había nacido para liberar el espíritu se enfrentaba a su primera gran prueba: la de decidir qué hacer con la libertad cuando el mundo exige tomar partido.

CAPÍTULO IV

El grupo, los manifiestos y la crisis

Hay movimientos artísticos que nacen de una obra y otros que nacen de un grupo. El surrealismo nació de una palabra, pero necesitó algo más para convertirse en una aventura colectiva: un manifiesto y un puñado de personas dispuestas a vivir de acuerdo con él. Durante cinco años, entre 1924 y 1929, ambas cosas coincidieron con una intensidad rara vez vista en la historia de las vanguardias. Después, la promesa de libertad chocó con la necesidad de definir quién la encarnaba, y el movimiento atravesó su primera gran crisis.

El Primer Manifiesto

El *Manifiesto del surrealismo* apareció en París en octubre de 1924, publicado junto a *El pez soluble*, una colección de textos automáticos del propio Breton, que tenía entonces veintiocho años. Había nacido como un prólogo a esos textos, pero adquirió enseguida una existencia propia. Y quizá no podía ser de otra manera, porque no parecía una introducción. Parecía una puerta.

Su comienzo es una queja. Breton sostiene que el ser humano cree cada vez menos en la vida, en lo que la vida tiene de más precario y, por tanto, de más real, y que esa pérdida de fe tiene un responsable: el reino de la lógica, que exige a todo lo que existe que sea útil, demostrable y explicable. El realismo de la novela, con sus descripciones minuciosas y sus psicologías verosímiles, le parece el síntoma de una imaginación domesticada. Pero el texto no se limita a protestar. Defiende, con una pasión poco habitual en un manifiesto, algo que la civilización adulta parecía haber olvidado, la capacidad de imaginar.

Esa defensa pasa por la infancia. Para Breton, el niño posee algo que el adulto pierde: no conocimiento ni inteligencia, sino una relación menos domesticada con lo maravilloso. El niño acepta que una caja puede convertirse en un barco, que una

sombra puede ser un monstruo, que una historia es verdadera mientras dura. El adulto sabe que la caja es una caja, y quizá ahí comienza nuestra pobreza. El gran enemigo del surrealismo no es la razón, ni la ciencia, ni la realidad. Es la costumbre. La costumbre convierte lo extraordinario en cotidiano: nos levantamos, trabajamos, comemos, dormimos, repetimos, y aquello que alguna vez nos habría maravillado pasa delante de nosotros sin que lo veamos. El surrealismo quería interrumpir esa anestesia.

El manifiesto tiene también humor, un humor que suele olvidarse cuando se lo cita en tono solemne. Hacia el final, Breton compone un delicioso catálogo de precursores a quienes declara surrealistas en alguna dimensión: Swift en la maldad, Sade en el sadismo, Chateaubriand en el exotismo, Poe en la aventura, Baudelaire en la moral y Rimbaud en la práctica de la vida. Es un juego, pero es también una genealogía, y capítulo tras capítulo la iremos recorriendo. Y en una de sus frases más citadas, Breton confiesa que la sola palabra libertad es todo lo que todavía lo exalta.

Hay, por último, una paradoja que conviene no ocultar. Breton intentó dar una definición casi científica, la del automatismo psíquico puro, a aquello que pretendía escapar de los controles de la razón. Pocos textos fundacionales contienen tan abiertamente su propia contradicción. Quizá ese sea uno de los rasgos que explican su fecundidad: el surrealismo nació con una pregunta en el centro, y las preguntas no se agotan.

Una cuadrilla de rebeldes

Quienes rodeaban a Breton en 1924 formaban un grupo singular. Estaban Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault, Benjamin Péret, Robert Desnos, René Crevel, Pierre Naville, Max Morise, Roger Vitrac, Jacques Baron; pronto llegarían los pintores, André Masson, Max Ernst, Man Ray, Joan Miró, Yves Tanguy, y con el tiempo muchos más. Se reunían en los cafés, primero en el Certà, en el pasaje de la Ópera, y más tarde en el Cyrano, en la place Blanche, y también en el estudio de Breton en el número 42 de la rue Fontaine, un departamento que con los años se convertiría en una de las moradas más legendarias del arte moderno: sus paredes se llenaron de cuadros de Chirico, Ernst, Miró y Picabia, de máscaras de Oceanía, de objetos recogidos en los mercados de pulgas, de fotografías y recortes. Vivir con esas cosas era, para Breton, una forma de pensar.

Los encuentros eran una mezcla de laboratorio, tertulia, juego y tribunal. Se discutía, se bebía, se ensayaban experimentos como los que describimos en el capítulo anterior, se redactaban manifiestos colectivos y se decidía quién pertenecía y

quién no. Porque la figura de Breton, que ejercía sobre el grupo un magnetismo extraordinario, tenía también otra cara. Sus detractores lo llamaban, con ironía, el Papa del surrealismo, y no les faltaba materia: Breton tenía un sentido agudísimo de lo que consideraba fiel o infiel al espíritu del movimiento, y no vacilaba en apartar a quien, según él, lo traicionaba.

Las exclusiones comenzaron pronto. En 1926 Soupault, el coautor de *Los campos magnéticos*, fue apartado del grupo, acusado entre otras cosas de anteponer la literatura a su espíritu. Ese mismo año fue expulsado Antonin Artaud, que había dirigido durante un tiempo la Oficina de Investigaciones Surrealistas y uno de los números de la revista, y que no soportaba la deriva política del movimiento ni aceptaba abandonar su trabajo teatral. Artaud respondería con un panfleto feroz, y la ruptura dejó una herida que nunca terminó de cerrarse. No era un detalle menor. El surrealismo había nacido para liberar la imaginación, y a veces parecía incapaz de tolerar la libertad de quienes no pensaban exactamente como su fundador.

Al mismo tiempo, el grupo empezaba a mirar hacia afuera. En 1925, a raíz de la guerra colonial en Marruecos, los surrealistas publicaron junto a otros intelectuales un manifiesto que proclamaba la revolución antes que cualquier otra cosa, y en 1927 Breton, Aragon, Éluard, Péret y otros se afiliaron al Partido Comunista Francés. Esa relación, hecha de entusiasmo, malentendidos y rupturas, merece un capítulo propio, que veremos en la tercera parte de este libro. Basta por ahora con señalar que, desde muy temprano, el surrealismo se debatió entre dos consignas que él mismo no sabía si eran la misma: cambiar la vida, como había pedido Rimbaud, y transformar el mundo, como había pedido Marx.

1929: el año de la crisis

En 1929 el movimiento parecía triunfar. Dos jóvenes españoles, Salvador Dalí y Luis Buñuel, habían presentado en París *Un perro andaluz*, una película que desconcertó y entusiasmó a los surrealistas, y Dalí se incorporó al grupo con la energía de un recién llegado que sabe exactamente lo que quiere. Llegaban también el poeta René Char, el escultor Alberto Giacometti y otros. Max Ernst, Miró y Tanguy eran ya figuras reconocidas. Pero al mismo tiempo se acumulaban las tensiones: sobre la política, sobre el papel del arte, sobre la autoridad de Breton, sobre quién tenía derecho a hablar en nombre del surrealismo.

Hay un episodio de aquel otoño que resume el clima. René Magritte, que desde 1927 vivía en París y se había integrado al grupo, fue invitado con su esposa Georgette a una cena en casa de Breton. Georgette llevaba al cuello una pequeña cruz

de oro, un regalo de su madre. Breton, que profesaba un anticlericalismo militante, lo consideró una afrenta, y según se cuenta le exigió que se la quitara. Los Magritte se marcharon ofendidos y, poco después, regresaron a Bruselas. La anécdota, sea cual sea su exactitud en los detalles, muestra algo de fondo. En el movimiento que reclamaba la libertad interior se podía discutir casi todo, pero no siempre se toleraba que alguien viviera esa libertad de un modo ajeno a las convicciones del jefe.

El Segundo Manifiesto

Cinco años después del primero, Breton volvió a hablar. Publicó el *Segundo Manifiesto del surrealismo* a finales de 1929 en *La Révolution surréaliste*, y en 1930 apareció como libro. El tono había cambiado por completo. El Primer Manifiesto había sido, en gran medida, una revelación. El Segundo era una confrontación: el movimiento había crecido, habían aparecido diferencias, unos se habían marchado y otros habían entrado, y Breton endurecía su posición. Ya no bastaba con soñar. El surrealismo no debía limitarse a producir imágenes extrañas; tenía que provocar, en palabras de Breton, una crisis de conciencia, intelectual y moral, de la mayor gravedad. La imaginación ya no era solamente un procedimiento artístico. Era una fuerza de transformación.

El documento es difícil de leer sin una mezcla de fascinación y de incomodidad. Contiene algunas de las páginas más lúcidas de Breton. Allí formula una de sus ideas más hermosas: la de que existe cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse como contradicciones. Ese punto, que nunca se alcanza del todo, orienta todo lo demás. Contiene también la célebre paradoja con la que Breton pide, de manera sorprendente, una ocultación profunda y verdadera del surrealismo, como si el movimiento, para no corromperse, necesitara replegarse hacia el misterio, y recurre a la alquimia como emblema de la transmutación que perseguía.

Pero el Segundo Manifiesto contiene además un ajuste de cuentas. Breton repasa, con una dureza que a veces roza la crueldad, a quienes ya no considera dignos de formar parte del movimiento: no solo señala faltas, enumera nombres. Y en el calor de la polémica escribió una frase que se haría célebre, según la cual el acto surrealista más simple consistiría en bajar a la calle con un revólver en la mano y disparar al azar contra la multitud. Fue una provocación, y como casi todas las provocaciones envejeció de manera desigual. Nadie en el grupo la tomó como programa, y el surrealismo, que tuvo sus violencias verbales, no practicó la violencia que allí se

invocaba. Pero la frase muestra hasta dónde llegaba el deseo de romper con una literatura inofensiva, y hasta qué punto el tono del movimiento se había endurecido.

«Un cadáver»

Entre los atacados en el manifiesto figuraba Georges Bataille, a quien Breton reprochaba una obsesión por lo bajo y lo repulsivo. La respuesta fue un panfleto colectivo, publicado en enero de 1930 con el título *Un cadavre*, el mismo que el grupo había usado en 1924 para celebrar la muerte de Anatole France. Ahora, el cadáver era Breton. El texto lo caricaturizaba con una corona de espinas, y entre los firmantes había antiguos compañeros del grupo, como Desnos, Leiris, Queneau, Prévert y Vitrac, además del cubano Alejo Carpentier y del propio Bataille. Era la primera vez que una parte significativa del movimiento se alzaba contra su fundador en público.

Detrás del escándalo había un debate de fondo. Bataille, desde las páginas de la revista *Documents*, defendía lo que llamaba un materialismo bajo: una atención a lo informe, a lo que la cultura prefiere ocultar, al cuerpo, a la podredumbre, a lo que cae. Frente a él, el surrealismo de Breton aspiraba hacia lo alto, hacia ese punto supremo del espíritu. Bataille consideraba esa aspiración una forma de idealismo. Breton consideraba la suya una forma de revolución. No eran enemigos naturales, y con los años volverían a encontrarse, como en el efímero movimiento Contra-Ataque de 1935. Pero su disputa reveló que el surrealismo podía abrirse a direcciones que su líder no controlaba, y que algunas de las ideas más fecundas del siglo XX nacieron fuera de su ortodoxia, precisamente entre quienes habían sido expulsados.

La libertad y sus tribunales

¿Cómo juzgar esta primera crisis? Es fácil condenar a Breton como a un dogmático, y no sin razón. Pero conviene recordar que un grupo que pretende abolir los controles de la razón sobre la imaginación necesita, para sobrevivir, algún criterio de pertenencia, y que ese criterio, administrado por un solo hombre, tendía a convertirse en tribunal. Quizá la paradoja era inevitable. Quienes dedicaron su vida a liberar el espíritu no siempre supieron liberarse de sus propias jerarquías.

Y, sin embargo, el balance no es sombrío. Muchos de los expulsados o separados llevaron la sensibilidad surrealista hacia territorios inesperados. Desnos hizo radio y poesía popular; Queneau, Leiris y Prévert la transformaron en literatura, humor y cine; Artaud la convirtió en una teoría del teatro que todavía nos inquieta; Bataille la

fundió con la antropología y la filosofía. Lo que Breton no pudo conservar dentro del grupo se dispersó por el siglo. El surrealismo, que nunca fue una escuela homogénea, empezó así a convertirse en lo que sería de verdad: una atmósfera.

Los derechos interiores del hombre

Hay una frase que atraviesa estos años y que merece ser retomada. En 1924 *La Révolution surréaliste* reclamaba en su portada una nueva declaración de los derechos del hombre. La humanidad había proclamado ya derechos fundamentales: la libertad, la igualdad, la dignidad. Pero quizá faltaba otra declaración, que el siglo XX apenas comenzó a vislumbrar: la de los derechos interiores del ser humano. El derecho a soñar. El derecho a imaginar. El derecho a desear. El derecho a maravillarnos. El derecho a crear y a interpretar. El derecho a conservar una zona de nuestra conciencia que no esté completamente sometida a las convenciones.

Podemos ser libres jurídicamente y estar presos interiormente. Podemos tener derecho a hablar y no atrevernos, derecho a elegir y no saber qué deseamos, y vivir sin cadenas visibles y estar llenos de cadenas invisibles. La libertad exterior es necesaria, pero no basta. Por eso, bajo las polémicas y las excomuniones, los manifiestos surrealistas contenían algo que no ha envejecido: la sospecha de que una vida plenamente libre exige libertad también hacia adentro.

Entre esos derechos hay uno que conviene subrayar, porque nuestra época lo pone en riesgo: el derecho a no entender. Cuando se les preguntaba por el significado de sus obras, algunos de los artistas surrealistas respondían con evasivas deliberadas, y Dalí fue el maestro de esa esgrima. Podría parecer una provocación, pero encierra una verdad profunda. ¿Tiene toda obra que poseer una explicación? ¿Tiene toda imagen que esconder un mensaje? Quizá una obra importa precisamente porque no se deja reducir. Una pintura puede producir una sensación que no sabemos nombrar, un poema puede conmovernos sin que podamos explicarlo, una música puede despertar un recuerdo que ignorábamos conservar. No necesitamos resolverlas. Podemos simplemente vivirlas. El misterio no es un defecto.

El manifiesto que todavía falta

Tal vez por eso los manifiestos de Breton no deben leerse como reglamentos de una secta, sino como documentos de una revolución. Un manifiesto está escrito para definir, pero un movimiento vivo cambia. Lo que en 1924 era revolucionario puede convertirse en tradición décadas después, y lo que entonces era imposible puede ser

hoy cotidiano. Si el surrealismo pretende liberar la conciencia, no podemos convertir a su fundador en un nuevo censor. Podemos leerlo, admirarlo, discutirlo y contradecirlo cuando sea necesario. Breton abrió una puerta. Nosotros podemos atravesarla.

Quizá, después de un siglo, podamos escribir otro manifiesto, no para sustituir al de Breton ni para corregirlo, sino para continuar la conversación. Un manifiesto sin dogmas, sin uniformes y sin obediencia, que dijera que tenemos derecho a soñar, a desear, a interpretar, a equivocarnos, a imaginar, a maravillarnos, y a conservar dentro de nosotros un territorio que ninguna violencia pueda conquistar por completo. Pero quizá el último manifiesto no tenga que escribirse sobre papel. Quizá tenga que escribirse con la propia vida: en la manera de mirar una mañana, de amar, de crear, de resistir, de aceptar el misterio, de encontrar belleza donde nadie nos enseñó a buscarla. Podría resumirse en una sola frase: no renuncies a tu capacidad de maravillarte.

Mientras Breton y sus compañeros discutían sobre la ortodoxia, los pintores y los cineastas del movimiento seguían trabajando. Fueron ellos quienes, con sus imágenes, harían que el surrealismo dejara de ser una disputa parisina para convertirse en una forma de mirar compartida por el mundo. A ellos dedicaremos la segunda parte de este libro.

PARTE II

Las imágenes
1925 – 1939

CAPÍTULO V

La pintura de los sueños

El surrealismo había descubierto que el mundo interior podía convertirse en materia artística. Pero quedaba una pregunta: ¿cómo se pinta aquello que no existe ante los ojos? ¿Cómo representar un sueño, un deseo, una asociación mental, algo que aparece durante unos segundos en la conciencia y se deshace al intentar atraparlo? Para los poetas el problema tenía una solución natural: la palabra podía fluir sin permiso. Para los pintores era más difícil. La pintura exige materia, oficio, tiempo. Entre el impulso y el lienzo hay horas de trabajo, es decir, horas en las que la razón tiene tiempo de volver.

La pintura surrealista no encontró una única respuesta, y quizá esa sea una de sus mayores riquezas. Algunos artistas intentaron reproducir con precisión casi fotográfica escenas imposibles. Otros dejaron que las formas surgieran espontáneamente de la mano. Algunos transformaron objetos cotidianos hasta volverlos irreconocibles, otros construyeron universos completos regidos por leyes propias. Todos compartían, sin embargo, una sospecha: la pintura no tenía por qué representar únicamente lo que los ojos podían ver. Podía representar lo que los ojos nunca habían visto.

El ojo en estado salvaje

Breton fue el primero en plantearse el problema con rigor. En 1925 comenzó a publicar en *La Révolution surréaliste* una serie de artículos que reuniría en 1928 en un libro, *El surrealismo y la pintura*, y que se abría con una frase que se haría célebre: el ojo existe en estado salvaje. La imagen era muy suya. Venía a decir que la mirada humana, antes de que la educación la domestique, es capaz de ver cosas que después aprende a no ver, y que la tarea del arte consistía en devolverle esa salvajez.

Breton hablaba de un modelo interior, de una realidad que el artista no copia de fuera sino que encuentra dentro, y que la pintura debía hacer visible.

En noviembre de 1925, en la galería Pierre de París, se inauguró la primera exposición colectiva de pintura surrealista. Allí se reunieron Hans Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, Man Ray, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso y Pierre Roy. La lista asombra por su heterogeneidad: no había un estilo común, ni siquiera una técnica compartida. Y esa heterogeneidad no era un defecto de organización. Era la señal de que el surrealismo, desde el principio, no consistía en una manera de pintar, sino en una manera de relacionarse con lo que se pinta.

Pronto se vio que existían, a grandes rasgos, dos grandes corrientes. En una, los artistas confiaban en el automatismo: dejar que la mano trazara sin plan y descubrir después qué había aparecido. Así trabajaron, con muy diferentes resultados, Masson, Miró y en parte Ernst. En la otra, los pintores representaban con una nitidez casi académica escenas oníricas o imposibles, convencidos de que la precisión de la forma aumentaba la inquietud del contenido. Así trabajaron Dalí, Magritte, Delvaux y también Tanguy a su manera. Breton se inclinó en ocasiones por la primera y sospechó de la segunda, pero la historia dio la razón a la pluralidad: ambas corrientes eran dos caminos hacia el mismo territorio.

Giorgio de Chirico: la inquietud de lo cotidiano

Antes de que el surrealismo encontrara su lenguaje, Giorgio de Chirico había descubierto algo extraordinario. No necesitaba inventar monstruos ni representar pesadillas. Le bastaba pintar una plaza, una estatua, una torre, una sombra, y conseguir que todo aquello pareciera profundamente extraño. Su pintura metafísica, desarrollada entre 1910 y 1918, fue una revelación para los jóvenes surrealistas. En sus plazas desiertas hay una sensación difícil de explicar: los espacios son reconocibles, pero algo no encaja. El tiempo parece detenido, las sombras son demasiado largas, los edificios parecen esperar. Las figuras humanas, cuando aparecen, parecen haber llegado desde otra dimensión. No sabemos qué ha sucedido, y precisamente por eso la imagen nos inquieta.

De Chirico había descubierto que el misterio puede aparecer sin que la realidad deje de parecer real. Esa sería una de las grandes lecciones de la pintura surrealista. Se cuenta que un joven marino de origen bretón llamado Yves Tanguy, que jamás había pensado en pintar, vio desde la ventanilla de un autobús, en 1923, un cuadro de De Chirico expuesto en una galería, y decidió allí mismo que sería pintor. La historia

puede estar embellecida por los años, pero resume bien el efecto de aquellas obras: no enseñaban una técnica, despertaban una vocación.

Hay algo profundamente surrealista en una habitación vacía. Contiene objetos familiares, una silla, una mesa, una ventana, una lámpara; pero cuando desaparecen las personas, los objetos parecen adquirir una existencia distinta. Comenzamos a mirarlos. La silla deja de ser simplemente una silla. El espacio parece contener algo que no sabemos nombrar. El misterio no necesita monstruos: a veces necesita silencio. Una calle vacía puede resultar más inquietante que una criatura fantástica, una puerta cerrada puede contener más imaginación que una abierta. De Chirico lo supo, y los surrealistas lo aprendieron de él, aunque la historia con el maestro terminaría mal. A mediados de los años veinte, De Chirico se apartó de su obra metafísica, volvió a un clasicismo académico y llegó a repudiar su propia revolución, de modo que Breton, que lo había venerado, lo condenó como a un traidor. Se llegó incluso a acusarlo de pintar réplicas de sus obras tempranas y fecharlas de forma retroactiva. Es una de esas historias que muestran la dificultad de un movimiento para perdonar a quienes cambian.

Max Ernst: el azar como herramienta

Max Ernst llevó la exploración del azar hacia procedimientos de una extraordinaria fertilidad. Nacido en 1891 en Brühl, cerca de Colonia, había pasado por el dadaísmo alemán antes de instalarse en París en 1922, y desde entonces se convirtió en uno de los inventores más inagotables del movimiento. Hemos visto el *frottage*, que permitía obtener imágenes a partir de las texturas de una superficie real. Con esa técnica realizó la serie de dibujos de *Historia natural*, publicada en 1926, en la que las vetas de la madera, las hojas y los tejidos se transforman en bosques, pájaros, constelaciones y rostros. Del mismo modo, el *grattage* consistía en raspar la pintura aplicada sobre una superficie texturada, y de ahí salieron sus bosques de 1927, selvas petrificadas donde el sol se convierte en un disco pálido, como si la naturaleza hubiera sido atrapada en el momento de su propio sueño.

Su audacia no se limitaba a los procedimientos. En 1926 pintó *La Virgen azotando al Niño Jesús ante tres testigos: André Breton, Paul Éluard y el pintor*, un cuadro que mezclaba la blasfemia con la ternura y escandalizó incluso a un público acostumbrado a escándalos. Más tarde, hacia 1935, el pintor canario Óscar Domínguez inventó otra técnica azarosa, la calcomanía, que consiste en aplastar pintura entre dos superficies y observar las formas que surgen al separarlas; Ernst la adoptó y la llevó a su cima en *Europa después de la lluvia*, pintada entre 1940 y

1942, en plena guerra, un paisaje de ruinas vegetales que parece contemplar el fin de un mundo. Ernst creó además un alter ego, Loplop, el Superior de los Pájaros, una criatura que aparece y desaparece en su obra como un guardián de la imaginación.

Ernst sabía que la imaginación necesita ayuda. Muchos artistas creen que crear significa tener ideas, y que la mente es un depósito del que se extraen. Ernst sugería otra cosa: que a menudo la idea aparece cuando nos encontramos con algo que no esperábamos. Una veta de madera, una mancha, una grieta, una textura, un accidente. La creación no comienza siempre en la cabeza; a veces comienza en el mundo, y la cabeza se limita a reconocer lo que ve.

Masson y Miró: la mano que escucha

André Masson, herido gravemente en la Primera Guerra Mundial, fue uno de los primeros en trasladar la escritura automática al dibujo. Hacia 1923 y 1924 comenzó a trazar líneas sin tema previo, dejando que la mano se desplazara sobre el papel como un sismógrafo, y se cuenta que para debilitar la vigilancia de la voluntad llegaba a trabajar en estados de cansancio o de ayuno. De esos dibujos surgieron figuras entrelazadas, cuerpos en metamorfosis, paisajes donde la violencia y el deseo se confunden. Hacia 1926 y 1927 desarrolló además sus pinturas de arena: extendía cola sobre el lienzo, dejaba caer arena y trabajaba sobre las formas que surgían. El gesto, el azar y la materia colaboraban.

Joan Miró, por su parte, había llegado a París desde Cataluña y se unió al grupo hacia 1924. Su caso es singular. Había pintado hasta entonces una obra de minuciosa descripción rural, *La granja*, y de pronto, entre 1924 y 1925, su pintura cambió por completo. Contó años después que en aquel período, en una situación de extrema pobreza y hambre, tenía visiones, y que anotaba sobre el papel las formas que aparecían ante sus ojos. Sus cuadros se pueblan entonces de signos, de líneas que parecen escritura, de estrellas, ojos, pájaros y criaturas diminutas flotando sobre fondos de color casi vacío. En 1925 escribió sobre una de sus telas una frase que es casi una poética: esto es el color de mis sueños. Dos años más tarde declaró, con su provocación característica, que quería asesinar la pintura, es decir, la pintura entendida como oficio convencional y jerarquía de géneros.

Con los años Miró nunca abandonó ese universo. En 1940 y 1941, mientras Europa caía bajo la guerra, pintó una serie de veintitrés pequeñas obras tituladas *Constelaciones*, en las que líneas, puntos y colores se encadenan como un cosmos de intimidad infantil. En medio de la catástrofe, un hombre encerrado en su refugio construía un cielo. Quizá no exista una declaración más clara de lo que el surrealismo

significaba para sus artistas: no una huida, sino una forma de resistir con la imaginación.

Tanguy: paisajes de la mente

Yves Tanguy, el marino autodidacta, construyó un universo reconocible al primer vistazo. Sus cuadros muestran planicies inmensas, difuminadas por una luz de crepúsculo submarino, en las que flotan o reposan formas indescifrables, como piedras blandas, huesos, instrumentos o criaturas sin nombre, proyectadas con una precisión minuciosa y sombras largas. No hay figuras humanas ni acción. No hay historia. Solo un espacio que parece pertenecer a la mente de alguien que duerme, o al fondo del océano, o a un planeta que nadie descubrió. Uno de sus títulos más hermosos y más extraños, *¡Mamá, papá está herido!*, de 1927, tiene el carácter de un recuerdo infantil sobre un paisaje donde no sucede nada. Tanguy se trasladó a Estados Unidos en 1939, se casó con la pintora Kay Sage y vivió en Connecticut hasta su muerte, en 1955. Su obra mostró que el surrealismo podía pintar un espacio mental sin necesidad de escenas.

René Magritte: el misterio del mundo

En el capítulo II vimos cómo Magritte había puesto en duda la relación entre imagen y palabra. Pero su aporte es más amplio. Nacido en 1898 en Lessines, Bélgica, Magritte desarrolló una pintura aparentemente fría, de colores planos y técnica impersonal, que hacía desaparecer toda huella del artista. Con esa neutralidad construía imágenes que perturban precisamente por su claridad. En *La condición humana*, de 1933, un lienzo sobre un caballete tapa exactamente la porción de paisaje que ocultaría, de manera que no sabemos ya si estamos viendo el mundo o su imagen. En *La reproducción prohibida*, de 1937, un hombre mira un espejo y ve su propia espalda. En *El imperio de las luces*, la serie que desarrolló a partir de 1949, una calle nocturna se ilumina bajo un cielo de pleno día. Y en *El hijo del hombre*, de 1964, una manzana verde flota ante el rostro de un hombre de sombrero hongo y le impide ver.

Los rostros cubiertos aparecen una y otra vez en su obra, como en *Los amantes*, de 1928, donde dos personas se besan con la cabeza envuelta en telas. Se ha relacionado a menudo ese motivo con la muerte de su madre, que se suicidó arrojándose a un río cuando él tenía trece años, pero Magritte rechazaba las explicaciones psicoanalíticas de su pintura. De hecho, repetía que sus imágenes no eran sueños ni pretendía reproducir los suyos. Quería pintar pensamientos que se hicieran visibles, y lo que le

interesaba era el misterio del mundo: no una realidad escondida detrás de la real, sino la propia realidad, mirada hasta que su evidencia se resquebraja. Hay algo muy fecundo en esa idea. Nos recuerda que lo extraordinario no siempre está en otra parte, y que a veces basta una manzana frente a un rostro para que lo cotidiano deje de ser seguro.

Salvador Dalí: la precisión de lo imposible

Salvador Dalí nació en Figueres en 1904 y se formó en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, donde entabló amistad con Federico García Lorca y Luis Buñuel. Fue expulsado de la Academia de Bellas Artes en 1926 y ese mismo año visitó París por primera vez. En 1929 se unió al grupo surrealista y conoció a Gala, la esposa de Éluard, que sería su compañera, su musa, su administradora y su sombra durante el resto de su vida. Su método, el paranoico-crítico, del que hablamos en el capítulo II, le permitió llevar la imagen doble y la metamorfosis hasta un virtuosismo desconcertante.

Hay algo especialmente poderoso en pintar lo imposible con absoluta precisión. Si una imagen es completamente caótica podemos rechazarla como fantasía, pero cuando lo imposible está representado con una minuciosidad casi científica, nuestra mente no sabe dónde situarlo. *La persistencia de la memoria*, de 1931, es una de las obras más reconocidas del siglo XX y, sin embargo, mide apenas veinticuatro por treinta y tres centímetros. En un paisaje desierto del Ampurdán, tres relojes se deforman como si fueran materia blanda, y un cuarto, cerrado, está cubierto de hormigas. Dalí contó que la idea se le había ocurrido al contemplar un queso camembert derretido. Quizá sea cierto, y quizá no importe, porque la imagen ya contenía algo que el tiempo no logró borrar: la sensación de que el tiempo íntimo no se mide con relojes.

En *Metamorfosis de Narciso*, de 1937, Dalí aplicó con precisión su método. En el cuadro, el joven que se contempla en el agua se transforma, mediante un hábil juego de formas, en una mano que sostiene un huevo, del que brota un narciso. Dalí lo acompañó con un poema, para que imagen y palabra se interpretaran mutuamente. *Cisnes que se reflejan como elefantes*, del mismo año, mostraba otra vez cómo una forma podía convertirse en otra sin dejar de ser ella misma. En *Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la guerra civil)*, de 1936, un cuerpo monstruoso se desgarra a sí mismo sobre un paisaje agrietado, una imagen que Dalí aseguró haber pintado meses antes del estallido de la guerra española.

Pero la relación de Dalí con el grupo fue siempre tensa. En 1934 los surrealistas lo sometieron a una especie de juicio por su obsesión con la figura de Hitler, que a Breton le parecía una frivolidad inaceptable, y la tradición cuenta que Dalí acudió con un termómetro, fingiéndose enfermo, para defenderse. Tras nuevas rupturas, Breton inventó con su nombre un anagrama despectivo, Avida Dollars, en alusión a su creciente fama comercial. Después de la guerra, Dalí regresó a España en 1948, se acercó al régimen de Franco y fue repudiado por muchos de sus antiguos compañeros. Se convirtió en un personaje, en un espectáculo, y sus excentricidades, sus bigotes y sus declaraciones a menudo eclipsaron la grandeza de su obra temprana. Resulta justo separar ambos Dalís. El joven que pintó *La persistencia de la memoria* había descubierto, con una intuición extraordinaria, que la percepción es inestable. Lo demás, en gran medida, es mito.

Delvaux, Brauner y otros viajeros

El pintor belga Paul Delvaux, nacido en 1897, descubrió su vocación hacia 1934, después de contemplar la pintura de De Chirico y de Magritte, y tras haberse sentido profundamente impresionado, en 1932, por un museo anatómico de feria en Bruselas, el museo Spitzner, donde convivían esqueletos y figuras de cera. De esa mezcla de sensualidad y muerte nació su universo: ciudades nocturnas, estaciones iluminadas por lámparas de gas, mujeres desnudas de mirada ausente que pasean entre hombres vestidos de negro y esqueletos, en una atmósfera de sonambulismo clásico. Su mundo es silencioso y casi sin movimiento, y por eso resulta, en cierto modo, eterno.

Otros nombres completan el panorama. El rumano Victor Brauner pintó en 1931 un autorretrato con un ojo extirpado. En 1938, durante una pelea, un vaso lanzado por Óscar Domínguez le hizo perder realmente el ojo izquierdo. La coincidencia, que Breton y sus amigos vieron como una de las demostraciones más impresionantes del azar objetivo, es de las que mantienen vivo el misterio de la relación entre las imágenes y la vida. Wolfgang Paalen, austriaco radicado después en México, inventó el *fumage*, una técnica que consiste en pasar la llama de una vela por la superficie del lienzo para obtener manchas de hollín. Kurt Seligmann, Kay Sage, Toyen y otros desarrollarían lenguajes propios. Y hubo mujeres como Leonora Carrington y Remedios Varo, cuyas obras ocuparán un capítulo aparte, porque transformaron el sentido mismo de la pintura surrealista.

Mirar es crear

¿Qué tienen en común artistas tan distintos? No un estilo, ni una técnica, ni siquiera una definición de lo que es soñar. Comparten algo más profundo: la convicción de que la realidad no se agota en lo que vemos. La imagen no es una copia del mundo, sino un encuentro entre el mundo y quien lo mira. Nunca vemos la realidad completamente desnuda. La vemos desde nuestra memoria, nuestra educación, nuestros deseos y nuestros temores. Dos personas pueden contemplar el mismo paisaje y regresar con dos paisajes diferentes. Una calle es simplemente una calle hasta que la recorre alguien enamorado, y entonces se convierte en el lugar donde ocurrió algo; años después, esa misma calle puede contener toda una vida.

Los pintores surrealistas hicieron visible ese proceso. Mostraron que la mirada crea, no físicamente el objeto, sino su experiencia, y que una imagen, aunque no sea la cosa, puede producir consecuencias reales: una fotografía despierta una emoción, un símbolo desencadena una revolución, un retrato nos hace recordar a alguien. Vivimos rodeados de imágenes, pero la mayor parte de las veces las consumimos sin mirarlas. El surrealismo nos invita a recuperar una relación más profunda con ellas, a preguntarnos qué ocurre dentro de nosotros cuando las vemos. Porque quizá la imagen surrealista no sea aquella que representa un sueño, sino la que consigue despertar uno.

Pero la pintura, por poderosa que fuera, tenía un límite. Un cuadro está quieto, y los sueños se mueven. Muy pronto, algunos de los jóvenes del grupo se preguntaron qué ocurriría si las imágenes pudieran sucederse unas a otras, si la lógica del sueño pudiera proyectarse en una sala oscura frente a un público atónito. La respuesta llegó en 1929, con un ojo cortado por una navaja de afeitar.

CAPÍTULO VI

El cine: cuando el sueño aprendió a moverse

El sueño tiene una característica que ninguna otra forma de imaginación posee por completo: se mueve. Las imágenes aparecen, desaparecen, se transforman. Una habitación se convierte en otra, un rostro cambia, un paisaje surge sin transición, el tiempo se acelera, se detiene o retrocede. Durante siglos, el ser humano pudo contar sus sueños, escribirlos, pintarlos. Lo que no pudo fue hacerlos caminar delante de sus ojos. Entonces, en 1895, los hermanos Lumière proyectaron en París las primeras imágenes en movimiento, y alguien comprendió que aquella máquina podía hacer algo más que registrar la realidad. Podía inventar otra.

Al principio parecía casi un milagro técnico: personas que caminaban, trenes que llegaban, calles, fábricas, rostros. Pero muy pronto se advirtió que la cámara podía mostrar un lugar que no existía, hacer aparecer y desaparecer a una persona, alterar el tamaño de los objetos, detener el tiempo o invertirlo, unir sitios separados por miles de kilómetros, hacer que un muerto regresara, convertir una habitación en un laberinto. Georges Méliès lo había descubierto en los primeros años del siglo con sus viajes a la Luna y sus metamorfosis de truco. El cine no solamente podía reproducir la realidad. Podía fabricar otra. Para los surrealistas, que buscaban precisamente los medios de hacer visible lo invisible, había nacido el instrumento perfecto.

Entrar en el cine como en un sueño

La relación del grupo con el cine empezó antes que el grupo mismo. Durante la guerra, mientras Breton servía en Nantes, trabó amistad con un joven excéntrico llamado Jacques Vaché, que despreciaba el arte establecido y vivía de una ironía feroz. Los dos tenían una costumbre singular: entraban a cualquier cine sin mirar la cartelera, en cualquier momento de la proyección, y salían cuando se aburrían, para entrar en otro. A veces cenaban en la sala, con la película en marcha. No les

importaba la historia. Les interesaba lo que ocurría cuando las imágenes llegaban sin contexto, fragmentadas, como en un sueño del que solamente conservamos pedazos. Años después, Breton recordaría aquellas sesiones como una experiencia de libertad.

El cine que entusiasmaba a los surrealistas no era el de prestigio. Era el cine popular de aventuras y misterio: los folletines de Louis Feuillade, con sus bandas enmascaradas que se deslizaban por los tejados de París en *Fantômas* y *Los vampiros*; las persecuciones y los pasteles estrellados de Mack Sennett; el vagabundo Charlie Chaplin, cuya poesía de lo absurdo Aragon celebró desde muy joven. Allí encontraban algo que el arte oficial había perdido: la capacidad de provocar un asombro sin pretensiones. En una sala oscura, rodeados de desconocidos, hombres y mujeres se entregaban a un sueño colectivo sin pedir explicaciones, y a nadie le avergonzaba hacerlo.

Los primeros experimentos

Los primeros intentos de llevar la imaginación surrealista a la pantalla fueron breves y desiguales. Man Ray, que ya había revolucionado la fotografía, filmó en 1923 *El regreso a la razón*, una pieza de tres minutos realizada en una sola noche, a pedido de Tristan Tzara, para una velada dadaísta, en la que mezclaba imágenes de alfileres y sal esparcida directamente sobre la película con fragmentos de una feria y el torso de una mujer atravesado por sombras. Le siguieron *Emak-Bakia* (1926), cuyo título, tomado del vasco, puede traducirse como «déjame en paz», y *La estrella de mar* (1928), con un texto de Robert Desnos. Marcel Duchamp realizó en 1926 *Anemic Cinéma*, una serie de discos giratorios cuyas espirales alternaban con frases en juego de palabras firmadas por Rrose Sélavy. René Clair había filmado en 1924 *Entreacto*, una pieza burlesca y delirante estrenada durante un ballet de Picabia y Satie.

Hubo también conflictos. En 1928, la directora Germaine Dulac, una de las pioneras del cine de vanguardia, llevó a la pantalla un guion de Antonin Artaud titulado *La concha y el clérigo*. Artaud, que quería una película más radical, no quedó satisfecho con el resultado, y durante el estreno, en el Studio des Ursulines, los surrealistas armaron un escándalo. Según se cuenta, Artaud insultó a gritos a la realizadora desde la sala. Más allá de la anécdota, la película, que muestra a un sacerdote obsesionado con una figura femenina a través de imágenes oníricas y deformadas, es considerada hoy una de las primeras películas surrealistas, aunque el grupo la rechazó en su momento. Era una señal de que el cine, en manos de directores con voluntad propia, escapaba al control del movimiento.

Un perro andaluz

La película que consagró el cine surrealista nació de un intercambio de sueños. A comienzos de 1929, el aragonés Luis Buñuel, que vivía en París y trabajaba como ayudante de dirección, visitó a su amigo Salvador Dalí en Figueres. Buñuel le contó que había soñado con una nube alargada que cortaba la luna, igual que una hoja de afeitar corta un ojo. Dalí le respondió que había soñado con una mano llena de hormigas. A partir de esos dos sueños escribieron el guion en menos de una semana. Se impusieron una regla estricta: rechazar cualquier idea o imagen que pudiera explicarse de manera racional, psicológica o cultural. Cuando uno proponía algo, el otro sólo preguntaba si lo habría aceptado un sueño.

La película, de unos dieciséis minutos, se rodó en París ese mismo año con dinero que Buñuel obtuvo de su madre. Comienza con una frase de cuento, «érase una vez», y con una de las imágenes más célebres de toda la historia del cine: un hombre afila una navaja de afeitar, sale al balcón, mira la luna cruzada por una nube, y la hoja corta el ojo de una mujer. Para rodar la escena se utilizó el ojo de un animal muerto, pero el efecto sobre el público fue devastador. Después vienen una mano con hormigas, un hombre que arrastra un piano sobre el cual yacen burros muertos y dos seminaristas, una mano cortada en plena calle, rodeada de curiosos, y un final en la playa, bajo el rótulo «en primavera», donde dos cuerpos aparecen enterrados hasta el pecho en la arena.

El estreno tuvo lugar el 6 de junio de 1929 en el Studio des Ursulines. Buñuel, temeroso de la reacción del público, había llenado sus bolsillos de piedras para arrojarlas si hacía falta. No fueron necesarias. Entre los espectadores estaban Picasso, Cocteau, Le Corbusier y varios surrealistas, que recibieron la película con entusiasmo: ahí estaba, por fin, una obra que parecía obedecer a la lógica del sueño, y que había sido concebida sin concesiones. Se proyectó durante meses en el Studio 28. Los psicoanalistas ofrecieron interpretaciones de todo tipo, y Buñuel las rechazó con una ironía que se hizo famosa: en la película, decía, nada simboliza nada. Esa afirmación es en sí misma un manifiesto.

Hay, sin embargo, algo más que provocación. *Un perro andaluz* aplica con rigor una idea que ya hemos encontrado: que el significado nace entre las imágenes. Una imagen aislada dice una cosa; dos imágenes juntas dicen otra; tres pueden producir una tercera realidad que no existe en ninguna de ellas. El cine trabaja en ese espacio invisible que hay entre una imagen y la siguiente, un espacio que pertenece, en gran medida, a la imaginación del espectador. Cuando soñamos no necesitamos transiciones: una imagen sucede a otra y nuestra conciencia acepta la continuidad. El

cine puede reproducir esa libertad: cortar, saltar, transformar, contradecir. El montaje puede convertirse en pensamiento.

Y la película produce, además, una inversión que conviene señalar. La violencia de la navaja y el ojo ocurre antes que cualquier interpretación. Primero sentimos, después pensamos. El espectador, desconcertado, busca una explicación, y la película se resiste. Entonces la pregunta cambia. Cuando dejamos de preguntarnos qué está pasando y empezamos a preguntarnos qué nos está pasando a nosotros, la película ha hecho su trabajo. Un filme surrealista no termina en la pantalla: continúa en la imaginación de quien lo ve, que completa los huecos, relaciona escenas, recuerda, rechaza, interpreta, inventa.

La edad de oro y el escándalo

El éxito de la primera película permitió a Buñuel realizar una segunda, *La edad de oro*, financiada por el vizconde Charles de Noailles, un mecenas excepcional que había encargado a los artistas del movimiento obras de todo tipo. Dalí, que había colaborado en el guion, abandonó el proyecto, y la película resultó una obra mucho más agresiva. Cuenta, con fragmentos de escenas inconexas, la historia de un hombre y una mujer cuyo amor es obstaculizado a cada paso por las convenciones, la Iglesia, la familia y la burguesía, y se cierra con una referencia a las *120 jornadas de Sodoma* del marqués de Sade, con un libertino cuyo aspecto evoca el de Cristo.

El estreno público, en diciembre de 1930 en el Studio 28, provocó una reacción violenta. Grupos de extrema derecha, entre ellos la Liga de los Patriotas, irrumpieron en la sala el 3 de diciembre, arrojaron tinta y bombas fétidas contra la pantalla y destrozaron los cuadros de Dalí, Ernst, Miró y Man Ray que estaban expuestos en el vestíbulo. Pocos días después la policía prohibió la película, y permaneció prácticamente invisible hasta 1980. Noailles sufrió el ostracismo de su ambiente. Fue la mayor confirmación de que el cine surrealista no era un pasatiempo de vanguardia: tocaba nervios reales.

Buñuel y la libertad que no se rinde

Buñuel jamás dejó de ser surrealista, aunque con los años se alejó del grupo de Breton. Su obra posterior, que atravesó España, México y Francia, está recorrida por la misma desconfianza hacia las convenciones y por el mismo interés en lo que ocurre cuando retiramos las máscaras sociales. El caballero respetable, la mujer respetable, el sacerdote, el burgués, la familia, la institución, todos pueden esconder deseos y

contradicciones que no encajan con la imagen que pretenden proyectar. En 1933 filmó *Las Hurdes*, una mirada despiadada sobre la miseria rural española. En México, con *Los olvidados* (1950), mostró una infancia abandonada con una crudeza que incluyó una secuencia onírica sorprendente. *Viridiana* (1961) ganó la Palma de Oro en Cannes y fue prohibida en España.

Y en los años finales, la lógica del sueño reapareció con plena madurez. En *El discreto encanto de la burguesía* (1972), que obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera, un grupo de burgueses intenta sentarse a cenar una y otra vez sin conseguirlo, mientras los sueños se anidan dentro de otros sueños y el espectador pierde la certeza de qué es real. En *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), el deseo de un hombre por una mujer está encarnado por dos actrices diferentes que alternan el mismo personaje sin explicación alguna, y nadie parece advertirlo. Con una sencillez desconcertante, Buñuel mostraba que la realidad puede ser menos coherente de lo que pensamos.

El sueño llega a Hollywood

El cine comercial no tardó en absorber algunas de las lecciones del surrealismo. En 1945 Alfred Hitchcock encargó a Dalí la secuencia onírica de *Recuerda*, una película sobre psicoanálisis, con una cortina pintada de ojos que unas tijeras gigantes cortan, escena que el productor terminó recortando. Ese mismo año, Walt Disney y Dalí iniciaron un breve cortometraje, *Destino*, que quedó abandonado y fue completado recién en 2003. En la misma década, la directora Maya Deren realizaba en Estados Unidos *Meshes of the Afternoon* (1943), una película hipnótica sobre una mujer que se persigue a sí misma por una casa, donde el cine experimental heredaba la lógica de los sueños desde una mirada femenina. Más adelante, directores como Jan Švankmajer, David Lynch o Alejandro Jodorowsky seguirían explorando ese territorio, algo de lo que hablaremos hacia el final de este libro.

El primer sueño compartido

Quizá la enseñanza más profunda de aquel encuentro entre el surrealismo y el cine sea que el sueño, que parecía la más íntima de las experiencias, podía compartirse. Cuando soñamos, las imágenes aparecen sin que sepamos quién las monta. En el cine alguien las ha construido, pero el efecto puede ser semejante. Durante un tiempo, en la oscuridad de una sala, un grupo de extraños acepta las reglas de otro mundo: nadie habla, nadie se mueve, todos miran. Es una situación asombrosamente parecida a la

del sueño, y quizá por eso, desde que existe, el cine sigue siendo la forma de ensoñación colectiva más poderosa que hemos inventado.

Los surrealistas lo comprendieron antes que nadie. Entendieron además que una película no necesita contarnos una historia para conmovernos: puede hacernos vivir una experiencia mental, dejar espacio para que nuestra imaginación participe. Cuanto más espacio dejamos para que la mente entre en la imagen, más profundamente puede entrar la imagen en la mente. Esa libertad, que Buñuel y Dalí tomaron en 1929 con una navaja, sigue disponible cada vez que apagamos la luz y alguien, en la pantalla, empieza a soñar por nosotros.

Pero el cine no era el único territorio nuevo. Al mismo tiempo, otro invento del siglo, la cámara fotográfica, y los objetos más banales de la vida diaria, comenzaban a transformarse bajo la mirada de los surrealistas. Un objeto podía ser una puerta. Una fotografía podía ser un sueño inmóvil.

CAPÍTULO VII

La fotografía y el objeto

Vivimos rodeados de objetos. Una silla, una mesa, un reloj, una cuchara, una llave, un libro, una lámpara. Los usamos todos los días y, precisamente por eso, dejamos de verlos. La costumbre es una forma de invisibilidad: cuando utilizamos una cosa una y otra vez, ya no la contemplamos, porque sabemos para qué sirve, y cuando sabemos para qué sirve parece que ya no necesitamos preguntarnos nada más. Una silla sirve para sentarse, un vaso para beber, una puerta para entrar o salir. Fin de la historia. ¿O no?

El surrealismo sospecha de las cosas demasiado conocidas. Y encontró dos aliados inesperados para romper esa ceguera: una máquina, la cámara fotográfica, capaz de aislar un fragmento del mundo y mostrarlo como si nunca lo hubiéramos visto, y los propios objetos, liberados de su utilidad y devueltos a su misterio. En ambos casos el gesto era el mismo. No se trataba de inventar un mundo nuevo, sino de volver a mirar el que ya teníamos.

El misterio de lo real

Hay algo profundamente extraño en una fotografía. La contemplamos y sabemos que aquello que aparece existió, en algún lugar, en algún instante, delante de una cámara. Y, sin embargo, la fotografía no nos entrega la realidad: nos entrega un fragmento, un recorte, una fracción de segundo detenida. Imaginemos una calle con cientos de personas, automóviles, carteles, ventanas, sombras, ruido, movimiento, todo ocurriendo a la vez. La cámara elige una fracción. Una persona queda inmóvil, otra desaparece detrás de una columna, un perro mira hacia un lugar que nosotros no vemos. La fotografía puede demostrar que algo existió, pero no puede explicarnos qué significa.

Los surrealistas descubrieron algo que parece contradictorio: cuanto más fiel puede ser una fotografía a la realidad, más fácilmente puede volverse extraña. La realidad ya es surrealista cuando la miramos fuera de contexto. Por eso admiraron tanto a Eugène Atget, un viejo fotógrafo parisino que había pasado décadas retratando calles vacías, escaparates, patios, maniquíes, fachadas al amanecer, y que murió casi ignorado en 1927. Man Ray, que había sido su vecino, publicó algunas de sus imágenes en *La Révolution surréaliste* en 1926. Sus fotografías no tenían nada de fantástico. Pero allí, entre los maniquíes de una vidriera o un reflejo en un charco, se adivinaba un misterio que ninguna composición sofisticada habría podido fabricar.

El propio Breton quiso que la fotografía interviniera en su obra de un modo nuevo. En *Nadja*, como vimos, renunció a las descripciones literarias y las sustituyó por imágenes: fotografías de lugares, de objetos, de rostros, realizadas en parte por Jacques-André Boiffard, que también trabajaba para la revista de Bataille. La fotografía aparecía como un documento, como una prueba de que lo narrado había sucedido. Y esa prueba, lejos de explicar el misterio, lo volvía más inquietante, porque lo cotidiano seguía allí, intacto, pero cargado de otra cosa.

Man Ray: la luz y el azar

Emmanuel Radnitzky, que firmaba Man Ray, había nacido en Filadelfia en 1890 y había llegado a París en 1921, convencido por su amigo Marcel Duchamp de que allí encontraría a quienes lo entendieran. Fue, en efecto, el fotógrafo del surrealismo. Poco después de su llegada, según cuenta la tradición, mientras revelaba unas copias, colocó casualmente algunos objetos sobre un papel fotosensible y los expuso a la luz. Al revelarlo apareció una imagen fantasmal: las siluetas de los objetos flotando en un espacio negro. Lo llamó *rayógrafo*. En 1922 reunió doce de ellos en un álbum, *Los campos deliciosos*, con prefacio de Tzara, cuyo título evocaba el libro de Breton y Soupault. La cámara había sido eliminada del proceso: la luz escribía directamente.

Man Ray encontró en la fotografía múltiples formas de transformar lo real. En *El violín de Ingres* (1924) pintó dos aberturas de violín sobre la espalda desnuda de su modelo y amante, Kiki de Montparnasse, y una espalda se convirtió en un instrumento. Con la técnica de la solarización, atribuida en parte a su ayudante y compañera Lee Miller, que según se cuenta encendió accidentalmente la luz durante un revelado, lograba contornos luminosos que parecían rodear los cuerpos como un halo. En *Lágrimas*, de 1932, el rostro de una mujer lleva sobre las mejillas gotas de cristal que lo convierten en una máscara de dolor, hermosa y artificial a la vez. Y en 1923 fijó la imagen de un ojo a la varilla de un metrónomo y lo tituló *Objeto para ser*

destruido; unos estudiantes lo destruyeron en 1957, y Man Ray lo rehízo con otro nombre, *Objeto indestructible*.

Brassaï y las esculturas involuntarias

Hubo otros fotógrafos que habitaron el territorio surrealista sin pertenecer del todo al grupo. El húngaro Brassaï, que recorría París de noche con su cámara, publicó en 1933 un libro sobre la ciudad nocturna, y en la revista *Minotaure* presentó una serie titulada *Esculturas involuntarias*: fotografías de objetos formados por azar, como un trozo de jabón gastado, un billete de autobús enrollado, un tubo de dentífrico aplastado. Eran obras sin autor, creadas por el uso, el tiempo y los accidentes de la vida, y la cámara de Brassaï las revelaba como si fueran esculturas modernas. Dalí escribió el comentario que las acompañaba.

El joven Henri Cartier-Bresson frecuentaba por esos años a los surrealistas, y su idea del instante decisivo, formulada décadas después, debe mucho a ese ambiente: ese segundo en que lo cotidiano alcanza una forma perfecta e irrepetible. Su célebre fotografía de un hombre saltando un charco detrás de la estación Saint-Lazare, tomada en 1932, parece suspendida en el aire, como si la realidad hubiera dejado un hueco para que algo ocurriera. Esa atención al azar, a la coincidencia visual, a lo que aparece una sola vez, es un modo fotográfico de lo que Breton llamaba azar objetivo.

El cuerpo, la máscara y la guerra

Otros artistas utilizaron la cámara para explorar el cuerpo y la identidad. Hans Bellmer, un alemán que había rechazado trabajar para la propaganda nazi, construyó en 1933 una muñeca articulada, de partes intercambiables, que fotografió en posturas desconcertantes, desmontada y recompuesta, en escenarios domésticos. Las imágenes aparecieron en *Minotaure* en 1934 y 1935. Bellmer sostuvo que su muñeca era una protesta contra el culto fascista al cuerpo perfecto, y hay en ellas, sin duda, una rebeldía contra los ideales de pureza. Pero su obra sigue produciendo un malestar que no conviene ocultar: la violencia del juego con el cuerpo femenino, la fascinación por la fragmentación, han suscitado desde entonces un debate que aún no se cierra. Se instaló en París en 1938.

Claude Cahun, nacida en Nantes en 1894 con el nombre de Lucy Schwob, realizó durante décadas una serie de autorretratos en los que aparece rapada, maquillada, disfrazada, con trajes de marinero, de muñeca, de atleta, de ser indefinible. Sus imágenes, hechas con su pareja, Marcel Moore, ponían en duda la idea misma de una

identidad estable. En su libro *Aveux non avenus* (literalmente, «confesiones nulas»), de 1930, escribió que bajo una máscara hay otra máscara, y que nunca terminaría de levantar todos esos rostros; en otra página sostuvo que el género neutro era el único que siempre le convenía. Cuando los alemanes ocuparon la isla de Jersey, donde vivían, Cahun y Moore fabricaron panfletos contra el nazismo y los dejaron en los bolsillos de los soldados. Fueron arrestadas en 1944 y condenadas a muerte, aunque la liberación de la isla evitó la ejecución.

Dora Maar, fotógrafa y pintora francesa, hizo fotomontajes inquietantes como *Retrato de Ubú* (1936), la imagen ampliada de un feto de armadillo sobre un fondo neutro, y fue durante varios años la compañera de Picasso, a quien fotografió mientras pintaba el *Guernica*. Lee Miller, nacida en Estados Unidos y modelo antes de convertirse en fotógrafa, aprendió junto a Man Ray y regresó a Europa durante la guerra como corresponsal. En abril de 1945 fotografió los campos de concentración de Buchenwald y de Dachau, y el mismo día en que visitó este último posó, con las botas todavía sucias del barro del campo, en la bañera de Hitler, en Múnich. Hay pocas pruebas tan impresionantes de que la mirada surrealista, una vez educada, no abandona a quien la posee, ni siquiera ante el horror.

Del objeto encontrado al objeto surrealista

Hemos visto cómo el objeto encontrado, a partir de Duchamp, había empezado a tener un lugar en el arte. Pero los surrealistas fueron más allá: no solamente se preguntaron qué ocurría cuando un objeto cambiaba de lugar, sino qué ocurría cuando perdía su función. ¿Qué pasa cuando una llave ya no abre ninguna puerta, cuando un reloj no mide el tiempo, cuando una silla deja de ser silla? Entonces dejamos de preguntar para qué sirve. Empezamos a preguntarnos qué es. Esa pregunta parece sencilla, pero no lo es: un objeto privado de su función se vuelve, de repente, extrañamente presente. Comienza, por así decir, a mirarnos.

En 1931 Dalí propuso una definición de los objetos con funcionamiento simbólico, aquellos que nacían de un deseo, de una fantasía o de un recuerdo y que no tenían otro sentido que provocar una emoción. Y en 1935, durante una conferencia en Praga, Breton pronunció una larga reflexión, *Situación surrealista del objeto*, en la que ordenaba la familia de los objetos surrealistas: los encontrados, los soñados, los de funcionamiento simbólico, los objetos matemáticos, los objetos de otras culturas. Los surrealistas coleccionaban, además, máscaras de Oceanía, esculturas de la costa noroeste americana, muñecas kachina de los indios hopi, y las colocaban junto a sus

propios cuadros, convencidos de que otras civilizaciones habían conservado una relación con lo invisible que Occidente había perdido.

Alberto Giacometti, el escultor suizo que se unió al grupo hacia 1930, creó una de las piezas emblemáticas del movimiento, la *Bola suspendida*: una esfera que cuelga sobre un creciente, tan cerca de rozarlo que el espectador siente la necesidad de empujarla. Después de *El palacio a las cuatro de la mañana* (1932), una frágil arquitectura onírica de varillas, Giacometti se alejó del grupo hacia 1935, cuando volvió a trabajar con modelo, y Breton consideró aquello una traición. Meret Oppenheim, una joven suiza que llegó a París en 1932, tenía veintitrés años cuando, según cuenta la historia, en un café, conversando con Picasso y Dora Maar, alguien comentó su brazalete forrado de piel y ella dijo que se podía cubrir de pelo cualquier cosa, incluso una taza y un plato. En 1936 hizo exactamente eso: una taza, un plato y una cucharilla forrados de piel de gacela, que Breton tituló *El almuerzo en piel*, jugando con Manet y con Sacher-Masoch. El Museo de Arte Moderno de Nueva York la compró ese mismo año. Es difícil imaginar una obra que transmita con tanta economía la perturbación de lo familiar: ¿quién se atrevería a beber de esa taza?

Dalí, por su parte, inventó el *teléfono-langosta*, con un crustáceo en lugar del auricular, y el sofá con forma de labios de Mae West. Marcel Duchamp reunió, entre 1935 y 1941, una *caja en una maleta*, un museo portátil con miniaturas de sus obras. Y un vendedor de telas neoyorquino, Joseph Cornell, que nunca fue miembro del grupo pero visitó la exposición de 1936 en el Museo de Arte Moderno, comenzó a construir cajas de madera en las que reunía objetos hallados, bolas, mapas, pájaros, fragmentos de estrellas, creando teatros miniatura de la memoria. Cornell nos recuerda que los objetos surrealistas podían ser también delicados, melancólicos y silenciosos.

Las exposiciones: una ciudad de sueños

En mayo de 1936 se celebró en la galería Charles Ratton de París una Exposición surrealista de objetos, donde convivían objetos encontrados, objetos matemáticos de modelos geométricos fotografiados por Man Ray, piezas de Oceanía y de la Columbia Británica, y esculturas de los propios artistas. Fue una especie de gabinete de curiosidades al servicio de la imaginación. Pero la gran apoteosis llegó en enero de 1938, con la Exposición Internacional del Surrealismo, en la galería Beaux-Arts de la rue La Boétie, que no pretendía mostrar cuadros, sino crear una experiencia.

El visitante se encontraba en la entrada con el *Taxi lluvioso* de Dalí, un automóvil en cuyo interior llovía de verdad y en el que viajaban un maniquí con cabeza de

tiburón y una mujer cubierta de caracoles vivos. Seguía la Calle Surrealista, una avenida flanqueada por maniquíes vestidos o transformados por dieciséis artistas, entre ellos Ernst, Miró, Man Ray, Masson, Tanguy, Magritte, Duchamp y Dalí. Después, un salón cuyo techo había diseñado Duchamp con mil doscientos sacos de carbón colgados sobre las cabezas, un suelo cubierto de hojas secas y musgo, una charca, camas, olor a café tostado. Las luces, a cargo de Man Ray, eran tan escasas que el visitante recibía una linterna para recorrer la sala. Los cuadros colgaban en la oscuridad. Los espectadores terminaban iluminando las obras como arqueólogos en una cueva.

La exposición era una declaración de principios: el surrealismo no se miraba, se atravesaba. Ya no era un conjunto de obras, sino un lugar, un modo de estar. Y esa idea, la de hacer del propio espacio de exhibición una obra, fue enormemente influyente en lo que hoy llamamos instalación artística.

Devolverles el misterio a las cosas

Quizá la lección más duradera de la fotografía y del objeto surrealistas sea sencilla. Hay cosas que damos por conocidas porque las usamos, y otras que damos por vistas porque las fotografiamos, y en ambos casos hemos dejado de mirarlas. Una llave puede abrir una casa, guardar un secreto, pertenecer a alguien que ya no está, convertirse en recuerdo. Un reloj puede medir el tiempo, pero también recordarnos que el tiempo desaparece. Una fotografía puede ser simplemente papel y, sin embargo, contener una vida entera. Las cosas adquieren significado cuando entran en nuestra experiencia, y entonces dejan de ser solamente objetos: se convierten en símbolos.

No hace falta una exposición ni una cámara para ejercitar esta mirada. Basta una pregunta: ¿qué es esto que tengo delante? La taza de todos los días, la piedra del bolsillo, el retrato del cajón, la llave que ya no abre ninguna puerta. Mirarlos de verdad, sin pensar para qué sirven, es una pequeña operación surrealista, y quizá descubramos que algunos de ellos han estado mirándonos durante años.

Los objetos, por tanto, también hablan. Pero antes de pasar a la palabra conviene detenerse en el hombre que, más que nadie, les enseñó a hablar: un artista que no fue surrealista y sin el cual el surrealismo no se entiende. Su nombre es Marcel Duchamp.

CAPÍTULO VIII

Marcel Duchamp: el hombre que dejó de pintar

Hay un artista que atraviesa este libro sin pertenecer del todo a él. Los surrealistas lo admiraban, lo citaban, lo invitaban a sus exposiciones y le pedían diseños para sus catálogos, y él aceptaba con una sonrisa cortés sin inscribirse nunca en el grupo. Se llamaba Marcel Duchamp, y su influencia en el arte del siglo XX es tan vasta que resulta casi imposible resumirla. En 2004, en una encuesta a quinientos artistas, curadores, críticos y marchantes del mundo del arte británico, la obra elegida como la más influyente del siglo XX fue un urinario. Antes de preguntarnos cómo es posible, conviene conocer al hombre que lo puso en una sala de exposiciones y que, hacia los treinta años, decidió que ya no quería ser pintor.

Una escalera y un escándalo

Duchamp nació en 1887 en Normandía, en una familia en la que el arte era costumbre: sus hermanos mayores, Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon, eran pintor y escultor. Se formó en el París de los cubistas y a los veinticinco años pintó una obra que lo haría célebre, *Desnudo bajando una escalera, n.º 2* (1912), en la que una figura humana se descompone en una sucesión de planos de color madera que sugieren el movimiento. Los propios cubistas, que debían exhibirla en el Salón de los Independientes, le pidieron que la retirara, por considerarla demasiado literaria. Duchamp la retiró sin decir nada. Un año más tarde, en el Armory Show de Nueva York, la primera gran exposición de arte moderno europeo en los Estados Unidos, el cuadro desató un escándalo: un crítico lo comparó con una explosión en una fábrica de tejas. La obra se vendió, y Duchamp quedó convertido en una celebridad.

Pero el joven pintor ya estaba mirando en otra dirección. Aquella celebridad, escribió años después, le parecía un malentendido. Había comprendido algo que lo alejaba de sus colegas: que gran parte de la pintura de su tiempo se dirigía únicamente

a los ojos, que el arte moderno se había vuelto un placer de la retina, y que a él le interesaba otra cosa. Quería un arte que se dirigiera a la inteligencia, a la ironía, a la mente. Lo llamaría, con cierto desdén, arte retiniano, y pasó la vida oponiéndose a él.

La rueda, el escurridor y el urinario

En 1913, en su estudio de París, Duchamp montó una rueda de bicicleta boca arriba sobre un taburete de cocina y se entretuvo en hacerla girar. Contó que le gustaba mirarla, como quien mira el fuego en una chimenea. Poco después compró en un bazar un escurridor de botellas, y en 1915, ya en Nueva York, adquirió en una ferretería una pala de nieve a la que escribió una inscripción y un título, *Antes del brazo roto*. Para esos objetos empleó una expresión inglesa, *ready-made*, hecho de antemano. El artista no los fabricaba: los elegía. Más tarde explicó que la elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, acompañada de una ausencia total de buen o mal gusto. Querían ser objetos que no gustaran ni disgustaran.

El más célebre de todos llegó en 1917. Duchamp compró en una tienda de artículos sanitarios un urinario de porcelana, lo volteó, lo firmó con el seudónimo R. Mutt y lo presentó con el título *Fuente* a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, que se jactaba de admitir todas las obras. El comité, del que él mismo formaba parte, la rechazó. Duchamp renunció y defendió la obra en la revista *El ciego*: que el señor Mutt la hubiera hecho con sus manos o no, decía, carecía de importancia; la había elegido, había tomado un objeto cotidiano y lo había colocado de modo que su significado utilitario desapareciera bajo un título y un punto de vista nuevos. El original se perdió, y solo conocemos la fotografía que le tomó Alfred Stieglitz, y las réplicas que se hicieron décadas después.

El gesto contiene una idea que cambió el arte: lo que hace de un objeto una obra no es cómo está hecho, sino cómo se lo mira. Es la misma convicción que este libro ha seguido desde sus primeras páginas. Un objeto cotidiano, desplazado de su lugar, se vuelve visible. Y quien lo elige y lo nombra convierte su mirada en acto creador.

La novia y sus solteros

Entre 1915 y 1923, Duchamp trabajó en una obra enigmática que lo ocupó durante ocho años: *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*, conocida como *El gran vidrio*. Son dos grandes paneles de vidrio, de más de dos metros y medio de alto, sobre los que dibujó con hilos de plomo y pintura una especie de máquina erótica. Arriba, la novia, una figura biomecánica; abajo, nueve moldes de solteros que giran

en torno a un molino de chocolate. Entre ambos mundos circulan fluidos, tamices, embudos y disparos que no llegan a producirse. Duchamp redactó para acompañarla una caja de notas, la *Caja verde* (1934), que no explican la obra: la complican. En 1923 la declaró definitivamente inacabada.

Tres años más tarde, durante el transporte tras una exposición en Brooklyn, los vidrios se resquebrajaron. Duchamp lo descubrió casi una década después, al abrir las cajas, y tras reparar los fragmentos aceptó las grietas: dijo que le gustaban, que eran obra del azar. Breton, que escribió sobre la obra en 1935 un texto célebre, *Faro de la novia*, la consideró una de las creaciones fundamentales del arte moderno. Era una máquina del deseo en la que el azar, el humor, la ciencia imaginaria y el erotismo se mezclaban con una frialdad deliberada. Nada podía estar más cerca de lo que buscaban los surrealistas, y sin embargo Duchamp mantuvo su distancia.

Rrose Sélavy

Duchamp inventó también un alter ego. En 1920 apareció en Nueva York una mujer elegante y enigmática, Rrose Sélavy, cuyo nombre, como vimos, suena en francés como *Eros, c'est la vie*. El fotógrafo Man Ray la retrató con sombrero y collares, y lo que mostraba la imagen era, por supuesto, el propio Duchamp disfrazado. Rrose firmó obras, publicó juegos de palabras, puso su nombre a un frasco de perfume, *Bella aliento: agua de velo*, y a una jaula con cubos de mármol y un termómetro que se titulaba *¿Por qué no estornudar, Rrose Sélavy?* Era una burla de la identidad del artista y del mercado, y también una exploración temprana de lo que hoy llamaríamos la fluidez de las identidades. Cahun y Rrose, en dos ciudades distintas, jugaban al mismo juego.

El jugador de ajedrez

Hacia 1923, Duchamp pareció abandonar el arte. Dijo que se dedicaba al ajedrez, que le parecía una actividad más pura que cualquier pintura, y durante años jugó con tanta seriedad que representó a Francia en varias olimpíadas del ajedrez, entre 1928 y 1933. Quienes habían esperado de él una carrera brillante lo juzgaron una pérdida. En realidad no había abandonado nada: seguía produciendo, con otros medios. En 1926 realizó con Man Ray y Marc Allégret la película *Cine anémico*, en la que discos giratorios con espirales alternan con frases de doble sentido firmadas por Rrose Sélavy. En 1935 diseñó los *Rotorrelieves*, discos de cartón que, al girar, producen ilusiones de profundidad. Y entre 1935 y 1941 reunió en una maleta, la *Caja en una*

maleta, reproducciones en miniatura de todas sus obras, un museo portátil que podía llevar consigo en el exilio.

Su concepción del arte como una actividad mental, sin la obligación de producir objetos ni de cumplir con la sensibilidad del público, abrió un camino que seguirían, décadas más tarde, el arte conceptual, el arte de acción y buena parte de lo que hoy llamamos arte contemporáneo. Y su forma de vivir, retirada, irónica, dedicada a jugar, a leer y a pensar, mostró que el arte también podía ser una manera de estar en el mundo.

Lo infraleve

Entre las notas que Duchamp dejó sin publicar y que vieron la luz en 1980, hay una serie de fragmentos dedicados a un concepto curioso que llamó *infra-mince*, lo infraleve: lo que es tan tenue que escapa a la medición pero no a la percepción. Los ejemplos son deliciosos. El calor de un asiento que acaba de dejar alguien. El sonido de un pantalón de pana cuando las piernas se rozan al caminar. La diferencia entre dos objetos fabricados con el mismo molde. El olor del humo del cigarrillo que también huele a la boca que lo exhala. Son fenómenos casi inexistentes, y sin embargo cualquiera los ha experimentado.

Esa atención a lo mínimo es de una afinidad extraordinaria con lo que vimos al hablar de lo infraordinario de Perec y con lo que veremos al hablar del zen. Duchamp, el hombre de la ironía y de la frialdad, practicaba una forma de asombro muy cercana a la contemplación: la capacidad de percibir las diferencias más sutiles de lo cotidiano, esas que nadie ve y que, una vez advertidas, cambian la manera de estar en el mundo.

Étant donnés

A su muerte se descubrió un secreto. Durante veinte años, entre 1946 y 1966, mientras el mundo creía que Duchamp había abandonado el arte, trabajó en soledad en un estudio de Nueva York en una obra que nadie conocía, *Dados: 1.º la caída de agua, 2.º el gas de alumbrado*. Después de su muerte, en 1968, fue instalada en el Museo de Arte de Filadelfia. El visitante se encuentra ante una vieja puerta de madera, maciza, cerrada, que no tiene picaporte, pero sí dos pequeños agujeros a la altura de los ojos. Al acercarse y mirar por ellos, ve un paisaje, con una cascada que brilla en la distancia, y en primer plano el cuerpo desnudo de una mujer tendida entre ramas secas, que sostiene en alto una lámpara de gas. Es una obra perturbadora,

voyeurista, lúdica y secreta, que obliga al espectador a convertirse en mirón y a reconocer su propia mirada.

El espectador completa la obra

En 1957, en una conferencia en Houston, Duchamp resumió su visión del acto creador. Dijo que el artista no lo realiza solo, porque entre la intención y la realización siempre hay una diferencia, una brecha que llamó el coeficiente de arte, y que el espectador la completa: es quien pone en contacto la obra con el mundo exterior, descifrándola e interpretándola, y añade así su contribución al acto creador. Se le atribuye una frase más breve y más audaz: son los que miran quienes hacen los cuadros.

Esa idea condensa lo mejor del espíritu que este libro quiere transmitir. Una obra es una invitación. Lo que ocurre cuando la miramos depende de nosotros: de nuestra historia, de nuestra atención, de nuestro estado de ánimo. No hay una lectura única, ni un significado secreto que descifrar. Hay un encuentro. Quizá por eso los surrealistas, que tanto insistieron en la libertad de interpretar, reconocieron en Duchamp a un hermano mayor, y quizá por eso músicos como John Cage, de quien hablaremos al ocuparnos del zen, lo consideraron un maestro.

Epitafio

Duchamp murió en Neuilly, en las afueras de París, en octubre de 1968, a los ochenta y un años. Se había casado por segunda vez, vivió con discreción, dejó un número muy reducido de obras y nunca pretendió ser un líder. Descansa en Ruan, su ciudad natal, y en su lápida, por voluntad propia, se lee una frase con su inconfundible humor: además, siempre son los otros los que mueren. Es un epitafio que se ríe de la muerte, lo cual es una forma de respetarla.

Octavio Paz le dedicó dos ensayos fundamentales, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968) y *Apariencia desnuda* (1973), en los que vio en su obra una meditación sobre el deseo, la ironía y el vacío. Duchamp, que no se proclamó maestro de nadie, enseñó a mirar de otra manera. Y esa enseñanza, la de que un objeto cualquiera, elegido y nombrado, puede abrir un mundo, nos devuelve al terreno de las palabras, al que los surrealistas dedicaron algunas de sus mayores audacias. Su Rrose Sélavy ya jugaba con ellas.

CAPÍTULO IX

La palabra liberada

Antes de que el surrealismo fuera un movimiento, antes de que tuviera manifiestos, revistas, exposiciones y nombres propios, existía algo mucho más antiguo: la necesidad humana de decir aquello que no podía decirse de otra manera. De allí nació la poesía. No sabemos exactamente cuándo. Probablemente mucho antes de que alguien escribiera la primera palabra. Quizá comenzó cuando un ser humano miró el cielo nocturno y quiso compartir con otro ser humano lo que estaba sintiendo.

La palabra no es solamente información. Podemos decir que está lloviendo, y la frase transmite un dato. Pero podemos decir que el cielo se ha puesto a llorar, y entonces ya no estamos simplemente informando: estamos creando una relación. La lluvia adquiere otra dimensión. Decimos que unos ojos son dos estrellas, y sabemos perfectamente que no lo son; nadie necesita explicárnoslo, y sin embargo comprendemos. La metáfora funciona porque la imaginación establece un vínculo entre cosas que pertenecen a mundos diferentes. Esa relación es esencialmente surrealista. Los poetas fueron los primeros en descubrirla, y por eso Breton, que empezó siendo poeta y que jamás dejó de serlo, consideró siempre que el surrealismo era, antes que nada, una aventura del lenguaje.

La herencia de los videntes

Los surrealistas se reconocían herederos de una tradición que, desde mediados del siglo XIX, había comenzado a desconfiar del lenguaje convencional. Rimbaud había hablado de una alquimia del verbo, y en un célebre soneto había asignado colores a las vocales, como si las letras tuvieran una vida sensorial propia. Apollinaire había dispuesto sus versos en forma de lluvia, de reloj, de paloma, de modo que el poema se mirara además de leerse. Mallarmé había esparcido las palabras sobre la página como

una constelación. Y Lautréamont, en una de sus frases más sorprendentes, había escrito que la poesía debe ser hecha por todos y no por uno.

Esa frase tiene una enorme importancia para el surrealismo, porque contiene su aspiración más radical: que la poesía no sea el privilegio de unos pocos, sino una facultad compartida. Todos soñamos, todos asociamos, todos tenemos un lenguaje interior donde las palabras se encuentran de maneras que no entenderíamos si las explicáramos. Ser poeta no significaba, para los surrealistas, escribir versos hermosos. Significaba atreverse a escuchar ese lenguaje.

Las palabras tienen una vida secreta

Aprendemos a hablar utilizando palabras para nombrar las cosas: casa, árbol, noche, mujer, hombre, mar, cielo, amor. Parece sencillo. Pero cada palabra contiene mucho más que su definición. «Mar» puede significar una extensión de agua, y también una infancia, un viaje, una despedida, una tormenta, un amor, un verano. Una palabra nunca está completamente sola. Para cada persona, la misma palabra abre una puerta diferente. «Mar» no significa exactamente lo mismo para quien nunca lo ha visto que para quien pasó su infancia junto a él, y «madre» no es solamente un término del diccionario. El significado de una palabra vive también en la historia de quien la escucha.

Cuando pronunciamos una palabra no solamente transmitimos información: despertamos asociaciones. Una palabra llama a otra, y esa otra a una tercera, hasta llegar a un lugar que no habíamos previsto. El lenguaje es memoria. El surrealismo quiso liberar ese movimiento. La palabra no debía estar obligada a seguir siempre el camino lógico: podía encontrarse con otra porque sonaba bien, porque evocaba una imagen, porque despertaba un recuerdo, porque producía una asociación inesperada. Michel Leiris, que fue uno de los jóvenes del grupo, publicó en 1925 un *Glosario* en el que redefinía las palabras según los ecos y las imágenes que su sonido le sugería, como si cada una guardara en su interior un pequeño poema que el diccionario había olvidado.

Juegos de palabras y ciencia del lapsus

Si el lenguaje guardaba secretos, los juegos de palabras eran una de las formas de forzar la cerradura. Freud había mostrado, en su estudio sobre el chiste, que los juegos verbales y los lapsus no eran simples accidentes: a través de ellos hablaba, de manera disfrazada, algo que no nos atrevíamos a decir. Los surrealistas tomaron esa

lección con entusiasmo. Duchamp había bautizado a su alter ego con un juego fonético: Rrose Sélavy suena como *Eros, c'est la vie*, es decir, Eros es la vida. Robert Desnos, durante las sesiones de sueño hipnótico, improvisaba decenas de juegos de este tipo, una avalancha de palabras que se descomponían y recomponían en sentidos imprevistos.

Un precursor entusiasta de esta práctica había sido Raymond Roussel, un escritor francés que murió en 1933 y a quien los surrealistas veneraron. Roussel componía sus novelas, *Impresiones de África* y *Locus Solus*, mediante un procedimiento secreto, que explicó en un libro póstumo: partía de dos frases casi idénticas en el sonido y diferentes en el sentido, y tenía que escribir un relato que condujera de una a otra. Esa maquinaria absurda producía escenas de una imaginación desconcertante. La lección era clara: las reglas del lenguaje, bien usadas, pueden convertirse en una fábrica de maravillas. Años más tarde, algunos antiguos surrealistas como Raymond Queneau explorarían esa vía hasta fundar, en 1960, el grupo Oulipo, dedicado a la creación literaria con restricciones voluntarias, una especie de contrapunto del automatismo: si el uno se abandonaba al azar, el otro se encadenaba a una regla, y en ambos casos el resultado superaba lo que la voluntad habría previsto.

Los poetas

El surrealismo produjo una de las generaciones poéticas más brillantes del siglo XX. Paul Éluard, nacido en 1895, fue quizá el más puro de sus líricos. En *Capital del dolor* (1926) y en *El amor la poesía* (1929) escribió versos de una transparencia deslumbrante, como el que afirma que la tierra es azul como una naranja, una de esas frases que parecen un error y que luego la mente reconoce como una verdad. En 1942, bajo la ocupación alemana, escribió «Libertad», un poema que va enumerando los lugares donde escribe un nombre, hasta revelar que es el de la libertad; según se cuenta, miles de copias fueron lanzadas desde aviones aliados sobre la Francia ocupada.

Robert Desnos fue el poeta de los sueños y de la calle. Su facilidad para improvisar le valió fama de médium, pero su obra, de una frescura musical y popular, va mucho más allá. Durante la guerra participó en la Resistencia, fue arrestado por la Gestapo en 1944, deportado a varios campos y murió de tifus en Terezín, en Checoslovaquia, en junio de 1945, poco después de la liberación. Benjamin Péret, en cambio, fue el más intransigente: poeta de una irreverencia extraordinaria, autor de *Yo sublimo* (1936), se unió en 1936 a las milicias anarquistas en la guerra civil española y vivió después en México. René Char, que se incorporó al grupo en 1929,

escribió *El martillo sin amo* (1934) y, durante la Resistencia, dirigió un sector de la Resistencia bajo el nombre de capitán Alexandre, mientras redactaba los fragmentos de *Hojas de Hipnos*, que muestran que la poesía podía estar en la intemperie de la lucha. Jacques Prévert, que compartió la casa donde nació el cadáver exquisito, llevó la sensibilidad surrealista a la canción, al cine y a una poesía cotidiana que millones de personas leyeron sin saber que descendía de un manifiesto.

Las ramificaciones fueron infinitas. Louis Aragon, que había sido uno de los fundadores y cuyo destino veremos en el capítulo siguiente, llevó su imaginación a la novela y al compromiso político. Raymond Queneau, que rompió con Breton en la época de *Un cadáver*, convirtió el humor surrealista en juegos de forma, desde los *Ejercicios de estilo* hasta la novela *Zazie en el metro*. Y en otros idiomas, la poesía surrealista echó raíces, desde España hasta Argentina, desde Chile hasta el Caribe, algo que veremos más adelante. En todos los casos se repite el mismo gesto: la palabra, liberada de la obligación de significar una sola cosa, se convierte en un instrumento de exploración.

Juegos colectivos

Ya hemos hablado del cadáver exquisito, ese pasatiempo nocturno que mostraba que varias personas podían crear juntas sin saber exactamente qué hacía cada una. Su nombre contiene una pequeña provocación: dos palabras que normalmente no esperaríamos encontrar juntas, la muerte y la belleza, lo repulsivo y lo delicioso, la contradicción convertida en título. La mecánica era muy sencilla. Una persona escribía una palabra o una frase, doblaba el papel para ocultarla, y la siguiente continuaba sin saber qué se había escrito. Al final se desplegaba la hoja y aparecía una frase que nadie había concebido por completo, y que no pertenecía a nadie en particular. La sorpresa era fundamental: cada participante aportaba algo, pero ninguno controlaba el resultado, y la obra final era mayor que la suma de las partes.

En 1929 la revista belga *Variétés* dedicó un número especial al surrealismo, y en él aparecieron varios juegos de esta clase: preguntas y respuestas escritas por separado, que al juntarse producían diálogos imposibles; definiciones colectivas, y el juego llamado «lo uno en lo otro», en el que se describe un objeto con las cualidades de otro. Todos ellos compartían un principio: la creación individual se disuelve en una conversación donde nadie sabe adónde va. Es la realización práctica de la frase de Lautréamont: la poesía debe ser hecha por todos. Y encierra una lección que puede aplicarse fuera del arte. Algunas de las ideas más valiosas no nacen en una sola cabeza, sino en el espacio entre varias.

Palabras e imágenes

Los surrealistas descubrieron además que las palabras y las imágenes podían contradecirse, perseguirse o jugar entre sí. Max Ernst tituló uno de sus libros de collages *La mujer de cien cabezas*, y el título contiene un juego sonoro: en francés, «cien cabezas» suena igual que «sin cabeza». René Magritte publicó en 1929, en *La Révolution surréaliste*, un breve texto titulado *Las palabras y las imágenes*, que enumeraba una serie de proposiciones, entre ellas la de que un objeto no tiene un vínculo tan estrecho con su nombre que no se le pueda encontrar otro que le convenga mejor. Era la contrapartida escrita de *Esto no es una pipa*.

Poemas-objeto, collages con textos, cuadros con títulos que funcionaban como versos, películas con intertítulos poéticos: el lenguaje y la imagen dejaron de ser territorios separados. Esa fusión sería una de las herencias más duraderas del movimiento, pues una buena parte del arte contemporáneo, de la publicidad al cómic, del videoclip a los memes, se apoya hoy en el choque entre una frase y una imagen.

La lógica de la poesía

La poesía posee una lógica diferente. No demuestra: sugiere. No explica: evoca. No encierra: abre. Una frase puede ser incomprensible desde el punto de vista racional y, al mismo tiempo, producirnos una comprensión inmediata. Antes de ser escrita, la poesía ocurre. Puede suceder en una mirada, en una imagen, en una coincidencia, en el sonido de una palabra, en una calle al atardecer, en el recuerdo inesperado de alguien. La poesía no necesita necesariamente un poema: un poema es una de las formas que puede adoptar. Pero es anterior. Está allí cuando algo cotidiano, durante un instante, deja de ser cotidiano.

Hay cosas que podemos imaginar y no podemos decir con facilidad, y hay otras que podemos decir y no podemos imaginar con claridad. Entre ambas se encuentra el lenguaje. Hablamos para ordenar el mundo: nombramos para distinguir, clasificamos para comprender. Pero también podemos utilizar las palabras para hacer exactamente lo contrario, para desordenar el mundo. Una palabra fuera de contexto puede producir una grieta en la realidad, y una frase aparentemente absurda puede contener una intuición que ninguna explicación racional consigue expresar. El lenguaje deja entonces de ser un simple instrumento de comunicación para convertirse en un instrumento de exploración.

Conviene aclararlo: la mayor parte de lo que hablamos y escribimos debe ser claro, preciso y comprensible, y nadie propone lo contrario. Los surrealistas no

despreciaban la claridad. Lo que no querían era que la claridad fuera la única forma de verdad. Quizá la dosis de poesía que necesitamos es la que nos permite, de vez en cuando, decir lo que todavía no sabemos cómo decir.

Las palabras que vendrán

Hacia 1930, el movimiento había creado sus métodos, sus imágenes y su lenguaje. Había encontrado en el sueño, en el azar, en el amor, en el objeto, en la fotografía, en el cine y en la palabra, otras tantas puertas hacia lo que ninguna filosofía había alcanzado. Pero el mundo en el que vivían esos poetas, pintores y cineastas estaba cambiando a una velocidad vertiginosa. La crisis económica de 1929 había arrastrado a millones de personas a la pobreza. En Alemania, el nazismo crecía. En la Unión Soviética, la revolución se había transformado en un régimen autoritario. En España, la República buscaba sobrevivir. Y los surrealistas, que habían proclamado que la imaginación podía cambiar la vida, tuvieron que preguntarse si podía cambiar también el mundo. Esa pregunta, que ya había comenzado a dividirlos, ocupará la tercera parte de este libro.

PARTE III

Revolución y exilio
1929 – 1945

CAPÍTULO X

Revolución: el surrealismo y la política

Cambiar la vida, había pedido Rimbaud. Transformar el mundo, había pedido Marx. Entre ambas consignas se movió el surrealismo durante toda la década de 1930, con la incomodidad de quien intenta unir dos fuerzas que la historia parecía empeñada en separar. Breton escribió que, para los surrealistas, esas dos consignas no formaban sino una sola. Era una afirmación magnífica y casi imposible de sostener, porque la imaginación exige libertad total y la política, sobre todo la política organizada, exige disciplina. Este capítulo cuenta lo que ocurrió cuando un movimiento nacido para liberar el espíritu se encontró con un siglo que reclamaba, además, tomar partido.

Rebeldes antes de ser políticos

Los surrealistas fueron rebeldes mucho antes de ser militantes. Habían salido de la Primera Guerra Mundial con una aversión profunda hacia el patriotismo, el ejército, la religión y la familia burguesa, y cuando fallecía un escritor consagrado lo celebraban con burla. En 1924, a la muerte de Anatole France, el grupo publicó un panfleto con el título *Un cadáver*, que no dejaba lugar a dudas sobre lo que pensaban de las glorias nacionales. Ese temperamento los llevó, casi sin proponérselo, hacia la izquierda.

La primera ocasión de intervenir colectivamente fue la guerra colonial de Francia en Marruecos. En 1925, mientras el ejército francés combatía a los rifeños, los surrealistas se unieron a un grupo de intelectuales de la revista *Clarté* para publicar un manifiesto titulado *¡La revolución primero y siempre!*, que condenaba la guerra y reclamaba la independencia de los pueblos colonizados. No era una posición cómoda: en la Francia de entonces, criticar el imperio podía costar la reputación. Pero revelaba algo importante. El movimiento que buscaba la libertad interior no podía ignorar la falta de libertad exterior de millones de personas.

El Partido

En 1926 Breton escribió un texto, *Legítima defensa*, en el que sostenía que el surrealismo no era un instrumento de nadie y que su investigación del inconsciente era tan revolucionaria como cualquier programa económico. Pero los hechos fueron más fuertes que la teoría. En enero de 1927, Breton, Aragon, Éluard, Péret y otros se afiliaron al Partido Comunista Francés. Querían participar en la revolución que, según creían, se estaba gestando en la Unión Soviética. El Partido, por su parte, no sabía muy bien qué hacer con ellos. Los sospechaba de pequeñoburgueses soñadores, desconfiaba de sus ideas sobre el inconsciente y los asignó a tareas que parecían diseñadas para ponerlos a prueba. Según se cuenta, a Breton le encargaron redactar un informe sobre la situación económica de Italia, un tema que no podía interesarle menos.

La relación se fue deteriorando. En 1930, en un congreso de escritores revolucionarios celebrado en la ciudad ucraniana de Járkov, Aragon y el historiador del cine Georges Sadoul firmaron una declaración que repudiaba el freudismo y el trotskismo, es decir, parte de lo que el surrealismo sostenía. En 1931 Aragon publicó un poema, *Frente rojo*, que incitaba a la revolución con un lenguaje tan violento que fue procesado por incitación al asesinato y se enfrentó a una posible condena de cárcel. Breton defendió su derecho a escribir en un panfleto, *Miseria de la poesía*, donde sostenía que un poema no podía ser juzgado como un acto. Pero cuando el Partido presionó a Aragon, este se sometió: renegó de la defensa de Breton y rompió con el surrealismo en 1932.

Conviene no simplificar. Aragon no fue un traidor de opereta. Se convirtió en un escritor comunista de primer orden, poeta de la Resistencia, novelista admirado, editor de una importante revista cultural, y su vida demuestra el precio de una elección: había decidido que, para cambiar el mundo, debía subordinar una parte de su libertad. Breton eligió lo contrario. Hacia 1933, él y otros surrealistas habían sido apartados del Partido. Entre un camino y otro se abrió una herida que nunca se cerró, y que obligó a una pregunta: ¿puede un artista ser a la vez libre y disciplinado?

El congreso de 1935

Los acontecimientos de los años siguientes aumentaron la urgencia. El 6 de febrero de 1934, grupos de extrema derecha intentaron tomar el Parlamento francés, y los surrealistas, junto a otros intelectuales de izquierda, firmaron un llamamiento a la lucha común contra el fascismo. En 1935 colaboraron con Georges Bataille en el

efímero movimiento Contra-Ataque, que pretendía responder al fascismo con sus propias armas de exaltación y mito. Y cuando la Unión Soviética firmó un pacto con el gobierno francés, Breton publicó un panfleto, *Cuando los surrealistas tenían razón*, en el que denunciaba que Stalin había abandonado el internacionalismo revolucionario por un nacionalismo conveniente.

Esa desconfianza explica lo que ocurrió en junio de 1935, durante el Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, organizado en París con fuerte influencia comunista. Unos meses antes, Breton había abofeteado en la calle al escritor soviético Ilya Ehrenburg, que había publicado un folleto en el que ridiculizaba a los surrealistas como decadentes y degenerados, con alusiones a su supuesta homosexualidad. Los organizadores le prohibieron hablar. René Crevel, que había intentado mediar entre sus amigos surrealistas y el Partido, del que era simpatizante, fracasó, y poco antes del congreso, abrumado por esa ruptura y por otras angustias, se quitó la vida. El discurso de Breton fue leído finalmente por Paul Éluard, al cierre de una sesión tardía, ante una sala ya medio vacía. Concluía con la frase sobre Marx y Rimbaud.

Contra-Ataque y la tentación del mito

Entre octubre de 1935 y comienzos de 1936, mientras el fascismo avanzaba por Europa, Breton y Georges Bataille, antiguos rivales, unieron fuerzas en Contra-Ataque, una unión de intelectuales revolucionarios. Su diagnóstico era que la izquierda tradicional, con su racionalismo y sus consignas económicas, no sabía responder a la fuerza emocional del fascismo, que movilizaba mitos, símbolos, rituales y el éxtasis de las multitudes. Había que oponerle una exaltación propia. La idea tenía su lógica y también su peligro: ¿cómo competir con el mito sin contagiarse de su violencia? El grupo duró pocos meses, y Breton se distanció cuando advirtió que la fascinación de algunos de sus compañeros por las técnicas del poder empezaba a parecerse demasiado a lo que combatían.

Bataille siguió por su cuenta. Fundó la revista *Acéphale* y, junto con Michel Leiris y Roger Caillois, el Colegio de Sociología (1937-1939), un intento de pensar la fuerza social del mito y del rito. En 1936, el filósofo Walter Benjamin había formulado el mismo dilema desde otro ángulo: el fascismo, escribió en el epílogo de su ensayo sobre la obra de arte, estetiza la política, y la respuesta del comunismo debía ser politizar el arte. Los surrealistas se movían en esa frontera incómoda. Querían una política con imaginación, pero sin convertir la imaginación en un espectáculo de masas al servicio de un líder.

La lección es duradera. Los mitos movilizan, y precisamente por eso exigen lucidez. Una imaginación que no se interroga a sí misma puede ser arrastrada por la primera consigna que la seduzca. El surrealismo, con sus aciertos y sus errores, sostuvo que la libertad de imaginar y el espíritu crítico no son enemigos, sino aliados.

Trotsky y el viaje a México

Entre 1936 y 1938, los procesos de Moscú, en los que Stalin eliminó a casi toda la vieja guardia bolchevique mediante juicios amañados, convencieron a Breton de que la revolución rusa había sido traicionada. Se acercó entonces a León Trotsky, el gran proscrito, que desde 1937 vivía exiliado en México. En la primavera de 1938, invitado por el gobierno francés para dar una serie de conferencias, Breton viajó a México con su esposa, Jacqueline Lamba. Allí encontró a Diego Rivera y a Frida Kahlo, que habían ayudado a Trotsky a establecerse en su casa de Coyoacán, y conversó durante días con el viejo revolucionario. Juntos viajaron a la región del lago de Pátzcuaro, y entre excursiones, conversaciones sobre literatura y largos paseos, trabajaron en un texto común.

El resultado fue el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, fechado en julio de 1938 y firmado por Breton y Rivera, porque Trotsky prefirió no poner su nombre para no comprometer al pintor. El texto condenaba por igual el arte de propaganda del estalinismo y el arte sometido a los regímenes fascistas, y proclamaba una fórmula que resume la posición del surrealismo hasta hoy: la independencia del arte, para la revolución; la revolución, para la liberación definitiva del arte. Su consigna central era toda licencia en el arte. Proponía crear una federación internacional de artistas revolucionarios independientes, que tuvo una vida muy breve: poco después Rivera rompió con Trotsky, y en agosto de 1940 un agente de Stalin asesinó a este último en su casa de Coyoacán.

El viaje dejó otra huella. Breton quedó deslumbrado por México, al que describió como el lugar surrealista por excelencia: un país donde la muerte forma parte de la vida cotidiana, donde lo moderno convive con lo ancestral, donde el absurdo y la belleza se entrelazan en los mercados, en las fiestas y en la arquitectura. No es casual que, pocos años después, muchos artistas europeos encontraran allí un refugio, como veremos.

España

La guerra civil española, iniciada en julio de 1936, interpeló de una manera especial a los surrealistas, que tenían tantos lazos con ese país. Péret fue a combatir en Barcelona, y Éluard escribió un poema, *La victoria de Guernica*, a raíz del bombardeo de 1937, el mismo que inspiró a Picasso su célebre pintura. Federico García Lorca, que había compartido con Dalí y Buñuel una juventud de poemas y bromas en la Residencia de Estudiantes, fue asesinado en agosto de 1936 por los sublevados. Buñuel trabajó para la República desde París. Dalí, en cambio, eligió un silencio ambiguo que sus antiguos amigos no le perdonarían. España fue el campo de prueba de lo que vendría: el primer lugar donde el fascismo y la libertad se enfrentaron con las armas y donde el mundo asistió, casi sin intervenir, a la derrota de la segunda.

Dos tiranías contra la imaginación

Hay una coincidencia significativa en la historia de estos años. En 1934, en la Unión Soviética, el congreso de escritores proclamó el realismo socialista como doctrina oficial: el arte debía mostrar la realidad en su desarrollo revolucionario, con optimismo y claridad, y quien se apartara de esa línea era sospechoso. En 1937, en Múnich, el régimen nazi inauguró una exposición de «arte degenerado» que exhibía, para ridiculizarlas, obras de Klee, Ernst, Grosz y de tantos otros artistas modernos. Eran dos tiranías enemigas, y sin embargo ambas coincidían en un punto: la imaginación libre era peligrosa.

Ese dato ilumina el sentido profundo de la posición surrealista. Cuando Breton exigía una libertad plena en el arte, no defendía un capricho estético. Defendía algo que los dos grandes totalitarismos del siglo habían intentado aplastar: el derecho a imaginar lo que el poder no ha autorizado. Una sociedad que no soporta a los soñadores es una sociedad que ha comenzado a perder su futuro, porque todo cambio político empieza, antes de ser ley, como una imagen que alguien se atrevió a concebir.

Sartre y la acusación de irresponsabilidad

La posición de los surrealistas recibió una crítica célebre después de la guerra. En ¿Qué es la literatura?, publicado entre 1947 y 1948, Jean-Paul Sartre sostuvo que el escritor está comprometido con su época lo quiera o no, y que debía asumirlo. A los

surrealistas les reprochó, en esencia, haber querido destruir la sociedad burguesa desde el interior del lenguaje y la cultura sin comprometerse en una acción política real, y haberse apartado del Partido cuando este les exigió disciplina. Era una rebeldía, decía, que nunca llegó a ser revolución.

La acusación contiene una parte de verdad. Hubo ingenuidad, hubo gestos más verbales que efectivos, y los propios surrealistas discutieron durante años su relación con la acción. Pero también contiene una simplificación: muchos de ellos se jugaron algo más que palabras, como Péret en el frente de Aragón o Desnos en la Resistencia, y su defensa de la independencia del arte no fue un capricho de esteta, sino una respuesta a lo que habían visto hacer con los artistas a los regímenes de Stalin y de Hitler. El debate sigue abierto, y no tiene una respuesta única: la relación entre el arte y el compromiso depende de cada época y de cada persona.

Lo que enseñó el camino

¿Qué enseña esta historia? Que la política es una necesidad, pero que el arte no puede ser su sirviente. Que cambiar el mundo y cambiar la vida son tareas distintas, que a veces se complementan y a veces se estorban. Que los surrealistas se equivocaron muchas veces, con ingenuidad ante el estalinismo, con intolerancia entre ellos, con una fe excesiva en que la imaginación bastaría. Pero acertaron en lo esencial: quienes se niegan a obedecer en nombre de la belleza pueden ser, en ocasiones, los últimos en defender la dignidad humana.

La enseñanza llega hasta nosotros. Vivimos rodeados de discursos que nos piden alinearnos, elegir bando, repetir consignas. El surrealismo recuerda que existe otra posibilidad: mantener una zona de nosotros mismos que no pertenezca a ningún partido, a ningún algoritmo, a ninguna moda; un territorio interior en el que podamos pensar lo impensado. No para refugiarnos en él, sino para que nuestras acciones nazcan de una libertad auténtica y no de una obediencia disfrazada.

En 1939 la política dejó de ser un debate. Estalló la guerra, y los surrealistas, como millones de europeos, tuvieron que decidir adónde ir, qué salvar y a quién ayudar. Comenzaba el exilio.

CAPÍTULO XI

Guerra y exilio

En septiembre de 1939, cuando Alemania invadió Polonia y Francia entró en guerra, el surrealismo tenía quince años de existencia y una geografía precisa: París. Allí estaban sus cafés, sus galerías, sus revistas, el estudio de la rue Fontaine. En menos de un año, esa geografía dejó de existir. Los artistas fueron movilizados, internados, perseguidos, dispersados. Algunos murieron. Otros cruzaron el Atlántico con lo puesto. Y de esa dispersión, que podía haber significado el final del movimiento, nació algo inesperado: el surrealismo dejó de ser un fenómeno parisino y se convirtió en una forma de mirar que viajaba con quien la llevaba.

El invierno de 1939

Breton fue movilizado como médico militar, y volvió así, veinte años después, a un oficio que había sido el suyo en la otra guerra. Max Ernst, que era alemán, quedó internado por las autoridades francesas como extranjero enemigo, primero en el campo de Les Milles, cerca de Aix-en-Provence, donde compartió barracas con otros artistas, entre ellos Hans Bellmer, que acababa de huir del nazismo. Esos hombres, cuyas obras el régimen nazi había exhibido como arte degenerado, eran encerrados ahora como sospechosos por el país que los había acogido. En medio del absurdo, siguieron dibujando.

En junio de 1940, Francia cayó. El gobierno de Vichy, colaborador, prohibió las obras de los artistas modernos y de los surrealistas, que consideraba decadentes. La *Antología del humor negro* de Breton, publicada ese mismo año, fue censurada en 1941. Para muchos de sus amigos, judíos, comunistas, extranjeros o simplemente incómodos, la situación se volvió peligrosa. Y comenzó una carrera contra el tiempo para salir.

Villa Air-Bel

El principal refugio fue Marsella, puerto de la zona libre y puerta de escape hacia ultramar. Allí actuaba, desde agosto de 1940, un joven periodista norteamericano, Varian Fry, enviado por un comité de rescate de intelectuales para ayudar a salir de Europa a artistas y escritores amenazados por los nazis. Con coraje, imaginación y poco dinero, Fry y su equipo organizaron una red de ayuda que, en poco más de un año, permitió escapar a unas dos mil personas, entre ellas Marc Chagall, Hannah Arendt, Max Ernst, Wifredo Lam y André Breton.

Mientras esperaban los visados, buena parte del círculo surrealista vivió en la Villa Air-Bel, una casona de las afueras de Marsella alquilada por el comité. Allí se instalaron Breton con su esposa y su hija, Ernst, el escritor Victor Serge, Lam, Brauner, y otros, y recibían visitas de Péret, de Duchamp y de muchos más. La casa se convirtió, en medio de la angustia, en un último laboratorio europeo: se jugaba al cadáver exquisito, se organizaban lecturas, se dibujaba en grupo, se discutía hasta la madrugada. Fue durante aquel invierno de 1940 y 1941 cuando crearon el *Juego de Marsella*, una baraja de naipes con cuatro palos que sustituían los tradicionales por cuatro cosas en las que creían: el amor, el sueño, la revolución y el conocimiento. Las figuras de reyes y reinas fueron reemplazadas por genios, sirenas y magos, entre ellos Baudelaire, Lautréamont, Hegel y la Alicia de Lewis Carroll. Eran refugiados, tenían miedo, y se pusieron a inventar un juego de cartas con el que reordenar el universo.

El barco de los exilios

En marzo de 1941 Breton consiguió pasaje en el *Capitaine-Paul-Lemerle*, un carguero lento y sucio, atestado de refugiados, que zarpó de Marsella rumbo a la Martinica. Entre los pasajeros viajaban Wifredo Lam, Victor Serge y un joven antropólogo, Claude Lévi-Strauss, que muchos años después describiría aquel viaje y su encuentro con Breton en las primeras páginas de *Tristes trópicos*. La travesía fue larga y dura, y a la llegada las autoridades de Vichy trataron a los viajeros con sospecha. Pero allí ocurrió algo fundamental.

Paseando por Fort-de-France, Breton entró en una mercería para comprar una cinta para su esposa, y la dueña del comercio le mostró una revista, *Tropiques*, recién fundada por un joven profesor martiniqués, Aimé Césaire, junto a su esposa Suzanne y al filósofo René Ménil. Breton la hojeó y quedó deslumbrado. Buscó a Césaire y conoció al autor de un extraordinario poema, el *Cuaderno de un retorno al país natal*, publicado en 1939. Años después escribiría el prólogo de la edición de 1947, donde

lo saludaba como un gran poeta negro. Césaire había encontrado en el surrealismo un arma. No lo utilizaba para imitar a París, sino para romper con la visión colonial de la cultura y hacer hablar a las raíces africanas de su isla. El encuentro entre ambos, en medio de la guerra, fue uno de los más fecundos de la historia del movimiento.

Lam, por su parte, siguió viaje a Cuba, la tierra de su nacimiento, que no veía desde hacía casi dos décadas. Allí, entre la vegetación, la santería y los recuerdos de su infancia, pintaría una de las obras maestras del surrealismo americano, *La jungla*, entre 1942 y 1943. De ese universo hablaremos con más detalle en un capítulo posterior.

Nueva York: el surrealismo cruza el Atlántico

Breton llegó a Nueva York en el verano de 1941. Estaba solo, tenía cuarenta y cinco años, no hablaba inglés con soltura y trabajó un tiempo como locutor de radio para los servicios de información norteamericanos. Se encontró con una ciudad que había recibido, en pocos años, a la mayor concentración de artistas europeos de la historia: allí estaban Dalí, Tanguy, Kay Sage, Masson, Matta, Seligmann, Duchamp, Ernst, y más tarde Chagall, Mondrian, Léger. Nueva York se convirtió, por un momento, en la capital del arte moderno.

Ernst había llegado con la ayuda de Peggy Guggenheim, la coleccionista norteamericana, que había salvado numerosas obras en Europa y con quien se casó ese mismo año. En octubre de 1942, Guggenheim inauguró su galería, *Art of This Century*, diseñada por el arquitecto Frederick Kiesler, con muros curvos y cuadros suspendidos de cuerdas que parecían flotar, una galería que era en sí misma una obra surrealista. Ese mismo mes, en una mansión de Madison Avenue, los surrealistas organizaron una exposición, *First Papers of Surrealism*, cuyo título aludía a los primeros papeles de ciudadanía que necesitaban los inmigrantes. Marcel Duchamp la instaló con una milla de cuerda que cruzaba las salas de lado a lado en una telaraña imposible de atravesar, mientras un grupo de niños jugaba a la pelota entre los visitantes, a pedido suyo. Era la primera vez que muchos neoyorquinos veían algo así. También editaron una revista, *VVV*, donde Breton publicó sus *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*, un texto en el que sostenía que había llegado el momento de crear un nuevo mito colectivo.

Pero lo más importante ocurrió fuera de las galerías. El pintor chileno Roberto Matta, llegado a Nueva York en 1939, había desarrollado un tipo de pintura que llamaba morfología psicológica, paisajes interiores de colores incandescentes, nebulosas de energía, y empezó a reunir a jóvenes pintores norteamericanos para

explicarles el automatismo. Entre ellos estaban Arshile Gorky, un armenio que había encontrado en el surrealismo la manera de unir su memoria de un mundo perdido con una libertad formal asombrosa; Robert Motherwell, que viajó con Matta a México; Jackson Pollock, que había estudiado con atención la obra de Masson y de Miró. Estos artistas llevaron la idea de pintar sin plan previo, dejando que el gesto y el azar decidieran, hacia un territorio nuevo. Lo que vendría después se llamó expresionismo abstracto. Nadie sostiene hoy que fuera simplemente una consecuencia del surrealismo, pero no es posible entenderlo sin el automatismo que los exiliados europeos sembraron en Nueva York. Es una de las grandes paradojas de la historia del arte: la guerra que destruyó el centro europeo trasladó la vanguardia a América.

México y las orillas

Otros exiliados eligieron México. Allí llegaron en 1941 y 1942, entre muchos otros, Benjamin Péret, la pintora española Remedios Varo y la inglesa Leonora Carrington, cuyas vidas y cuyo arte merecen un capítulo propio. México ya contaba con una escena surrealista propia, que había sido reconocida en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1940, organizada en la capital por el pintor austríaco Wolfgang Paalen y el poeta peruano César Moro. El país que Breton había descrito como el lugar surrealista por excelencia recibió a los refugiados con una generosidad que nunca olvidaron. También otros países, como Cuba, Chile y Argentina, vieron llegar o crecer en esos años lo que ya llevaba tiempo gestándose en ellos, como veremos en la cuarta parte.

Arcano 17

En 1943, la vida personal de Breton se quebró: se separó de Jacqueline Lamba, con quien había vivido casi una década, y conoció en Nueva York a Elisa Claro, una chilena con quien se casaría poco después. En el verano de 1944, mientras los aliados avanzaban por Europa y nadie sabía todavía cómo terminaría la guerra, viajó con ella a la península de Gaspé, en Quebec, y allí, frente a la roca de Percé, una inmensa mole de piedra con un arco abierto sobre el mar, escribió uno de sus libros más hermosos, *Arcano 17*.

El título alude a la decimoséptima carta del tarot, la Estrella, que muestra a una mujer desnuda vertiendo agua sobre la tierra. El libro es un himno a la esperanza, escrito en un momento de desolación. En él, Breton evoca la figura mítica de Melusina, mujer-serpiente de las leyendas medievales, y sostiene que la mujer, y con

ella el amor, es el porvenir del hombre. La idea puede resultar hoy discutible: reduce a las mujeres a un símbolo, como ocurre muchas veces en la obra de Breton, y la crítica que haremos en el próximo capítulo se aplica también aquí. Pero el libro tiene una verdad conmovedora: en el fondo de la noche, un hombre que había perdido casi todo seguía diciendo que la belleza podía renacer. Alguien que lo leyó en 1944 pudo encontrar allí una razón para esperar.

Breton regresó a París en 1946. Encontró una ciudad en ruinas, un país dividido entre colaboradores y resistentes, y un movimiento al que la guerra había dejado marcas profundas. Muchos amigos habían muerto. Robert Desnos había sido deportado y no volvería. Otros, como Éluard y Aragon, se habían convertido en héroes de la Resistencia comunista, y su camino se alejaba del suyo. Los más jóvenes miraban con curiosidad, y también con cierta impaciencia, a los maestros que volvían del exilio.

Lo que enseñó el exilio

El exilio produjo pérdidas inmensas, pero también reveló una verdad que los surrealistas habían intuido sin sospechar su alcance: que la imaginación puede ser una patria portátil. Quien ha perdido su casa, su idioma o su ciudad conserva algo que nadie puede confiscar: su manera de mirar. Los refugiados de Air-Bel jugaban a las cartas en medio de la catástrofe, Miró pintaba constelaciones en su refugio de Mallorca, Breton escribía sobre la esperanza frente al mar. Ninguno de esos actos detenía una guerra, pero cada uno afirmaba que había una parte del ser humano que la guerra no podía destruir.

La dispersión tuvo además una consecuencia que nadie había previsto: el surrealismo dejó de ser francés. En Nueva York fecundó a una generación de pintores. En la Martinica inspiró a un poeta que reinventaría la identidad antillana. En Cuba permitió a Lam reencontrar sus raíces. En México arraigó en mujeres que desarrollarían un mundo propio. Lo que había nacido en los cafés de París empezó a ser, de verdad, una aventura del espíritu. De esa aventura, la más extraordinaria quizá fue la de las mujeres que, mientras sus compañeros discutían manifiestos, estaban inventando mundos que ningún manifiesto había previsto. A ellas dedicaremos el capítulo siguiente.

CAPÍTULO XII

Las mujeres del surrealismo

Durante mucho tiempo, la historia del surrealismo se contó como una historia de hombres. Breton, Aragon, Éluard, Dalí, Ernst, Buñuel, Magritte: los nombres que abren los manuales y que han poblado hasta aquí las páginas de este libro. Pero mientras ellos escribían manifiestos y discutían expulsiones, otras personas estaban creando mundos que no cabían en el papel de musas. Eran mujeres que no querían ser solamente miradas: querían mirar. No querían ser solamente objeto del deseo: querían convertir su propio deseo en lenguaje. Y esa diferencia es fundamental, porque mirar no es una acción pasiva. Quien mira elige, selecciona, interpreta, transforma. Cuando las mujeres surrealistas empezaron a mirar, pasaron al otro lado del espejo. Dejaron de ser la aparición en el sueño de un hombre, y se convirtieron en quien sueña.

La musa y el problema

Conviene empezar por reconocer el problema. El surrealismo exaltó el amor y el deseo como pocas corrientes del siglo XX, y la figura femenina ocupó un lugar central en su imaginario: Nadja, la mujer del girasol, la Melusina de *Arcano 17*, los cuerpos de Man Ray, la Gala de Éluard y luego de Dalí. Pero esa figura era casi siempre mirada desde fuera, y el pedestal en el que se la colocaba era también una jaula. Breton, que hablaba de la mujer como del porvenir del hombre, llegó a idealizar a la mujer-niña, la *femme-enfant*, un ser que conservaría intacta la mirada de la infancia y que serviría de guía al poeta. Era un elogio, pero un elogio que le negaba algo: la autonomía de ser una persona adulta con obra propia.

Durante décadas, los libros repitieron ese guion. Hasta que, a partir de los años ochenta, historiadoras como Whitney Chadwick comenzaron a reconstruir lo que había quedado fuera del relato: que muchas de esas mujeres no fueron musas, sino artistas, y que sus obras proponían un surrealismo distinto del de sus compañeros. No

es que ellas contradijeran el movimiento. Es que lo ampliaron hasta hacerlo respirar. Leonora Carrington lo dijo con una ironía memorable: no tuvo tiempo de ser la musa de nadie, porque estaba demasiado ocupada rebelándose contra su familia y aprendiendo a ser artista.

Leonora Carrington: el mundo con sus propias leyes

Leonora Carrington parece haber salido de una de sus propias leyendas. Nacida en 1917 en el seno de una familia inglesa rica y conservadora, fue expulsada de varios colegios por indisciplinada, rechazó el destino de debutante que le tenían reservado y se hizo pintora. En un relato de juventud, *La debutante*, una joven invita en su lugar al baile a una hiena, que se queda en su lugar y, para espanto de los invitados, termina devorando a la criada. En 1937 conoció en Londres a Max Ernst, que le doblaba la edad, y se fue a vivir con él a una casa de Saint-Martin-d'Ardèche, en el sur de Francia, donde los dos pintaron, escribieron y crearon un universo de animales fantásticos. Allí pintó uno de sus autorretratos más célebres, *La posada del Caballo del Alba*, en el que una joven de cabellera salvaje comparte la sala con una hiena y un caballo de balancín que parece flotar sobre la pared.

La guerra destruyó ese refugio. En 1939, Ernst fue internado como extranjero enemigo, y Carrington, sola, aterrada, sin saber si volvería a verlo, atravesó una crisis nerviosa en España y fue internada en un sanatorio de Santander, donde la sometieron a tratamientos brutales. Lo contó con una lucidez extraordinaria en *Memorias de abajo*, publicado en 1944, uno de los grandes documentos de la locura vivida desde dentro. Escapó, llegó a Lisboa, se casó con un diplomático mexicano para poder salir de Europa y terminó en Nueva York y, finalmente, en México, donde vivió casi setenta años. Murió en Ciudad de México en 2011, a los noventa y cuatro.

Su obra construye una cosmología. En sus cuadros, animales, mujeres misteriosas, caballos, alquimistas y habitaciones que parecen respirar conviven en un mundo donde lo real y lo fantástico no están divididos, y donde nadie siente la necesidad de explicar nada. Una mujer puede conversar con un animal sin que la pintura se detenga a justificarlo. Esa naturalidad desconcierta más que cualquier monstruo. Carrington no utiliza la imaginación como decoración, sino como un sistema de conocimiento: sus imágenes sugieren que existen otras formas de comprender la realidad, ligadas a la naturaleza, al mito, a la transformación y a lo femenino. Sus cuadros no parecen pedir una explicación. Parecen pedir una iniciación. Y en ellos el animal es mucho más que un acompañante: es un doble, un guía, un espíritu, una extensión de la identidad. Eso nos devuelve a una pregunta antigua, la de dónde termina el ser

humano y dónde empieza el animal, una frontera que la cultura ha trazado con mucha más nitidez que la biología.

Remedios Varo: la ciencia de lo imposible

Remedios Varo, nacida en 1908 en Anglès, Cataluña, estudió en la Academia de San Fernando de Madrid, vivió la guerra civil y se exilió en París en 1937, donde se unió al poeta Benjamin Péret. Huyó con él de la ocupación alemana y llegó a México en 1941. Allí, en una ciudad que le resultaba al mismo tiempo ajena y hospitalaria, desarrolló en poco más de una década una obra de singular perfección y murió prematuramente, en 1963, a los cincuenta y cuatro años, cuando comenzaba a ser reconocida.

Los cuadros de Varo muestran a menudo a mujeres que son exploradoras de un universo secreto. Científicas, alquimistas, viajeras, constructoras. Sus personajes no esperan una revelación: trabajan para producirla. Hay instrumentos, poleas, máquinas, libros, laboratorios, torres. En *Papilla estelar* (1958), una mujer encapuchada muele estrellas en un molino para alimentar a una luna enjaulada. En *Creación de las aves* (1957), una figura de rostro de lechuza pinta pájaros con una luz de estrellas que capta con un prisma, y los pájaros, al salir del papel, echan a volar. En ese mundo, la ciencia y la magia no están separadas: conviven. Quizá esa convivencia sea una de las imágenes más hermosas del surrealismo, porque nos recuerda que la imaginación no tiene por qué ser enemiga del conocimiento. Puede ser su compañera.

La alquimia fascinó a Varo y a Carrington, que eran grandes amigas y compartieron durante años sus exilios mexicanos, entre recetas, experimentos y conversaciones. No solo por sus símbolos, sino porque representaba una transformación radical: la materia que se convierte en otra materia, y, sobre todo, el individuo que deja de ser quien era. Oro, fuego, mercurio, azufre, piedra: elementos que podían leerse como símbolos de procesos psicológicos. La mujer alquimista de estas pinturas no espera ser transformada por otro. Se transforma a sí misma.

Frida Kahlo: la realidad propia

Frida Kahlo no fue una surrealista convencional, y cuestionó en distintos momentos esa identificación. Nacida en 1907 en Coyoacán, sufrió a los dieciocho años un terrible accidente de autobús que la dejó con secuelas para toda la vida, y empezó a pintar durante la convalecencia. Cuando Breton la conoció en México, en 1938, vio en su obra algo que lo conmovió, y la describió como una cinta alrededor de una

bomba. Organizó para ella una exposición en París en 1939, y el Louvre adquirió una de sus pinturas, *El marco*, la primera obra de un artista mexicano del siglo XX que entró en sus colecciones.

Pero Kahlo se resistió a la etiqueta. Años más tarde diría que la gente la creía surrealista y que no lo era, porque jamás había pintado sueños: había pintado su propia realidad. Y tenía razón en lo esencial. No necesitaba inventar un universo fantástico, porque su vida ya era un territorio de contradicciones: cuerpo y sufrimiento, amor y traición, identidad y representación. Sus autorretratos, desde *Las dos Fridas* (1939), donde dos versiones de sí misma se toman de la mano, hasta las pinturas de sus últimos años, convierten el retrato en una investigación. Ya no preguntan solamente quién soy. Preguntan quién soy cuando me miro. El espejo, que habíamos encontrado como metáfora, regresa aquí como instrumento de conocimiento.

Leonor Fini, Dorothea Tanning y las otras

Leonor Fini, nacida en Buenos Aires en 1907 y criada en Trieste, fue una de las artistas más independientes del siglo. Se movió con soltura entre los surrealistas, expuso con ellos, fue amiga de muchos, pero se negó a integrar formalmente el grupo, porque no soportaba su tendencia a dictar normas ni sus actitudes hacia las mujeres. Pintó esfinges, sacerdotisas y figuras femeninas poderosas, que dominan el espacio con una serenidad inquietante, y diseñó trajes y escenografías para el teatro y la ópera. Era argentina de nacimiento y europea por elección, y nunca renunció a ser, ante todo, ella misma.

Dorothea Tanning, estadounidense, llegó al surrealismo después de ver la exposición de 1936 en Nueva York y pintó cuadros como *Cumpleaños* (1942), un autorretrato donde aparece con la blusa abierta ante una puerta tras otra, junto a una criatura alada, y *Eine kleine Nachtmusik* (1943), donde dos niñas en un pasillo de hotel parecen despertar a una fuerza inquietante. Conoció a Ernst en Nueva York, se casó con él en 1946 y vivieron juntos en Arizona. Tanning murió en 2012, a los 101 años, después de haber continuado pintando, esculpiendo y escribiendo durante décadas.

La lista no termina allí. Claude Cahun y Lee Miller, de quienes hablamos al ocuparnos de la fotografía, o Meret Oppenheim y su taza. Dora Maar, Jacqueline Lamba, que fue mucho más que la mujer de la noche del girasol y fue pintora de talento. La checa Toyen, que eligió un nombre sin género y pintó paisajes desolados y escenas de guerra con una fuerza estremecedora. La inglesa Eileen Agar, que

participó en la gran exposición de Londres de 1936. Gisèle Prassinos, que a los catorce años escribía poemas automáticos que deslumbraron a Breton y a Éluard. Unica Zürn, que construía anagramas y dibujos de una delicadeza obsesiva. La poeta francesa Alice Rahon, la fotógrafa Kati Horna, exiliada en México, la poeta Joyce Mansour, nacida en Egipto, que llegó a París en los años cincuenta. Cada una exploró una puerta distinta. Todas ellas contribuyeron a que el surrealismo dejara de ser un territorio masculino.

Cuerpo, identidad y mirada

Hay temas que reaparecen en estas obras con una insistencia significativa. El primero es la metamorfosis: el cuerpo que se transforma en animal, la mujer que se convierte en paisaje, la planta que adquiere forma humana, la casa que respira. La transformación cuestiona una idea fundamental, la de que las cosas son estables. Creemos que una persona es una persona, un árbol un árbol, una piedra una piedra. Pero la imaginación puede preguntar: ¿y si no? Esa pregunta, en manos de las mujeres surrealistas, adquiría un sentido especial, porque muchas de ellas habían vivido en un mundo que las definía de antemano, que les decía qué eran y qué debían ser.

El segundo es la identidad. Parece una cosa sencilla: tenemos un nombre, un rostro, una historia. Pero basta con cambiar alguna de esas variables para que aparezcan las preguntas. ¿Seguimos siendo la misma persona si cambiamos de apariencia, si perdemos los recuerdos, si nadie nos reconoce? En Cahun y en Kahlo, en Varo y en Carrington, el retrato deja de ser una identificación y se convierte en una pregunta. Un retrato no tiene por qué decir «ésta soy yo». Puede decir: éstas son algunas de las personas que puedo ser.

El tercero es la mirada. Cuando contemplamos un retrato creemos que somos nosotros quienes miramos al personaje. Pero si los ojos del personaje nos miran de frente, la relación se invierte: ahora somos observados. El cuadro nos devuelve la mirada. Esa inversión, que Magritte había explorado con humor, adquiere en estas artistas una carga distinta, porque quien devuelve la mirada es alguien a quien durante siglos se había pedido ser mirado. Dos personas pueden contemplar el mismo cuadro y ver cosas diferentes. El cuadro es el mismo. El espectador, no.

La libertad no se concede

En 1975, al recibir un premio de arte en Basilea, Meret Oppenheim, la autora de la taza forrada de piel, pronunció un discurso en el que recordó algo que bien puede servir de cierre a este capítulo: que la libertad no se concede, sino que se toma. Había pasado casi cuarenta años desde su célebre objeto, y sabía bien lo que costaba. Por eso su frase no es una queja, sino un programa.

Esa idea resume lo que las mujeres aportaron al surrealismo y lo que el surrealismo, a su pesar, les debe. No esperaron que el movimiento las nombrara. Tomaron la libertad que sus compañeros proclamaban y la usaron para imaginar mundos que ellos no habían imaginado. Allí donde el movimiento se había encerrado en las discusiones de un café de París, ellas llevaron el surrealismo a la cocina, al laboratorio, al jardín, al cuerpo, al exilio, a las lenguas y los paisajes de otros países. Y al hacerlo ayudaron a hacerlo universal.

Porque esa fue, en el fondo, la lección de las décadas de 1930 y 1940: el surrealismo ya no cabía en París. Había cruzado fronteras y empezaba a echar raíces en lugares donde nadie se lo había pedido, y donde, sin embargo, parecía haber estado esperando. A ese viaje, que es también un regreso a casa, dedicaremos la siguiente parte de este libro.

PARTE IV

Un movimiento sin fronteras
1926 – 1970

CAPÍTULO XIII

América Latina y el Caribe

Cuando André Breton desembarcó en México en 1938 y declaró que aquel país era el lugar surrealista por excelencia, dijo algo que halagó a sus anfitriones y que, con los años, empezó a incomodar. ¿Es el surrealismo una manera europea de descubrir lo extraño, que en América se encuentra ya hecho, a la vuelta de cualquier calle? ¿O fue, más bien, una herramienta que los latinoamericanos tomaron, transformaron y devolvieron convertida en algo distinto? Este capítulo sostiene la segunda hipótesis. Ni México, ni el Caribe, ni los Andes, ni el Río de la Plata fueron escenarios exóticos para una aventura parisina. Fueron lugares donde esa aventura se volvió propia, y donde algunos de sus mejores frutos nacieron.

México: el lugar y la pregunta

México ofrecía a Breton un paisaje ideal para su imaginación: un país donde la muerte forma parte de la vida cotidiana, donde las pirámides conviven con los rascacielos, donde el mercado tiene la densidad de un sueño. Pero lo importante no es lo que Breton vio, sino lo que México ya había hecho. En enero de 1940, con el poeta peruano César Moro y el pintor Wolfgang Paalen, se organizó en la capital la Exposición Internacional del Surrealismo, que reunió a artistas europeos y mexicanos, y fue uno de los grandes acontecimientos culturales del momento. El país albergaba ya a una constelación singular de exiliados, de Carrington a Varo, de Péret a Alice Rahon, y de ese cruce nacieron obras y amistades de una fecundidad extraordinaria.

Entre los jóvenes que descubrieron entonces el surrealismo se encontraba un poeta, Octavio Paz, que a mediados de los cuarenta se instaló en París y trabó una estrecha relación con Breton. Paz llevó al surrealismo una preocupación que era también mexicana: la de recuperar, mediante la imaginación, una relación con lo

sagrado, con el tiempo cíclico, con el erotismo y con la muerte que la modernidad occidental había relegado. En sus ensayos sobre Breton y en libros como *¿Águila o sol?* (1951), la herencia surrealista aparece integrada a una sensibilidad que ya no era la de París. Lo que se veía desde México no era, en suma, una región pintoresca. Era un espejo que devolvía al movimiento sus preguntas más profundas.

El Caribe: Césaire, Lam y Haití

En el Caribe esa transformación fue todavía más radical. Aimé Césaire, a quien Breton había conocido en la Martinica en 1941, no tomó del surrealismo un método, sino un arma: la capacidad de romper con la lengua heredada del colonizador para hacer hablar lo que esa lengua había reprimido. Su *Cuaderno de un retorno al país natal* convierte el automatismo en una explosión de imágenes que celebra una identidad negra largamente humillada. En 1950, en su *Discurso sobre el colonialismo*, mostró la otra cara de la misma libertad: una denuncia implacable de la violencia que la civilización europea había ejercido en nombre de la razón. Para Césaire, el surrealismo servía, ante todo, para desmontar la idea de que Europa tuviera el monopolio del pensamiento.

Wifredo Lam encarnó esa operación en la pintura. Nacido en Cuba en 1902, hijo de un inmigrante chino y de una mujer de origen africano y español, se había formado en Madrid, había combatido por la República y había llegado a París, donde Picasso lo presentó a Breton. Su regreso a La Habana, en 1941, después de casi dos décadas, fue un deslumbramiento: reconoció el paisaje, la vegetación, las ceremonias de la santería que había conocido de niño por su madrina, la sacerdotisa Mantonica Wilson. En *La jungla* (1942-1943), un cañaveral y un bosque de bambú se pueblan de figuras híbridas, mitad humanas, mitad vegetales o animales, de rostros que parecen máscaras, y toda la tela vibra con la energía de un mundo que no se deja reducir a ninguna categoría europea. Lam dijo que su pintura debía ser como un caballo de Troya, del que emergieran figuras alucinadas capaces de sorprender y perturbar los sueños de los explotadores.

Breton visitó Haití entre fines de 1945 y comienzos de 1946, invitado por el médico y escritor surrealista Pierre Mabille, que trabajaba allí como agregado cultural francés. Dio conferencias ante un público de jóvenes que, por esos días, se hallaban inmersos en una agitación política contra el gobierno del presidente Lescot, derrocado en enero de 1946 tras una huelga estudiantil. La coincidencia es notable, y aunque nadie puede atribuir la caída de un régimen a una serie de conferencias, para muchos haitianos quedó asociada a la llegada del poeta. Breton descubrió además al pintor

Hector Hyppolite, sacerdote vudú y artista autodidacta, cuyos cuadros, poblados de dioses y espíritus, le parecieron una confirmación de que la imaginación no necesita escuelas.

Carpentier y lo real maravilloso

Hubo quien discutió con Breton desde dentro. El cubano Alejo Carpentier había vivido en París en los años veinte y treinta, frecuentado al grupo e incluso firmado el panfleto *Un cadáver* contra el propio Breton. En 1943 viajó a Haití, visitó las ruinas del palacio de Sans-Souci, construido por el rey Henri Christophe, y recorrió los lugares donde había vivido Mackandal, el esclavo rebelde que, según la leyenda, se transformaba en insecto. Aquella experiencia le inspiró *El reino de este mundo* (1949), cuyo prólogo se ha vuelto célebre: Carpentier sostenía que lo maravilloso que los surrealistas fabricaban con artificio, mediante trucos y juegos, existía en América de manera natural, porque su historia, su geografía, su mezcla de pueblos y de creencias lo producían a cada paso. Lo llamó lo real maravilloso americano.

La crítica era justa y a la vez parcial. Justa, porque los surrealistas europeos a veces trataron a América como proveedora de imágenes. Parcial, porque lo que hacía Carpentier, y lo que hicieron Lam y Césaire, era una forma de surrealismo: la convicción de que la realidad es más amplia de lo que nos enseñaron. De esa discusión, y de esas afinidades, nacería una literatura que décadas más tarde sorprendería al mundo, con autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o el propio Carpentier, en la que lo imposible se cuenta con la naturalidad de lo cotidiano. No todo fue surrealismo, desde luego, y sus escritores nunca aceptaron ser llamados discípulos de nadie. Pero sin esa liberación de la imaginación, el Boom habría sido otra cosa.

Los Andes y el Pacífico

En el Perú, César Moro fue la figura central. Nacido en Lima en 1903 con el nombre de Alfredo Quíspez Asín, vivió en París entre 1925 y 1933, frecuentó al grupo de Breton y escribió gran parte de su obra en francés, como si el idioma de la patria poética le permitiera un tipo de libertad que el castellano de su tiempo no le daba. Su poema *La tortuga ecuestre* y su *Carta de amor* son textos de una intensidad pasional rara vez igualada, y Moro vivió su homosexualidad con una franqueza que contrastaba con la hostilidad del propio círculo de Breton. Vivió luego en México y

organizó con Paalen la exposición de 1940. Regresó a Lima en 1948 y murió en 1956. En su país, el poeta Emilio Adolfo Westphalen compartió con él esa búsqueda.

En Chile surgió en 1938 un grupo llamado Mandrágora, fundado por Braulio Arenas junto con Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, que publicó una revista y organizó acciones provocadoras durante unos años. Y Roberto Matta, nacido en Santiago en 1911, que tras estudiar arquitectura trabajó en el taller de Le Corbusier, se convirtió en una de las voces más originales de la pintura surrealista. Su itinerario, que ya hemos visto atravesar Nueva York, muestra hasta qué punto los latinoamericanos fueron protagonistas, y no meros espectadores, del movimiento.

Argentina: un sueño austral

En la Argentina el surrealismo tuvo una historia tan larga como discreta. Comenzó incluso antes de que Breton publicara su manifiesto, en la figura de un artista que no fue surrealista en el sentido estricto pero que abrió el camino. Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, que firmaba Xul Solar, nació en 1887 en San Fernando, vivió en Europa entre 1912 y 1924 y regresó a Buenos Aires con una obra que no se parecía a nada: pequeñas acuarelas de colores intensos, pobladas de arquitecturas flotantes, escaleras, banderas, signos y criaturas, nacidas de su interés por la astrología, la teosofía, el I Ching y la música. Inventó dos idiomas, el neocriollo y la panlengua, y un juego de ajedrez ampliado, el panjuego. Fue amigo íntimo de Jorge Luis Borges, participó del grupo de la revista *Martín Fierro* y fundó el Pan Klub, que hoy sobrevive en el museo de la calle Laprida, en la casa donde vivió. Xul Solar fue un visionario, más cercano a las tradiciones esotéricas que al automatismo de Breton, pero compartía con el surrealismo la convicción de que la imaginación es un órgano de conocimiento.

El surrealismo propiamente dicho llegó de la mano de Aldo Pellegrini. Nacido en Rosario en 1903, hijo de inmigrantes italianos, médico de profesión, Pellegrini leyó con avidez las revistas francesas de la época y, hacia 1926, reunió a un pequeño grupo de amigos con los que fundó lo que suele considerarse el primer grupo surrealista de América del Sur. En noviembre de 1928, cuatro años después del manifiesto de Breton, apareció la revista *Qué*, subtitulada *Revista de interrogantes*, considerada la primera publicación surrealista de América Latina. Todos sus textos estaban firmados con seudónimo: Pellegrini firmaba como Adolfo Este, y entre sus colaboradores se contaban Elías Piterbarg y Marino Cassano. Tuvo solamente dos números, el segundo en diciembre de 1930. Pero no fue un fracaso: abrió una serie.

En efecto, alrededor de la figura de Pellegrini se fue formando durante décadas una constelación de revistas: *Ciclo* (1948-1949), que dirigió junto con el psicoanalista Enrique Pichon-Rivière; *A partir de cero* (1952 y 1956), dirigida por el poeta Enrique Molina; *Letra y Línea* (1953-1954); *Boa* (1958-1960); *La Rueda* (1967) y *Talismán* (1969). En ellas se publicaron a Lautréamont, a Breton, a Péret, junto a poetas argentinos. Pellegrini tradujo y compiló antologías de poesía surrealista y de poesía latinoamericana que formaron a generaciones de lectores. Su figura recuerda que el surrealismo, para existir en un país, necesita a alguien que se dedique a él con terquedad. Y es una curiosa coincidencia rioplatense que el poeta más venerado por esos surrealistas, Isidore Ducasse, el conde de Lautréamont, hubiera nacido en Montevideo, al otro lado del Río de la Plata, en 1846.

Los poetas de ese círculo construyeron una de las obras más intensas de la lengua. Enrique Molina, nacido en 1910 y viajero incansable, publicó *Las cosas y el delirio* (1941) y *Pasión terrestre* (1946), libros de una poesía caudalosa, sensual, marítima, que parece salir de un puerto de la Patagonia hacia el fin del mundo. Olga Orozco, nacida en Toay, La Pampa, en 1920, escribió *Desde lejos* (1946) y *Los juegos peligrosos* (1962), en los que la memoria, la magia y la muerte se entrelazan en una voz de una profundidad rara; sus lectores sabían además que ejercía el oficio de astróloga y que no distinguía del todo la poesía de la adivinación. Y la joven Alejandra Pizarnik, que estudió pintura con Juan Batlle Planas, llevaría esa tradición hacia una intimidad desgarrada y minimalista que ya pertenece a otra época.

En la pintura, la figura clave fue Batlle Planas. Nacido en 1911 en Torroella de Montgrí, Cataluña, llegó a la Argentina de niño, se formó casi por su cuenta y desarrolló, desde 1935 o 1936, una serie de obras que tituló *Radiografías paranoicas*: pequeñas pinturas en témpera y grafito en las que figuras, esqueletos y arquitecturas aparecen como si hubieran sido vistos a través de rayos X, imágenes de un inconsciente que parece exhibir su interior. Conocedor del psicoanálisis, de la alquimia, del budismo tibetano y de las teorías de Wilhelm Reich, Batlle Planas creó después las *Noicas*, figuras femeninas de una geometría sutil, y fue maestro de toda una generación, entre ellos Roberto Aizenberg, que pintaría torres solitarias en paisajes de ensueño. Antonio Berni, por su parte, vivió en París entre 1925 y 1930, estudió con André Lhote y con Léger, frecuentó a Aragon y a los surrealistas, y dejó en obras como *La siesta y su sueño* (1932) la huella de aquel encuentro, antes de dirigirse hacia el realismo social por el que es más conocido. Y la argentina Leonor Fini, nacida en Buenos Aires y criada en Trieste, de la que hablamos en el capítulo anterior, hizo su carrera en Europa.

Una de las obras más originales del surrealismo argentino llegó de manos de una exiliada. Grete Stern, fotógrafa alemana formada en la Bauhaus, huyó del nazismo y

se instaló en Buenos Aires en 1936. Entre 1948 y 1951 realizó cada semana un fotomontaje para una sección de la revista femenina *Idilio*, titulada *El psicoanálisis le ayudará*, en la que las lectoras enviaban sus sueños y un supuesto psicoanalista, Richard Rest, que en realidad era el sociólogo Gino Germani, ofrecía interpretaciones. Stern ilustró cerca de ciento cincuenta de esos sueños, de los que se conservan cuarenta y seis. Eran escenas imposibles y a menudo humorísticas: una mujer diminuta rodeada de electrodomésticos gigantes, objetos del hogar que parecen encerrar o devorar a quienes los habitan. Tras el tono ligero de la revista, aquellas imágenes revelaban los conflictos de las mujeres de clase media de la Argentina peronista, su deseo de independencia y su sensación de ser cosas entre las cosas del hogar. Es quizá el ejemplo más puro de lo que dijo el surrealismo sobre el sueño como un lugar donde habla lo que la vida cotidiana calla, y lo hizo en una revista de quiosco.

Lo que América le dio al surrealismo

¿Qué le dio América al surrealismo? Le dio, primero, historias: el vudú de Haití, la santería cubana, la mitología prehispánica, la memoria del colonialismo, la mezcla de culturas. Le dio paisajes y colores que no existían en Europa. Pero sobre todo le dio una pregunta que el movimiento parisino no sabía formular: ¿para quién es la libertad de imaginar? Para Césaire y para Lam, la imaginación no era un lujo. Era una forma de resistencia contra quienes habían decidido que unos pueblos tenían cultura y otros folklore.

Quizá por eso el surrealismo latinoamericano se resiste a ser una copia. Tiene humor, tiene violencia, tiene sensualidad, tiene una relación distinta con lo sagrado y con la historia. Y nos enseña algo que se aplica a cualquier lugar: que un movimiento artístico solo sobrevive cuando alguien lo transforma. Los surrealistas europeos habían abierto una puerta. Quienes la cruzaron en América descubrieron que del otro lado no los esperaba un museo, sino una casa donde ya se hablaba su idioma. A ese regreso a casa le sigue ahora el viaje inverso: volver a Europa para ver cómo el surrealismo se esparció, mucho más allá de París, por otros rincones del viejo continente.

CAPÍTULO XIV

España y Europa

Si París fue la capital del surrealismo, no fue su único territorio. Mientras Breton discutía en el café Cyrano, otros grupos, en otras ciudades y en otras lenguas, descubrían por su cuenta lo que Breton había nombrado. Algunos lo hicieron en diálogo con él, otros contra él, y algunos sin saber demasiado de él. Su historia confirma una intuición que ya hemos señalado: el surrealismo no era una doctrina que se difundía desde un centro, sino una disposición del espíritu que podía despertar en cualquier parte donde la imaginación estuviera dispuesta a rebelarse.

España: la Residencia y las dos orillas

España fue la patria de dos de los grandes surrealistas, Dalí y Buñuel, y tuvo una relación singular con el movimiento. Su semilla germinó en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde convivieron durante los años veinte Dalí, Buñuel y Federico García Lorca, entre bromas, poemas, películas y discusiones. De aquel crisol salió la llamada Generación del 27, un grupo de poetas que absorbió los aires de la vanguardia sin renunciar a su tradición. Lorca, que mantuvo con Dalí una amistad intensa y decisiva, escribió en Nueva York, entre 1929 y 1930, *Poeta en Nueva York*, un libro de imágenes violentas y visionarias que expresa el vértigo de la gran ciudad y que fue publicado después de su muerte. Rafael Alberti publicó *Sobre los ángeles* (1929), una poesía de crisis espiritual poblada de figuras alegóricas. Luis Cernuda, que escribió *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931), encontró en el surrealismo una vía para decir su deseo en un país que no lo toleraba. Y Vicente Aleixandre, que recibiría el Premio Nobel en 1977, escribió *La destrucción o el amor* (1935), un himno de una desmesura cósmica.

Ninguno de ellos se definió como surrealista a secas, y varios se mostraron recelosos de las ortodoxias parisinas. Lo que tomaron fue la libertad de la imagen, el

derecho a una irracionalidad fecunda, la certeza de que la poesía podía ser tan violenta como el deseo. Y la fusionaron con una herencia propia, la del romancero, de Góngora, del cante, de la tradición popular. En España, el surrealismo se mezcló con la tierra.

Un episodio particular lo ofrecen las islas Canarias. En Tenerife, la revista *Gaceta de Arte*, dirigida por Eduardo Westerdahl, reunió entre 1932 y 1936 a un grupo de artistas y poetas, y en mayo de 1935 organizó una exposición surrealista a la que invitó personalmente a Breton. Este viajó a la isla con Jacqueline Lamba, dio conferencias, caminó por las faldas del volcán Teide y, años después, dedicaría a aquel paisaje un texto, *El castillo estrellado*. De Tenerife era también Óscar Domínguez, el inventor de la calcomanía, que hizo carrera en París, y cuyo temperamento fue legendario.

Ya en 1928, Dalí, junto con el crítico Lluís Montanyà y Sebastià Gasch, había firmado en Barcelona el *Manifest groc*, el Manifiesto amarillo, un ataque contra el arte pasadista y académico, al que llamaban putrefacto, y una celebración de la vida moderna, del cine, del deporte y de la fotografía. Era el anticipo de una libertad que, un año después, encontraría su cauce en *Un perro andaluz*.

En Cataluña, Joan Miró encarnó otra manera de entender el movimiento, más cercana a la tierra, y el poeta J. V. Foix practicó una poesía de imaginación visionaria en catalán. Tras la guerra civil, en medio del silencio impuesto por la dictadura, un grupo de jóvenes artistas y poetas de Barcelona fundó en 1948 la revista y grupo *Dau al Set*, entre ellos Joan Brossa y Antoni Tàpies, que recogieron los hilos del surrealismo y del dadaísmo como una forma de resistencia cultural. Y en el exilio, el gallego Eugenio Granell, que había combatido en la guerra y viajó después por Santo Domingo, Guatemala, Puerto Rico y Nueva York, mantuvo viva la amistad con Breton y con Péret, y dejó una obra pictórica de humor extraordinario. Pablo Picasso, por su parte, nunca se afilió al movimiento, pero mantuvo con él una relación fértil: participó en la exposición de 1925, escribió poemas de estilo surrealista en 1935 y 1936, y en 1937 dibujó el grabado *Sueño y mentira de Franco*, una historieta feroz acompañada de un poema, donde la imaginación libre se pone al servicio de la denuncia.

Praga: el surrealismo que sobrevivió a todo

Pocos lugares fuera de Francia acogieron el surrealismo con tanta fidelidad y durante tanto tiempo como Praga. En 1934 se constituyó el Grupo Surrealista de Checoslovaquia, con el poeta Vítězslav Nezval como figura central, el teórico Karel

Teige, y los pintores Toyen e Jindřich Štyrský, dos amigos inseparables cuya obra mezcla el erotismo, el humor y el espanto. En marzo de 1935, Breton y Éluard viajaron a Praga, dieron conferencias y fueron recibidos como héroes. De aquella visita nació una amistad que duraría años, y fue en Praga donde Breton pronunció su ensayo sobre el objeto surrealista.

El grupo checo vivió tiempos terribles. Con la ocupación nazi de 1939 muchos de sus miembros tuvieron que esconderse, y después de la guerra el régimen comunista no vio con simpatía a artistas que proclamaban la libertad absoluta del espíritu. Karel Teige murió en 1951 después de una campaña difamatoria. Toyen se exilió en París en 1947. Pero el surrealismo checo no desapareció. Se mantuvo clandestino, reapareció en los años sesenta y, con la llegada de un joven cineasta, Jan Švankmajer, que se unió al grupo en 1970, produjo algunas de las obras más extraordinarias del cine animado, entre ellas su *Alicia* (1988), una versión inquietante de Lewis Carroll con objetos, huesos y muñecos. Fue una fidelidad obstinada a una idea: que la imaginación no puede ser abolida por decreto.

Bruselas y las islas británicas

En Bélgica nació un surrealismo con carácter propio, más frío y más cerebral que el francés. Se formó en Bruselas en torno al poeta Paul Nougé, en una atmósfera de discreción casi conspirativa, y reunió a Camille Goemans, Marcel Lecomte, E. L. T. Mesens y René Magritte, de quien ya hemos hablado. En la región del Hainaut se formó además un grupo, encabezado por Achille Chavée, de intensa vocación política. Magritte, que vivió la ocupación alemana en su ciudad, tuvo en esos años una reacción sorprendente: abandonó durante un tiempo el rigor de su estilo y pintó en una manera inspirada en Renoir, llena de color y de luz, que llamó surrealismo en pleno sol, como un acto de optimismo contra la oscuridad. En 1948 volvió a escandalizar París con una serie deliberadamente grosera, su período llamado de la vaca.

En Gran Bretaña, el surrealismo llegó tarde pero con un estruendo memorable. En junio de 1936 se inauguró en Londres, en las New Burlington Galleries, la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por el pintor Roland Penrose, el crítico Herbert Read y el poeta David Gascoyne. Fue visitada por decenas de miles de personas. En el acto inaugural, un joven poeta galés, Dylan Thomas, paseaba entre los invitados ofreciendo tazas de cuerda hervida. Dalí, invitado a dar una conferencia, decidió hacerlo con un traje de buzo, acompañado de dos galgos rusos, para simbolizar su inmersión en el inconsciente; el casco, hermético, casi lo asfixia, y

hubo que abrírselo con una llave inglesa, entre el espanto del público y los aplausos de quienes creyeron que se trataba de una actuación. El mecenas Edward James, que financió buena parte de las aventuras del movimiento en Inglaterra, había encargado a Dalí el *teléfono-langosta*.

El surrealismo británico fue discreto, humorístico y excéntrico: Eileen Agar, Ithell Colquhoun, Conroy Maddox, Humphrey Jennings, Leonora Carrington antes de su exilio. Penrose, además, tendría un papel decisivo en la historia del movimiento: coleccionó, organizó, promovió, y su compañera, la fotógrafa Lee Miller, cuyos pasos hemos seguido, convirtió su casa de campo en un refugio para artistas. La relación entre el humor inglés y la lógica del sueño, de Lewis Carroll y Edward Lear a los Monty Python, tiene mucho que ver con esta herencia.

Portugal e Italia: resistencias discretas

En Portugal, bajo la dictadura de Salazar, el surrealismo tuvo que abrirse paso entre la censura y la policía política. En 1947 se formó en Lisboa un Grupo Surrealista con el poeta y pintor Mário Cesariny, Alexandre O'Neill, Cruzeiro Seixas y otros jóvenes, que expusieron, escribieron y publicaron con una mezcla de humor y de desafío. Dos años más tarde el grupo se dividió, y la facción de Cesariny, que reivindicaba una fidelidad más estricta a Breton, prosiguió con el nombre de Los Surrealistas. Cesariny, nacido en 1923 y fallecido en 2006, fue una de las voces más singulares de la poesía portuguesa del siglo XX, y su obra demuestra que el surrealismo podía sobrevivir en condiciones adversas.

En Italia, el fascismo hizo imposible la existencia de un grupo organizado, pero el espíritu surrealista asomó en figuras individuales. Alberto Savinio, hermano menor de Giorgio de Chirico, fue músico, escritor y pintor, y dejó una obra de humor y de fantasía que dialoga con la de su hermano. Y Leonor Fini, de la que ya hemos hablado, había nacido en Buenos Aires y se formó en Trieste. Italia fue, con España y con Portugal, un ejemplo de lo que ocurre cuando la libertad de imaginar se enfrenta a regímenes que no la toleran: se vuelve discreta, ingeniosa y a veces clandestina.

El Mediterráneo y el Este

En el Mediterráneo oriental, Grecia dio uno de los surrealismos más ricos y poéticos. Andreas Embirikos, psicoanalista y poeta, publicó en 1935 *Altos hornos*, considerado el primer libro surrealista griego, y Nikos Engonopoulos fue a la vez poeta y pintor. Odysseas Elytis, que recibiría el Nobel en 1979, pasó en sus inicios por una

influencia surrealista que reelaboró en una luminosa poesía mediterránea. En Rumania, un grupo formado alrededor de Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu y D. Trost, constituido en 1940, desafió con inventiva el clima autoritario de su tiempo, mientras Victor Brauner, a quien ya hemos conocido, trabajaba en París. Yugoslavia tuvo su grupo de Belgrado, con Marko Ristić como animador.

Y más allá de Europa. En El Cairo, en 1938, un grupo de poetas y pintores de lengua francesa y árabe, Georges Henein, Ramses Younan y Kamel El-Telmisany entre ellos, fundó Arte y Libertad y publicó un manifiesto titulado *¡Viva el arte degenerado!*, una réplica directa a la exposición nazi de Múnich y una declaración de independencia frente a toda tutela política. En Japón, el poeta y crítico Shūzō Takiguchi fue el gran introductor del surrealismo, tradujo a Breton y fue arrestado en 1941 por el gobierno militarista, acusado de tener ideas peligrosas. Los surrealistas que se encontraban en esos lugares, tan lejos de París, a menudo sabían muy poco unos de otros. Pero coincidían en algo: la imaginación libre molesta al poder en cualquier idioma.

Un movimiento que se tradujo

Vistas en conjunto, estas historias dibujan un mapa sorprendente. El surrealismo no se difundió porque los parisinos fueran capaces de exportarlo, sino porque en muchos lugares había personas con una sed que su fórmula, de pronto, permitió nombrar. Cada una de esas geografías le dio un color distinto: la tierra en España, el rigor en Bélgica, la resistencia en Praga, el humor en Gran Bretaña, el mito en Grecia, la insurrección en Egipto. Quizá ese sea, en el fondo, el mayor logro del movimiento: demostrar que la imaginación puede traducirse.

Pero ese viaje tuvo un precio. Al dispersarse, el surrealismo dejó de tener un centro. Breton lo supo, y luchó por mantener la unidad con exposiciones, manifiestos y excomuniones. Fue una batalla inútil, y quizá afortunada, porque lo que había nacido como un grupo se convirtió, poco a poco, en un clima. Lo que sucedió después de la guerra, cuando los pioneros envejecieron, los herederos discutieron y el siglo cambió de rumbo, es la historia que contaremos al final de este libro. Antes, conviene detenernos en los territorios mismos que el surrealismo descubrió. Porque, bajo los nombres, las polémicas y las geografías, quedan unas cuantas preguntas que siguen abiertas: qué es un sueño, qué es el cuerpo, qué es una ciudad, qué es el tiempo, dónde termina la razón y dónde empieza la locura. A ellas dedicaremos la parte siguiente.

PARTE V

Los territorios
Las grandes preguntas

CAPÍTULO XV

El sueño

Dormimos todos los días. Y, sin embargo, seguimos sin comprender del todo qué ocurre cuando cerramos los ojos. Durante unas horas abandonamos el mundo cotidiano. El cuerpo permanece, la respiración continúa, el corazón sigue latiendo; pero nuestra conciencia emprende un viaje que no hemos elegido. Aparecen personas que no vemos desde hace décadas, lugares que no existen o que existen y han cambiado, muertos que regresan para hablarnos, desconocidos a quienes sentimos conocer. Estamos acostados en nuestra propia habitación y sabemos, al despertar, que nunca salimos de ella. Y, sin embargo, hemos estado en otra parte. ¿Dónde? Esa pregunta, aparentemente ingenua, fue una de las que más profundamente fascinó a los surrealistas, y es el punto de partida de esta parte del libro, dedicada a los grandes territorios que el movimiento descubrió o redescubrió: el sueño, el cuerpo, la ciudad, el tiempo, la locura, la risa oscura.

El sueño no pide permiso

Lo primero que sorprende del sueño es su aceptación de lo imposible. Mientras soñamos podemos volar, atravesar paredes, estar en dos lugares a la vez, encontrarnos con alguien que murió hace años y conversar con él con perfecta naturalidad. Una habitación se convierte en otra sin que nada nos extrañe. Alguien tiene un rostro que no es el suyo y no dudamos de quién es. Todo ocurre sin pedir permiso a la razón, y mientras ocurre lo vivimos como real. Solo al despertar descubrimos el absurdo.

La neurociencia ha comenzado a explicar parte de ese fenómeno. En 1953, los fisiólogos Eugene Aserinsky y Nathaniel Kleitman descubrieron la fase del sueño caracterizada por movimientos oculares rápidos, en la que se concentran los sueños más vívidos, y se advirtió que en ella el cerebro está lejos de estar apagado: su actividad se parece, en muchos aspectos, a la de la vigilia, aunque las regiones

frontales que vigilan la lógica y la coherencia trabajan con menos intensidad. Quizá por eso no nos sorprende lo imposible. Pero el hallazgo no resuelve el misterio de por qué la mente construye, noche tras noche, mundos enteros. Solo permite entender un poco mejor cómo.

Hay, además, una enseñanza filosófica en la experiencia de soñar. Si en un sueño sentimos miedo, el escenario era imaginario pero el miedo fue verdadero. Si nos enamoramos de alguien que no existe, la emoción no fue una mentira. Lo que fue falso era el decorado; lo que sentimos no. Los surrealistas comprendieron que el sueño era una realidad subjetiva con consecuencias reales: nos deja un recuerdo, una sensación, a veces una decisión. No era, entonces, un simple error de la mente. Era otra manera de existir.

Freud y el continente nocturno

Ese descubrimiento tuvo un precursor. En 1899, con fecha de 1900, Sigmund Freud publicó *La interpretación de los sueños*, donde sostenía que los sueños no eran un ruido sin sentido, sino la expresión disfrazada de deseos que la vida despierta reprimía. Describió mecanismos que hoy resultan familiares: la condensación, por la que varias personas o ideas se funden en una sola imagen; el desplazamiento, por el que una emoción se transfiere a un objeto inesperado. Para los surrealistas, que buscaban imágenes capaces de reunir realidades lejanas, esa descripción del trabajo onírico parecía una teoría del propio arte.

La relación entre el movimiento y el maestro de Viena fue, sin embargo, más compleja de lo que suele contarse. En 1932 Breton publicó *Los vasos comunicantes*, un libro dedicado a explorar la relación entre sueño y vigilia, que envió a Freud. Este le respondió con cortesía, pero confesó que no lograba comprender qué era el surrealismo ni qué buscaba. Seis años más tarde, en Londres, conoció a Dalí, que le fue presentado por Stefan Zweig. Tras el encuentro, Freud escribió que hasta entonces había considerado a los surrealistas, que lo habían elegido como santo patrón, casi por completo unos chiflados, pero que la mirada fanática y la técnica irreprochable de aquel joven español le obligaban a revisar su juicio. Es un episodio revelador: el sabio no se dejó seducir por un movimiento, pero reconoció una obra.

Hay una diferencia decisiva en la manera en que unos y otro se acercaron a los sueños. Freud quería interpretarlos. Los surrealistas querían, ante todo, habitarlos. No pretendían descifrar un mensaje oculto, sino dejar que el sueño actuara sobre la vida despierta, como una fuente de imágenes, de preguntas y de libertad.

La lógica emocional

El sueño no carece de lógica. Posee otra. No sigue las reglas del espacio ni las del tiempo, pero obedece a una coherencia emocional: podemos aceptar que una casa tenga veinte habitaciones que no conocíamos, siempre que la sensación de estar allí sea consistente, de protección, de amenaza, de nostalgia. La casa es la imagen; la emoción es el verdadero territorio. Una persona que sueña con una casa puede estar soñando con infancia, con encierro, con pertenencia, o con otra cosa que ni ella misma sabría nombrar.

Por eso los símbolos oníricos resisten a las traducciones rápidas. Un mar puede ser libertad, miedo, infancia o pérdida, o puede ser simplemente un mar, y el mismo mar puede significar cosas distintas para dos personas, e incluso para la misma persona en dos momentos de su vida. No existe un diccionario de sueños. Los libros que prometen ofrecerlo suelen olvidar que un símbolo depende de la persona, de su historia, del contexto. Por eso conviene no interpretar demasiado pronto: una explicación apresurada puede cerrar una puerta que el sueño había abierto. El sueño pertenece al soñador, y nadie puede soñar exactamente nuestro sueño ni entrar por completo en nuestra memoria. Hay una zona de nosotros que permanece inaccesible, y el sueño nos recuerda esa soledad esencial. Pero también nos recuerda que esa soledad puede ser libertad.

Existe, además, el sueño que no es agradable. La noche no siempre es amable. Hay pesadillas, miedos, culpas, monstruos que no hemos invitado, y el surrealismo no los ignoró: reconoció en ellos la sombra que todos llevamos. Vale la pena distinguir, sin embargo, entre la pesadilla ocasional, que puede ser un material fecundo, y las pesadillas persistentes que dañan el descanso o la vida cotidiana. Estas no son materia poética, sino motivo para pedir ayuda profesional. Soñar no es una obligación de heroísmo.

El tiempo y la memoria del sueño

En el sueño el tiempo pierde su autoridad. Podemos vivir lo que parece una historia larguísima y descubrir que solo han pasado unos minutos, saltar años de un instante a otro, ver a una persona con dos edades a la vez. El tiempo no es una línea, sino un material: puede comprimirse, expandirse, repetirse, interrumpirse. La memoria funciona de manera semejante. Podemos pasar treinta años sin pensar en alguien y recuperarlo en tres segundos con una canción. El pasado desaparece y de pronto vuelve, no como pasado, sino como presencia.

El sueño recordado, además, ya no es exactamente el sueño vivido. La memoria no es una cámara; es una reconstrucción, y cada vez que contamos un sueño lo modificamos un poco, hasta que terminamos recordando la versión que construimos al relatarlo. Eso tiene una consecuencia importante para el surrealismo: el sueño no es solamente lo que ocurre mientras dormimos, sino también lo que hacemos con él después. Convertirlo en un poema, en una pintura, en un relato, en una película. Por eso los surrealistas llevaron cuadernos de sueños, y por eso muchos creadores recomiendan tener uno junto a la cama: al despertar comienza la censura, y las imágenes se disuelven como humo.

Esa frontera entre el sueño y la vigilia, el instante del adormecimiento, interesó especialmente a Breton, cuya frase inicial sobre el hombre cortado en dos por la ventana nació de ese estado. Dalí inventó incluso una técnica para capturarlo: dormitar sentado con una llave sostenida entre los dedos sobre un plato; cuando el sueño vence, la llave cae, el estrépito lo despierta, y el durmiente conserva las imágenes del primer instante. Era una manera de visitar el sueño y regresar con algo en las manos. En 1944 pintó una de las obras más conocidas de esta exploración, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar*: Gala duerme desnuda sobre una roca, y a su alrededor la picadura de una abeja se transforma en una granada, un pez, tigres y un fusil con bayoneta que apunta a su brazo. Dalí quería mostrar cómo un estímulo mínimo del mundo exterior se convierte, dentro del sueño, en una historia.

Soñar despierto

Entre el sueño y la vigilia existe una zona intermedia: la ensoñación. Es ese momento en que miramos por una ventana y el cuerpo está aquí, pero la mente está en otra parte. Pensamos en alguien, imaginamos una conversación, recordamos un viaje, inventamos un futuro. No estamos dormidos, pero tampoco completamente atentos al mundo. En ese territorio intermedio la mente juega. Las asociaciones aparecen, las imágenes fluyen, y conservamos una conciencia suficiente para recordar lo que sucede. Quizá por eso la ensoñación sea la forma más accesible del surrealismo.

Solemos decir de alguien que está soñando despierto como si fuera una acusación. Pero toda civilización comenzó con alguien que soñaba despierto: una máquina, una ciudad, un barco, una novela, una teoría. Antes de existir en el mundo, existieron como imágenes. La imaginación no es necesariamente evasión; puede ser anticipación, creación, una forma de conocimiento. La relación sana entre imaginación y mundo consiste en imaginar primero, discernir después y crear al final.

La historia de la creación abunda en casos de esa colaboración entre la mente dormida o semidormida y la despierta: Coleridge sostuvo que su poema *Kubla Khan* le llegó casi entero durante un sopor provocado por el opio; el violinista Giuseppe Tartini aseguró haber compuesto su *Sonata del trino del diablo* tras soñar que el diablo tocaba para él; Mary Shelley concibió la historia de Frankenstein en una visión entre el sueño y la vigilia; el químico August Kekulé contó que la forma del anillo del benceno se le reveló al ver serpientes que se mordían la cola. No hace falta creer cada detalle de estas historias, muchas de las cuales fueron embellecidas por quienes las contaron, para reconocer lo que sugieren: que la mente dormida o distraída puede establecer conexiones que la mente atenta no ve.

El sueño dentro del sueño

Hay sueños que parecen terminar al despertar, y otros que continúan dentro de la vigilia. Y existe el falso despertar: abrimos los ojos, nos levantamos, caminamos por la casa, preparamos el desayuno, todo parece normal, hasta que algo nos revela que seguimos dormidos. La experiencia demuestra hasta qué punto la conciencia puede engañarse sobre su propio estado. Existe también el sueño lúcido, en el que el durmiente sabe que está soñando y puede, a veces, dirigir lo que ocurre. Durante mucho tiempo se lo consideró una leyenda. En 1975 el psicólogo Keith Hearne y en 1980 Stephen LaBerge demostraron que los soñadores lúcidos podían enviar señales previamente acordadas con los movimientos de los ojos mientras dormían, y la ciencia pudo comprobar lo que los soñadores contaban.

Esas experiencias plantean preguntas antiguas. En el siglo IV antes de nuestra era, el filósofo chino Zhuangzi contó que había soñado que era una mariposa, y que al despertar no sabía si era un hombre que había soñado ser mariposa o una mariposa que soñaba ser un hombre. Calderón de la Barca resumió en 1635 la perplejidad en un título, *La vida es sueño*. Descartes, en sus *Meditaciones*, usó el argumento del sueño para dudar de todo: si no puedo distinguir con certeza la vigilia del sueño, ¿cómo sé que existe el mundo que percibo? Y en *A través del espejo*, Lewis Carroll puso a Alicia ante el Rey Rojo que duerme y a quien Tweedledum y Tweedledee aseguran que ella no es más que un personaje de su sueño. Si el Rey despertara, dicen, ella se apagaría como una vela.

Borges llevó esa idea a su extremo en *Las ruinas circulares*, el cuento de un hombre que sueña a otro hombre, lo concibe detalle a detalle y lo envía al mundo, hasta descubrir, frente al fuego, que él mismo es también el sueño de otro. Es una variación inquietante sobre un tema que los surrealistas conocían bien: que quien

sueña es también espectador de lo que sueña, y que no somos completamente transparentes para nosotros mismos. El sueño es lo que nos sorprende desde dentro.

El misterio que no se disuelve

Hoy sabemos más sobre el sueño que hace un siglo. Sabemos que se organiza en ciclos de aproximadamente noventa minutos, que parece intervenir en la consolidación de la memoria y en el procesamiento de las emociones, que su privación afecta a la salud. Y es un motivo de gratitud que la ciencia avance. Pero incluso cuando conozcamos mucho más, seguirá en pie la pregunta que ninguna medición responde del todo: por qué una mente humana es capaz de construir, cada noche, ciudades, personas y paisajes con tanta riqueza, sin arquitectos, sin presupuesto, sin permiso y sin espectadores.

Ese misterio no necesita volverse sobrenatural. Comprender las reacciones nucleares de una estrella no nos impide asombrarnos ante ella; al contrario, quizá profundiza el asombro. Lo mismo ocurre con el sueño. Podemos estudiar su mecanismo y mantener intacta la sorpresa de que ocurra. No hace falta demostrar que los sueños son otra dimensión física. Basta con reconocer que son otra dimensión de nuestra experiencia.

Cada mañana abrimos los ojos y la habitación vuelve: la cama, la ventana, el ruido de la ciudad. Durante unos segundos estamos entre dos mundos, uno que acaba de desaparecer y otro que todavía no ha recuperado su dominio. Ese momento es precioso, porque todavía podemos recordar. Quizá deberíamos aprender a quedarnos un poco más ahí, no para escapar de la realidad, sino para escuchar lo que nuestra mente acaba de decirnos. Tal vez no tenga un mensaje. Tal vez sea solo una combinación de recuerdos, una emoción, una imagen sin significado. No importa. Ha ocurrido dentro de nosotros, y eso ya es extraordinario.

Soñar no es escapar. Es explorar un territorio que nos pertenece, volver con una imagen, y descubrir que lo cotidiano, después, ya no es del todo igual. Y ese territorio no se limita a la mente: se extiende al cuerpo que sueña, que desea, que se transforma. De él hablaremos ahora.

CAPÍTULO XVI

El cuerpo, el deseo y la metamorfosis

Habitamos un cuerpo desde el primer día y casi nunca lo miramos. Lo usamos para caminar, comer, trabajar, dormir, amar; solo lo advertimos cuando duele, cuando cambia o cuando alguien lo mira. El surrealismo lo miró con una intensidad poco habitual. Vio en él, a la vez, una máquina de placer, un territorio de misterio, un campo de batalla entre lo que somos y lo que se espera de nosotros, y una materia dispuesta a transformarse. Este capítulo recorre esa mirada: el cuerpo como frase, el deseo como motor, la metamorfosis como ley de la vida, el ojo y el espejo como umbrales.

El cuerpo como frase

Hans Bellmer, cuyas muñecas ya hemos visto, dejó una de las definiciones más singulares del cuerpo al compararlo con una frase que nos invitara a desarticularla para que, a través de una serie de anagramas, se recompusieran sus contenidos verdaderos. La idea es notable porque une dos territorios que el surrealismo no quiso separar: el del lenguaje y el de la carne. Un cuerpo puede reordenarse como una frase; una frase puede tener la sensualidad de un cuerpo. Bellmer, que dibujó y fotografió esas reordenaciones durante décadas, sabía que el procedimiento tenía algo perturbador, y su obra sigue suscitando un debate legítimo sobre dónde termina la exploración y empieza la violencia. Pero su intuición de fondo, la de que el cuerpo no es una unidad fija, sino un conjunto de posibilidades, atravesó a todo el movimiento.

Dalí pintó en 1936 una *Venus de Milo con cajones*, una escultura clásica cuyo torso se abre en pequeños compartimentos con tiradores, como un mueble. La imagen aludía a Freud: si el inconsciente tiene secretos, el cuerpo tiene cajones. Magritte compuso en 1934 un rostro con los rasgos de un torso desnudo, de modo que los pechos hacen de ojos, el ombligo de nariz, y el cuerpo entero adquiere una mirada

que nos devuelve la nuestra. Man Ray convirtió una espalda en un violín. En todos esos casos el cuerpo dejaba de ser lo natural y evidente para volverse un enigma.

Esta inquietud se relaciona con un tema que Freud había estudiado en 1919 con el nombre de lo siniestro: la sensación de extrañeza que nos producen las muñecas, los maniquíes, los autómatas, las figuras que parecen vivas sin serlo. El surrealismo explotó esa zona sin reservas. Los maniquíes de la exposición de 1938, las muñecas de Bellmer, los cuerpos de cera de Delvaux trabajaban con la misma pregunta: ¿qué ocurre cuando lo humano se parece demasiado a lo inanimado, o lo inanimado a lo humano? La respuesta es un escalofrío, que es también una forma de conocimiento.

El deseo más allá del acto

Para los surrealistas el erotismo no era un tema entre otros, sino una forma de pensamiento. Georges Bataille, que fue su antagonista y su compañero de camino, publicó en 1928, bajo seudónimo, *Historia del ojo*, una novela breve y escandalosa que anudaba el deseo, la violencia y la muerte, y treinta años más tarde, en *El erotismo*, lo definió como una afirmación de la vida hasta en la muerte. No hace falta compartir su vértigo para reconocer su intuición: que el deseo humano no se agota en la reproducción ni en el placer, sino que es una forma de salir de uno mismo, de tocar lo que nos excede.

En diciembre de 1959, el grupo de Breton inauguró en París una exposición internacional dedicada precisamente al tema, con el título *EROS*, que reunió obras y objetos de decenas de artistas y fue concebida como un homenaje al deseo contra toda moral que lo condenara. El poeta Octavio Paz, que había frecuentado al grupo, escribiría décadas más tarde un ensayo célebre, *La llama doble*, donde sostenía que el erotismo es sexualidad transfigurada por la imaginación, y que el amor es el erotismo que se detiene en una persona y la elige. Es otra manera de decir lo que el surrealismo había intuido: que la imaginación no es un adorno del deseo, sino una de sus condiciones.

Hay una cautela necesaria. El erotismo surrealista, como vimos en el capítulo dedicado al amor, estuvo atravesado por la perspectiva masculina dominante de su época, y mucho de lo que se produjo en su nombre hoy nos resulta unilateral. Pero no todo se reduce a esa limitación. En las obras de Carrington, de Tanning, de Fini, de Toyen, el deseo aparece con una voz propia, a veces turbia, a veces gozosa, que nos recuerda que la libertad del cuerpo nunca fue patrimonio de un solo sexo.

La metamorfosis

Si hay una idea que los surrealistas heredaron de la mitología y de la naturaleza es la de la metamorfosis. Ovidio había reunido en el siglo I decenas de relatos de seres que se transformaban en árboles, en pájaros, en piedras, en constelaciones. Kafka, en 1915, había hecho despertar a un hombre convertido en insecto. Los surrealistas multiplicaron esas imágenes: el cuerpo que se vuelve paisaje, la mujer que se vuelve animal, el árbol con rostro humano, la mano que florece. Ernst creó a Loplop, un pájaro que es también un hombre; Carrington pobló sus cuadros de seres a medio camino entre especies; Dalí hizo del narciso un hombre y del hombre un narciso; Brauner y Toyen imaginaron criaturas híbridas que parecen salir de un bestiario soñado.

Pero la metamorfosis no es solo una fantasía. Es la ley más antigua de la naturaleza. La oruga que se convierte en mariposa, el renacuajo que se convierte en rana, la semilla que se convierte en árbol: ninguno de esos cambios es menos extraordinario que los de un cuadro surrealista; ocurren a nuestro alrededor, todos los días, y los hemos naturalizado. Nuestro propio cuerpo cambia sin cesar, a lo largo de las edades, y la persona que fuimos a los diez años casi no se parece a la que somos hoy. El surrealismo nos recuerda que lo estable es un espejismo, y que cuando creemos que algo es una cosa, quizá esté en camino de ser otra.

La mano: del paleolítico al surrealismo

Entre todas las partes del cuerpo, la mano ocupa un lugar especial: con ella tocamos, creamos, escribimos, acariciamos, golpeamos. Es probablemente la primera firma de la humanidad. En cuevas de Francia, de España y de Indonesia, algunas de más de treinta y cinco mil años, aparecen manos en negativo, hechas apoyando la palma sobre la roca y soplando pigmento alrededor. En la Patagonia argentina, en la provincia de Santa Cruz, la Cueva de las Manos, declarada Patrimonio de la Humanidad en 1999, conserva cientos de esas siluetas, realizadas hace entre nueve mil quinientos y trece mil años: manos de adultos y de niños, de personas que quisieron dejar constancia de que estuvieron allí. Georges Bataille dedicó en 1955 un libro, *Lascaux o el nacimiento del arte*, a esa primera aventura de la imaginación.

Los surrealistas se sintieron atraídos por la mano como por pocas otras imágenes. En *Un perro andaluz* aparecen una mano llena de hormigas y otra cortada en plena calle. El escultor Alberto Giacometti hizo en 1932 una obra titulada *Mano atrapada*. Y el automatismo mismo era, en el fondo, una confianza en la mano: dejar que trazara

sin plan, que supiera algo que la cabeza ignoraba. Quien ha dibujado en un cuaderno mientras habla por teléfono conoce esa sensación. La mano parece pensar por su cuenta, y lo que traza revela, a veces, lo que no sabíamos que pensábamos.

Esa inteligencia de las manos tiene algo de olvidado. Una cultura que pasa buena parte del día frente a pantallas corre el riesgo de olvidar que conocemos el mundo también tocándolo: amasando, cosiendo, cultivando, tallando, dibujando. El surrealismo, que celebró tanto la imaginación, no despreció el oficio. Sabía que una imagen interior necesita, para existir, el trabajo paciente de unas manos.

La máquina y el cuerpo

El siglo XX vio también cómo el cuerpo se mezclaba con la máquina. Marcel Duchamp trabajó entre 1915 y 1923 en *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*, conocida como *El gran vidrio*, una vasta composición sobre vidrio en la que formas de engranajes, de embudos y de filtros dialogan con una figura femenina abstracta, como si el deseo funcionara con el mecanismo de una fábrica. Francis Picabia dibujó retratos de personas como máquinas, y los collages de Ernst y las muñecas de Bellmer prolongaron esa intuición. A veces, las máquinas son de nuestro propio cuerpo: las muletas que Dalí pintó una y otra vez, como un apoyo que sostiene lo frágil, o las prótesis, los corsés y los aparatos de Kahlo.

Hoy esa mezcla nos resulta menos extraña. Convivimos con marcapasos, con prótesis, con aparatos que amplían la vista o el oído, y la filósofa Donna Haraway propuso en 1985, en su *Manifiesto cíborg*, pensar la identidad contemporánea como una mezcla de lo orgánico y lo técnico. Es una prolongación inesperada de la pregunta surrealista sobre dónde termina el cuerpo y dónde empieza lo otro.

El cuerpo que sufre

El surrealismo no celebró solamente el cuerpo gozoso. También miró el cuerpo que duele. Frida Kahlo, que pasó buena parte de su vida entre corsés ortopédicos y operaciones, pintó en 1944 *La columna rota*: ella misma, con el torso abierto y sostenido por una columna jónica fracturada en lugar de la espina, el rostro surcado de lágrimas, la piel clavada de agujas. No hay en esa imagen ninguna complacencia ni ningún adorno; hay un testimonio. El dolor se vuelve forma, y la forma, al ser contemplada, lo convierte en algo compartible.

Antonin Artaud, el expulsado de 1926, llevó esa intuición a su límite. Tras años de sufrimiento psíquico y de internaciones, grabó en 1947 una obra radiofónica, *Para*

acabar con el juicio de Dios, que la radio francesa se negó a emitir, y en ella soñó un cuerpo sin órganos, libre de los automatismos que lo gobiernan. Se puede discutir hasta dónde llega la lucidez de esas páginas y hasta dónde el desgarro; pero demuestran que el cuerpo, para una parte del surrealismo, era también el lugar donde se libra la batalla por la libertad interior.

El ojo

Ningún órgano ocupa en el surrealismo un lugar tan constante como el ojo. Aparece cortado en *Un perro andaluz*, narrado y hecho objeto en la novela de Bataille, convertido en globo en una litografía de Odilon Redon de 1882, agregado a la varilla de un metrónomo por Man Ray, arrancado en un autorretrato de Brauner que parece anticipar su destino. Magritte pintó en 1928 un ojo enorme en cuya pupila flota un cielo con nubes, y lo tituló *El falso espejo*, como si la mirada fuera una ventana y a la vez una superficie. Breton había hablado del ojo en estado salvaje. No es extraño que fuera tan insistente: para un movimiento que se proponía cambiar la manera de ver, el instrumento de la visión no podía dejar de ser un símbolo.

Pero el ojo tiene una peculiaridad: no se ve a sí mismo. Mira, pero necesita un espejo para saberse mirando. Cuando miramos a alguien a los ojos, sentimos al mismo tiempo que miramos y que somos mirados, y esa reciprocidad es una de las experiencias más intensas de la vida humana. Por eso tantas imágenes surrealistas nos devuelven la mirada: un retrato que nos observa, un ojo que flota, una figura que sin rostro parece vernos de todos modos. La obra deja de ser un objeto para ser un encuentro.

El espejo y el doble

Del ojo al espejo hay un solo paso. El espejo nos muestra lo que parece ser nuestra imagen, pero ese reflejo es invertido, bidimensional, siempre un poco ajeno. En 1936 el psicoanalista Jacques Lacan, que frecuentó a los surrealistas en esos años, propuso que el niño se reconoce por primera vez a sí mismo al ver su imagen en un espejo, y que esa identificación con una figura exterior constituye el germen del yo. La idea ilumina el vértigo del doble, que fascinó tanto a la literatura fantástica como al surrealismo: si me reconozco en una imagen que no soy yo, ¿quién es el que mira y quién el que está mirado?

Borges, que no fue surrealista pero compartió con ellos esa inquietud, escribió en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* que uno de los heresiarcas de aquel mundo imaginario

había afirmado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. Detrás del chiste hay una intuición profunda. El espejo, el retrato, la fotografía, la sombra: todo lo que nos duplica nos recuerda que la identidad es frágil, y que quizá no somos una sola cosa, sino una sucesión de imágenes que nos persiguen.

Por eso, quizá, el cuerpo se vuelve tan importante para una mirada surrealista. No es solamente aquello que tenemos, sino el lugar desde el cual soñamos, deseamos, recordamos. Pensamos con él, aunque creamos pensar con la cabeza. Nuestras manos saben cosas que no sabemos explicar; la piel recuerda; el estómago anticipa. Escuchar al cuerpo es una forma de automatismo. Y ese cuerpo, a su vez, no vive en el vacío: camina por calles, atraviesa plazas, se pierde en barrios. Habita ciudades. Y las ciudades, para el surrealismo, también soñaban.

CAPÍTULO XVII

La ciudad

La mayor parte de quienes leen este libro viven en una ciudad. La habitan, la recorren, la sufren, la aman, y probablemente casi nunca la miran. Sabemos qué calle nos lleva al trabajo, en qué esquina está el café, cuántas cuadras hay hasta la casa de un amigo. Hemos reducido el mundo urbano a una red de utilidades. Los surrealistas fueron, entre otras cosas, los primeros poetas de la metrópolis moderna que se negaron a hacerlo. Para ellos la ciudad era un texto lleno de signos, un sueño colectivo que todos construimos sin saberlo, y que quien sabe caminar con la atención abierta puede leer.

El campesino de París

El libro fundador de esa mirada es *El campesino de París*, de Louis Aragon, publicado en 1926. Aragon cuenta allí, con una prosa deslumbrante, un recorrido por el pasaje de la Ópera, una galería comercial cubierta, llena de cafés, peluquerías, librerías, tiendas de bastones y de corsés, que estaba a punto de ser demolida para ensanchar un bulevar. Lo que otros veían como un callejón anticuado, él lo vio como un santuario de la mitología moderna. Cada escaparate, cada tienda, cada cartel guardaba un misterio, y el pasaje entero, con su luz de acuario y su fauna de transeúntes, parecía un sueño detenido. En otro tramo del libro, Aragon narra un paseo nocturno por el parque de las Buttes-Chaumont, donde el paisaje artificial de grutas y puentes adquiere un aire de revelación.

Esa lección fue decisiva: la ciudad no era el opuesto de lo maravilloso, sino su lugar privilegiado. No hacía falta viajar a Oriente ni inventar paraísos. Bastaba bajar a la calle con una mirada distinta. Breton lo experimentó en *Nadja*, cuyos paseos recorren sitios reales, como la plaza Dauphine, uno de los rincones más recoletos de

París, o el hotel donde él mismo había vivido, y donde cada lugar parece atraer un acontecimiento. Las calles de *Nadja* no son un decorado: son un personaje.

El filósofo alemán Walter Benjamin, que leyó a Aragon con fascinación en 1927, empezó a trabajar en lo que se convertiría en su gran proyecto inconcluso, *Los pasajes*, un estudio de las galerías comerciales de París como cápsulas de la modernidad. En 1929 escribió un ensayo sobre el surrealismo en el que describía la experiencia del movimiento como una iluminación profana: una forma de embriaguez, de revelación y de conocimiento que no necesitaba recurrir a lo sobrenatural y que se producía, sobre todo, al mirar lo cotidiano. Es una de las definiciones más certeras que se han escrito sobre aquello que buscaban Breton y Aragon.

El arte de perderse

Caminar sin rumbo, dejar que la ciudad decida, tomar una calle porque su nombre nos gusta o porque vemos una luz al fondo: eso hicieron los surrealistas, y a eso lo llamamos hoy, con una palabra heredada de Baudelaire, flâneur. Pero hay una diferencia importante. El paseante de Baudelaire contemplaba la multitud con distancia irónica. El surrealista, en cambio, esperaba algo. Salía a la calle como se sale a una cita con el azar, convencido de que la ciudad podía responder. Nunca sabía qué: un encuentro, una frase oída al pasar, un objeto en una vitrina, una escena que se inscribía en su vida como un sueño.

Perderse tiene algo paradójico: exige abandonar el mapa, y vivimos rodeados de mapas. Hoy llevamos en el bolsillo un dispositivo que nos indica, paso a paso, cuál es el camino más corto, cuántos minutos tardaremos, qué comercios hay a la vuelta. Es una comodidad extraordinaria. Pero tiene un efecto secundario: elimina el extravío. Ya casi nunca llegamos a un lugar por equivocación. Quizá valga la pena, de vez en cuando, apagar el aparato y recordar que el azar también habita en la ciudad, que una calle desconocida puede ser una puerta, y que muchos de los encuentros que cambian una vida suceden cuando nos desviamos.

Los herederos de este gesto fueron los situacionistas, un grupo de jóvenes artistas e intelectuales liderado por Guy Debord que, a partir de la década de 1950, desarrolló la práctica de la deriva, un paseo urbano guiado por las atracciones del terreno, y propuso una psicogeografía: el estudio de cómo los lugares influyen en las emociones. Aunque criticaron con dureza al surrealismo, al que consideraban demasiado idealista, bebieron de su fuente. De ese linaje descienden muchas de las

maneras actuales de pensar la ciudad como experiencia y no solo como infraestructura.

La ciudad de noche

Si hay una hora en que la ciudad se parece a un sueño, es la noche. Las calles se vacían, las ventanas encendidas se convierten en pequeñas escenas, la luz eléctrica, los letreros de neón, las vidrieras iluminadas transforman los edificios en decorados. Brassaï fotografió ese París nocturno en los años treinta con una paciencia de cazador, y en sus imágenes los adoquines mojados, las farolas y los rostros de la noche adquieren una atmósfera que ningún mediodía conoce. Los surrealistas, que dormían tarde y caminaban de madrugada, comprendieron que de noche la ciudad deja de ser útil y se vuelve disponible.

También la publicidad, que desde comienzos del siglo cubría las paredes de imágenes, carteles y promesas, les pareció una forma involuntaria de poesía urbana: frases cortadas, colores violentos, cuerpos y objetos aislados de todo contexto. Mucho del arte pop de las décadas siguientes, y de la estética publicitaria actual, descendería de esa mirada. Lo que antes parecía basura visual podía ser leído como un collage colectivo.

Ciudades inventadas

Hay también ciudades que no existen y que, sin embargo, habitamos. La Praga de Kafka, laberinto de oficinas y de pasillos donde cada puerta conduce a otra; el París onírico de Chirico; la estación de Delvaux, siempre a punto de partir; las ciudades que Italo Calvino imaginó en 1972 en *Las ciudades invisibles*, donde un Marco Polo inventor describe a Kublai Khan decenas de urbes imposibles que son, en el fondo, variaciones de una sola: la que cada uno lleva dentro. Esas ciudades nos recuerdan que no vivimos solo en el espacio físico que habitamos, sino en la ciudad que imaginamos, que recordamos y que deseamos. La ciudad real y la ciudad soñada coexisten en cada esquina.

Los pasajes y la ciudad que se demolía

Hay una circunstancia histórica que explica la fascinación de los surrealistas por ciertos rincones de París: los vieron en el momento en que desaparecían. Entre 1853 y

1870, el prefecto Haussmann había rasgado la vieja ciudad medieval con grandes bulevares rectos, destinados a facilitar la circulación, el comercio y el control del orden público. Los pasajes cubiertos, esas galerías comerciales de vidrio y hierro que habían florecido a comienzos del siglo XIX, perdieron su sentido ante las nuevas avenidas, y durante décadas fueron decayendo. El pasaje de la Ópera, que Aragon inmortalizó, fue demolido hacia 1925.

Walter Benjamin comprendió que allí residía la clave de la mirada surrealista: lo viejo, lo pasado de moda, lo que la modernidad desechaba, conservaba una energía que lo nuevo había perdido. Los objetos de los mercados de pulgas, los escaparates desvaídos, los maniquíes de las vidrieras antiguas, las tiendas de bastones, eran restos de un mundo que acababa de morir y que, por eso mismo, hablaba con una voz inesperadamente intensa. Lo obsoleto es una fuente de poesía. Algo semejante sentimos hoy ante un casete, una cabina telefónica o un cine de barrio que cierra: en cuanto algo está a punto de desaparecer, lo miramos por primera vez.

Los autonautas: una deriva de treinta y tres días

Quizá el homenaje más delicioso a la tradición del paseo surrealista lo hizo, ya muy tarde, un escritor argentino. El 23 de mayo de 1982, Julio Cortázar y su esposa, la fotógrafa Carol Dunlop, subieron a una furgoneta Volkswagen, a la que bautizaron Fafner por el dragón de Wagner, con una consigna absurda: recorrer la autopista que une París con Marsella, unos setecientos setenta kilómetros que se cubren normalmente en diez horas, sin salir de ella ni una sola vez, deteniéndose en cada uno de los sesenta y cinco paraderos, dos por día, y durmiendo siempre en el segundo. Tardaron treinta y tres días. Lo llamaron una expedición un tanto alocada y bastante surrealista, y con la seriedad fingida de los exploradores del siglo XIX, tomaban notas, hacían relevamientos y fotografías, y escribían un diario.

El resultado fue *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*, publicado en 1983. Es un libro lleno de juego, de ternura y de humor, y también un ejemplo perfecto de lo que significa convertir un lugar anodino en un territorio de aventura. Un parador de autopista, con sus surtidores, sus baños y sus camioneros, se vuelve un continente. La lentitud se transforma en un acto de rebeldía, y la regla arbitraria, en una forma de atención. Los dos viajeros eran conscientes de que el tiempo era corto, y Carol Dunlop murió unos meses después del regreso. El libro conserva intacta esa alegría de quienes deciden, mientras pueden, tomarse en serio la imaginación.

La arquitectura de lo imposible

Los surrealistas también miraron los edificios. Admiraron en particular a un autodidacta, Ferdinand Cheval, un cartero rural del sur de Francia que, a lo largo de treinta y tres años, entre 1879 y 1912, construyó con piedras recogidas durante sus recorridos un palacio imposible, el Palacio Ideal, cubierto de torres, grutas, animales y templos de estilo indescifrable. Cheval no había visto nunca la obra de ningún arquitecto. Lo que construyó fue el sueño de un hombre que caminaba. Los surrealistas lo celebraron como un antecesor, pues demostraba que cualquier persona podía convertirse en creador.

En Barcelona, Dalí descubrió en la obra de Antoni Gaudí y en las bocas de metro de Guimard en París lo que llamó, en un célebre artículo de 1933, la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura del *modern style*: edificios que parecían derretirse, balcones con forma de huesos, fachadas con la sensualidad de un cuerpo. La arquitectura surrealista no era un estilo, sino un espíritu: la convicción de que habitar no significa solamente guarecerse, sino soñar.

El mapa del mundo surrealista

En 1929, la revista *Variétés* publicó un mapamundi que se volvió célebre. Se titulaba *El mundo en la época de los surrealistas*, y en él los países no tenían el tamaño de su superficie, sino el de su importancia para el movimiento. Algunos territorios se agrandaban hasta ocupar medio planeta, como Alaska, México, la isla de Pascua o Rusia, mientras otros, como Estados Unidos, se reducían a casi nada, y Francia, la patria del movimiento, quedaba disminuida. El mapa era una broma, pero decía algo serio: que cada uno tiene una geografía interior distinta de la oficial, que hay lugares que pesan más en nuestra vida que su tamaño, y que la imaginación redibuja el mundo.

Buenos Aires y las ciudades de la literatura

Las ciudades de los surrealistas no se limitaron a París. En Buenos Aires, Borges publicó en 1923 *Fervor de Buenos Aires*, un libro de poemas que descubre en las calles de los suburbios un misterio que el centro había olvidado, y en *El Aleph* (1945) imaginó que en el sótano de una casa de la calle Garay, en el barrio de Constitución, existía un punto donde se podía ver, simultáneamente y sin superposición, todos los lugares del universo. Es quizá la imagen definitiva de la ciudad como sueño: un

sótano porteño que contiene el cosmos. Julio Cortázar, en *Rayuela* (1963), hizo vagar a su Oliveira por un París de callejones, puentes y clochards, y en un cuento de 1959, *Las babas del diablo*, contó la historia de un traductor y fotógrafo aficionado, Roberto Michel, que al ampliar una imagen casual descubre un drama, que Antonioni llevaría al cine en *Blow-Up*.

Esos libros demuestran que la lección de Aragon no tiene fronteras. Toda ciudad es una acumulación de sueños, de memorias, de encuentros posibles, y quien camine por ella con la atención abierta descubrirá que no se agota en sus funciones. Quizá la vida moderna nos exige correr de un lugar a otro. El surrealismo propone detenerse en medio de la prisa y mirar un balcón, un cartel, una sombra, la cara de un desconocido. No para escapar del trabajo o de las obligaciones, sino para recordar que, por debajo de la ciudad útil, existe otra: la ciudad que soñamos, y que nos sueña a nosotros.

En las calles, los cuerpos caminan y los sueños se acumulan. Pero hay otra dimensión que atraviesa ciudades, cuerpos y sueños, y que también los surrealistas quisieron explorar: el tiempo.

CAPÍTULO XVIII

El tiempo, la memoria y el espacio imposible

El tiempo parece la cosa más evidente del mundo. Avanza, pasa, se mide. Lo vemos en los relojes, en los calendarios, en nuestros cuerpos. Y, sin embargo, basta detenerse un instante para descubrir que es quizá una de las experiencias más misteriosas de nuestra existencia. San Agustín lo dijo hace mil seiscientos años con una franqueza insuperable: si nadie le preguntaba qué es el tiempo, lo sabía; si quería explicarlo, ya no lo sabía. El tiempo que medimos no siempre coincide con el tiempo que vivimos. Un minuto puede parecer una eternidad, y una tarde entera puede desaparecer sin que la hayamos advertido. Este capítulo recorre las maneras en que los surrealistas, y los artistas y escritores cercanos a ellos, quisieron pensar el tiempo y su compañero inseparable, el espacio.

El reloj que se derrite

Entre todas las imágenes del surrealismo, quizá ninguna se haya vuelto tan universal como el reloj blando. Ya vimos que Dalí lo pintó en 1931 en un paisaje desierto, y que contó que la idea se le ocurrió al contemplar un queso camembert derretido. Más allá de la anécdota, la imagen toca una intuición profunda: el tiempo que miden los relojes es una convención, útil y necesaria, pero no es el tiempo vivido. Dalí, aficionado a la ciencia, jugó con la asociación entre sus relojes y la teoría de la relatividad, aunque nunca presentó el cuadro como una ilustración de la física.

Y la física, en efecto, había mostrado algo que parecía surrealista. En 1905 y 1915, Albert Einstein demostró que el tiempo no es absoluto: transcurre de manera distinta según la velocidad de quien lo mide y la intensidad de la gravedad que lo rodea. Lo que parecía una paradoja filosófica ha sido comprobado una y otra vez. En 1971, dos físicos hicieron volar relojes atómicos en aviones comerciales y comprobaron que, al regresar, marcaban una hora ligeramente distinta de la de sus

gemelos en tierra, y los satélites del sistema de posicionamiento global deben corregir a diario esas diferencias para que los mapas de nuestros teléfonos no se desvíen. El tiempo no es una línea recta e idéntica para todos. Es un material, y puede estirarse.

La memoria no es una cámara

El tiempo vivido se parece más a la memoria que al reloj. Recordamos un lugar y creemos ver una fotografía, pero lo que ocurre es otra cosa: reconstruimos la escena cada vez que la evocamos, con piezas que cambian y se recomponen. El psicólogo Frederic Bartlett lo demostró en 1932 con relatos que sus sujetos recordaban de manera distinta a cada repetición, y la neurociencia posterior ha confirmado que cada recuerdo, al ser evocado, se vuelve maleable. El pasado no permanece quieto dentro de nosotros. Se transforma con nosotros.

Marcel Proust lo había descubierto con una magdalena. En el primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, publicado en 1913, el sabor de un bizcocho mojado en té le devuelve de golpe un mundo entero, el de su infancia en Combray, y le revela lo que llamó la memoria involuntaria: la que no se convoca, sino que irrumpe. Los surrealistas no fueron proustianos, pero compartieron con él esa certeza de que el pasado puede regresar no como recuerdo, sino como presencia, y de que un detalle insignificante puede ser una puerta. Esa estructura es la misma del azar objetivo, y de la ciudad que guarda una calle donde alguna vez fuimos felices.

Hay un reverso. Borges escribió en 1942 *Funes el memorioso*, la historia de un joven uruguayo que, tras un accidente, ya no puede olvidar nada: recuerda cada hoja de cada árbol de cada monte, cada día con todos sus detalles, y descubre que no puede pensar, porque pensar es olvidar diferencias, generalizar, abstraer. La memoria absoluta sería una pesadilla. Olvidar es también una forma de crear. Una vida es, en buena medida, una selección de lo que dejamos que permanezca.

El instante

El presente parece el único tiempo real. El pasado ya no existe y el futuro aún no existe. Pero cuando lo miramos de cerca, el presente se vuelve una frontera casi invisible: antes de que podamos retenerlo, ya se ha convertido en pasado. Vivimos, por así decir, en el borde de una cascada. Los surrealistas dieron un valor extraordinario a esa frontera, que llamaron muchas veces el instante: el momento en que algo aparece, una coincidencia se produce, un rostro cruza una calle, una imagen se detiene. Era el corazón del azar y de la fotografía de Cartier-Bresson, de la noche

del girasol y de las escenas de Nadja. Lo maravilloso no necesitaba durar. Le bastaba con ocurrir.

Dos pinturas muestran la tensión entre el instante y la eternidad. En *El tiempo atravesado* (1938), Magritte pintó una locomotora que sale, en pleno vapor, del hogar de una chimenea, en un comedor sereno donde solo un reloj marca la hora. El tren es la velocidad, el progreso, la modernidad; la chimenea es la quietud del hogar y de la costumbre. Al juntarlos, el pintor hace chocar dos tiempos. Y en las plazas de Chirico, las sombras largas y los relojes de las torres sugieren una hora detenida, un atardecer que no terminará nunca. En ambos casos el tiempo no avanza: está suspendido, como si alguien hubiera olvidado hacerlo correr.

Conviene decirlo con claridad: cuando el surrealismo habla de premoniciones, de coincidencias que parecen anticipar el futuro, no está afirmando que se pueda ver lo que vendrá. Lo que sugiere es más modesto y quizá más profundo: que nuestro deseo y nuestra imaginación se adelantan a los hechos, que nos orientan hacia ellos, y que muchas de las cosas que ocurren han existido antes como imágenes. Todo proyecto fue alguna vez un sueño. El futuro, antes de existir, habita en la imaginación.

Espacios imposibles

Lo mismo que sucede con el tiempo ocurre con el espacio. Parece neutro: una habitación es una habitación, una puerta es una puerta, una ventana es una ventana. Pero nuestra experiencia del espacio nunca es neutra. El lugar donde estamos modifica nuestros pensamientos, nuestros recuerdos, incluso nuestra percepción de nosotros mismos. El surrealismo descubrió que no hacía falta inventar mundos nuevos. Bastaba con alterar las reglas del espacio conocido. Una puerta que se abre sobre un cielo, una ventana que da a otra habitación, una escalera que no lleva a ninguna parte.

Magritte fue su maestro. En *La llave de los campos* (1936) pintó una ventana rota cuyos fragmentos de vidrio conservan, cada uno, un pedazo del paisaje exterior, como si el paisaje hubiera sido parte del cristal. En *Los paseos de Euclides* (1955) colocó frente a una ventana un caballete con la imagen de una calle que continúa exactamente el paisaje, y junto a ella una torre cuya forma replica la perspectiva de la calle, de modo que dos formas distintas parecen idénticas y el ojo duda de su propia geometría. Son enigmas sin monstruos. Bastan para que nos preguntemos cuánto de lo que llamamos espacio es lo que vemos y cuánto lo que suponemos.

La literatura argentina, que tanto debe a esa tradición, ofreció dos ejemplos memorables. En *La biblioteca de Babel* (1941), Borges imaginó un universo hecho de

galerías hexagonales idénticas que contienen todos los libros posibles. En *Casa tomada* (1946), publicado por primera vez en una revista dirigida por Borges, Cortázar contó la historia de dos hermanos que, sin explicación, van cediendo habitaciones de su casa a una presencia invisible que avanza, hasta quedar en la calle. Y en *Continuidad de los parques* (1956) logró, en apenas una página, que el espacio de una novela y el de la sala donde alguien la lee se comuniquen de manera fatal. Esos relatos no necesitan ninguna criatura sobrenatural: les basta con una ligera torsión de las coordenadas.

Duración y fiesta

A fines del siglo XIX, el filósofo francés Henri Bergson propuso distinguir entre el tiempo del reloj, homogéneo y divisible, y lo que llamó la duración: el tiempo como lo vive la conciencia, continuo, cualitativo, en el que cada instante contiene al anterior. No hace falta compartir toda su filosofía para reconocer la experiencia que describe. Una melodía no es una suma de notas separadas, sino un flujo en el que cada sonido se oye a la luz de los que lo precedieron. Una vida, tampoco. El surrealismo, que desconfiaba de los esquemas del tiempo cronológico, compartió con esa tradición la idea de que el tiempo vivido es más rico que el tiempo medido.

El poeta mexicano Octavio Paz, que fue uno de los más agudos pensadores de ese territorio, dedicó en *El laberinto de la soledad* (1950) páginas memorables a la fiesta. Para Paz, la fiesta es un tiempo distinto del tiempo cotidiano: durante unas horas, las jerarquías se suspenden, los gastos se desbordan, los desconocidos se hablan, y la comunidad se reconoce a sí misma. Es una pausa en el reloj. Muchas culturas mesoamericanas, además, concebían el tiempo de manera cíclica, con calendarios que combinaban un ciclo ritual de doscientos sesenta días y un año solar de trescientos sesenta y cinco, de modo que el pasado no desaparecía, sino que volvía. Frente al tiempo lineal de la prisa y de la productividad, esas tradiciones ofrecen otro modo de habitar el tiempo, y por eso fascinaron a Breton y a sus amigos en México.

El jardín secreto

Hay una imagen que reaparece en toda la historia de la imaginación humana: un lugar oculto detrás de una puerta, de un muro, de un bosque o de una montaña. Un lugar que no aparece en los mapas y que parece esperarnos. El jardín es la forma más antigua de ese deseo. Dentro hay orden, fuera hay incertidumbre; dentro crecen las plantas, fuera se extiende lo desconocido. El Paraíso fue un jardín, y también lo fue

El jardín de las delicias que Bosch pintó hacia 1500 y que los surrealistas veneraban como uno de sus antepasados. En 1911 Frances Hodgson Burnett escribió *El jardín secreto*, donde una niña descubre tras un muro una zona abandonada que, al ser cuidada, devuelve la vida a quienes la habitan.

Para los surrealistas ese jardín era la infancia, el inconsciente, el amor, cualquier espacio donde la imaginación pudiera protegerse del mundo. Los bosques petrificados de Ernst, las junglas de Lam, las selvas de Carrington o de Rousseau, el Douanier, que tanto admiraban, son jardines secretos. Quizá todos llevamos uno. Quizá la tarea de la vida consiste en no perder la llave.

El tiempo que habita en nosotros

Al final, el tiempo que importa es el que habita en nosotros. No el de los relojes, sino el de las emociones: el de la espera, que parece eterna; el del encuentro, que parece durar un segundo; el de la infancia, tan larga; el de la vejez, tan breve. Vivimos varios tiempos a la vez, y la existencia consiste, en parte, en aprender a reconciliarlos. El surrealismo nos recuerda que no tenemos por qué aceptar sin examen el tiempo que nos han impuesto: el de la prisa, el de la productividad, el de la urgencia permanente. Existe también el tiempo del sueño, del paseo, de la conversación sin reloj. Quizá una de las formas más sencillas de libertad interior consista en reservarse, cada día, un poco de ese otro tiempo.

Pero hay una pregunta que el tiempo y el espacio dejan abierta y que nos obliga a descender a un territorio más delicado: el de aquello que llamamos la razón y su reverso. ¿Dónde empieza la locura? ¿Quién decide que un pensamiento es normal y otro no? Esa pregunta, que los surrealistas se hicieron con audacia y con riesgo, es la del capítulo siguiente.

CAPÍTULO XIX

Locura y razón

Hay una palabra que durante siglos ha producido miedo: locura. La hemos usado para nombrar lo que no comprendemos: a quien habla de una manera que no entendemos, a quien percibe cosas que no percibimos, a quien rompe las reglas. Con esa palabra trazamos una frontera. De un lado colocamos lo que aceptamos, del otro lo que rechazamos. Pero el surrealismo no podía evitar una pregunta incómoda: ¿quién dibujó esa frontera, y con qué derecho? Este capítulo toca un tema delicado, y exige cuidado. Se trata de entender lo que el movimiento vio, y también lo que no supo ver.

Un joven médico en la guerra

Breton había estudiado medicina y trabajado, durante la Primera Guerra Mundial, en centros neuropsiquiátricos, donde observó de cerca a soldados con trastornos nerviosos. Aquello le dejó dos convicciones. Una, que la mente humana contiene fuerzas que la razón no domina. Otra, que la psiquiatría de su tiempo, con sus asilos, sus clasificaciones y su autoridad, ejercía sobre los enfermos un poder que no siempre estaba justificado. En el Primer Manifiesto escribió que podría pasar la vida provocando las confidencias de los locos, a quienes describía como personas de una honestidad escrupulosa. Era una frase deliberadamente provocadora, pero expresaba una actitud: la de escuchar donde otros solo clasificaban.

En marzo de 1928, la revista *La Révolution surréaliste* publicó un texto de Breton y Aragon, *El cincuentenario de la histeria*, que celebraba el medio siglo del descubrimiento de la histeria por Charcot como la mayor invención poética de fines del siglo XIX. Ilustraban el texto con fotografías de una paciente de Charcot, Augustine, tomadas en el hospital de la Salpêtrière. Vista desde hoy, la iniciativa tiene dos caras. Por un lado, reconoce una dignidad expresiva en lo que la medicina había catalogado como síntoma. Por otro, convierte el sufrimiento de una mujer en

material estético, sin preguntarse qué sentía ella. Ese doble filo atraviesa todo el vínculo del surrealismo con la locura.

La frontera movediza

La frontera entre razón y locura nunca fue tan nítida como la cultura ha querido suponer. Erasmo escribió en 1511 su *Elogio de la locura*, donde sostenía que sin un poco de locura la vida sería insoportable. Cervantes publicó en 1605 el *Quijote*, la historia de un hombre que, a fuerza de leer, pierde el juicio y sale por el mundo a convertir la realidad en aventura, y todos hemos sentido alguna vez que su locura contiene más verdad que la cordura de quienes lo rodean. Michel Foucault mostró en 1961, en su *Historia de la locura en la época clásica*, que lo que cada época llama locura depende de sus valores, de sus miedos y de sus instituciones, y que a menudo se encierra a quien incomoda más que a quien sufre.

Las guerras y las épocas de crisis mostraron algo parecido. La Primera Guerra Mundial había sido un acto de racionalidad organizada, una máquina de matar perfectamente planificada. ¿Dónde estaba la locura? En 1947, Max Horkheimer y Theodor Adorno publicaron la *Dialéctica de la Ilustración*, un libro que sostenía que la razón instrumental, aquella que solo calcula medios para fines, puede volverse irracional y bárbara. La razón también puede enloquecer. Goya lo había dibujado en los *Caprichos*: cuando la razón duerme, los monstruos despiertan, pero cuando la razón se vuelve absoluta, también los produce.

Arte de los márgenes

Los surrealistas se interesaron especialmente por las obras producidas por personas internadas en hospitales psiquiátricos. En 1922 el psiquiatra y crítico alemán Hans Prinzhorn publicó *La creación plástica de los enfermos mentales*, un libro basado en una colección de miles de obras reunidas en Heidelberg, que Max Ernst y Paul Éluard conocieron y que circuló entre los artistas de París. Allí aparecían dibujos y esculturas de una intensidad extraordinaria, hechos sin ninguna pretensión de arte, por personas que no se consideraban artistas. Más tarde, Jean Dubuffet llamaría *art brut* a ese territorio, y Breton le dedicó en 1948 un ensayo, *El arte de los locos, la llave de los campos*. Adolf Wölfli, un artista suizo internado casi toda su vida, había producido miles de páginas de dibujos, música y escritura, de una riqueza visual inigualable.

Lo que Breton y sus amigos admiraban en esas obras no era la enfermedad, sino la libertad: la ausencia de academia, de mercado, de expectativa. Convenía recordar, sin

embargo, que detrás de ellas había personas que sufrían, a menudo en condiciones deplorables, y que idealizar la locura puede ser otra forma de ignorar a quienes la padecen.

Paranoia, crimen y psicoanálisis

En 1932, un joven psiquiatra, Jacques Lacan, defendió una tesis doctoral sobre la psicosis paranoica y su relación con la personalidad, centrada en una paciente a la que llamó Aimée. Dalí y Breton la leyeron con avidez. La idea de que la paranoia no es solo un trastorno, sino una forma de construir una realidad coherente a partir de asociaciones delirantes, alimentó el método paranoico-crítico de Dalí y el interés de los surrealistas por la lógica interna del delirio. Lacan colaboró en *Minotaure*, y estuvo cerca del grupo durante unos años.

Un episodio terrible mostró los límites de esa mirada. En 1933, en Le Mans, dos hermanas, Christine y Léa Papin, empleadas domésticas, asesinaron a la señora para la que trabajaban y a su hija, en un acto de violencia que conmovió a Francia. Los surrealistas, y Lacan en las páginas de *Minotaure*, vieron en ellas a víctimas de una opresión social extrema, sirvientas sometidas a una humillación cotidiana que habría terminado en estallido. Esa lectura inspiró, años después, la obra de Jean Genet *Las criadas*. Pero la tragedia recuerda que detrás de cada caso hay vidas destruidas, y que el interés intelectual no puede borrar el dolor.

Quién decide

Si la razón y la locura no son territorios claramente separados, la pregunta de fondo es quién decide. Muchos de los artistas de este libro conocieron esa decisión en carne propia. Antonin Artaud pasó casi diez años en hospitales psiquiátricos, y en Rodez fue sometido a tratamientos de electrochoque. Leonora Carrington, como vimos, fue internada en España y escribió sobre su experiencia con una lucidez que ningún informe médico había alcanzado. Y muchos otros, anónimos, fueron encerrados simplemente por ser inconvenientes.

A partir de la década de 1960, algunos psiquiatras, como el escocés R. D. Laing, que publicó en 1960 *El yo dividido*, o el italiano Franco Basaglia, impulsor de la ley que en 1978 inició el cierre de los manicomios en Italia, cuestionaron a fondo el modelo de internación. En la Argentina, el psicoanalista Enrique Pichon-Rivière, que había frecuentado el círculo de Aldo Pellegrini y dirigido con él la revista *Ciclo*, impulsó en los hospicios una práctica basada en el trabajo en grupo, en la que el

paciente era un sujeto. Las ideas surrealistas, con sus defectos, ayudaron a crear un clima en el que la locura pudo mirarse con menos miedo y más respeto.

Conviene, sin embargo, ser claros. Nadie debería sacar de este capítulo la idea de que el sufrimiento psíquico es un don o una forma superior de creatividad. Quien padece una depresión profunda, una psicosis, una angustia que no cede, no necesita poesía: necesita ayuda, escucha y, a menudo, tratamiento. El surrealismo supo ver que la mente es más vasta de lo que creemos y que quien sufre merece ser escuchado. No pretendió, ni podría, sustituir a la medicina.

La escucha como práctica

La frase de Breton sobre las confidencias de los locos adquiere hoy un sentido práctico. En 1987, en Maastricht, el psiquiatra holandés Marius Romme y la investigadora Sandra Escher impulsaron lo que se conoció como el Movimiento de Oyentes de Voces: una red de personas que oyen voces que otros no oyen y que, en lugar de ser tratadas únicamente como enfermas, aprenden a dialogar con su experiencia, a comprender su significado, a convivir con ella. Esas redes han tenido un desarrollo importante en distintos países, y representan un cambio de actitud: escuchar antes de clasificar.

Una pionera de esa actitud trabajó en América Latina. La psiquiatra brasileña Nise da Silveira (1905-1999) rechazó, en los años cuarenta, los tratamientos más agresivos de su época, como el electrochoque y la lobotomía, y propuso en un hospital de Río de Janeiro talleres de pintura y de modelado para los pacientes. De ellos surgió una producción de imágenes de una intensidad extraordinaria, que en 1952 dio origen al Museo de Imágenes del Inconsciente. Silveira mantuvo correspondencia con Carl Gustav Jung, y sus pacientes, como Emygdio de Barros o Adelina Gomes, pasaron a ser reconocidos como artistas. Era la misma intuición de Breton, pero llevada a la práctica clínica con respeto y con rigor.

Esas experiencias muestran que la distancia entre el arte y la salud mental no tiene por qué ser un abismo. Crear puede ser una forma de ordenar lo caótico, de nombrar lo innombrable, de ser escuchado. Pero conviene recordar, otra vez, que la creación no sustituye al tratamiento cuando este es necesario: son caminos que pueden acompañarse, no reemplazarse.

¿Quién soy?

Detrás de esta discusión late una pregunta más sencilla y más honda: ¿quién soy? Respondemos con un nombre, una profesión, una historia, una familia. Pero ninguna respuesta basta, porque algo en nosotros cambia continuamente y, sin embargo, siente que sigue siendo la misma persona. Rimbaud, en una carta de 1871, escribió que el yo es otro. El poeta portugués Fernando Pessoa lo vivió con una radicalidad desconcertante: creó más de setenta personalidades literarias, a las que llamó heterónimos, con biografías, estilos y filosofías propias, y las dejó escribir por él. Borges, en un breve texto de 1960, *Borges y yo*, confesó que el otro, el que aparece en los libros, era quien se llevaba la fama, mientras él se limitaba a vivir, y terminó preguntándose cuál de los dos escribía la página.

La razón nos enseña a decir yo con seguridad. El sueño, la locura, la poesía y el arte nos recuerdan que ese yo es más frágil y más rico de lo que pensamos. Quizá esa fragilidad no sea una amenaza, sino una promesa: la de que siempre podemos ser más de lo que somos. Y quizá, frente a todo lo que nos desborda, la actitud más sana sea la que el siglo XX descubrió con más dificultad: la de conservar, en medio de la desolación, la capacidad de reír.

CAPÍTULO XX

El humor negro y la belleza convulsiva

Hay momentos en que la realidad resulta tan absurda que reírse parece casi una obligación. Una tragedia, una desgracia, una situación imposible, y de pronto una imagen inesperada, una frase, una asociación: una risa. El humor aparece donde aparentemente no debería existir. Para los surrealistas esa risa tenía un enorme poder, porque el humor puede hacer algo que la razón no siempre consigue: desarmar el miedo. Este último capítulo de la parte dedicada a los territorios se ocupa de dos formas de intensidad que el movimiento consideró hermanas: la risa que se burla de lo terrible y la belleza que sacude.

La revuelta superior del espíritu

En 1940, mientras el ejército alemán ocupaba Francia, Breton publicó la *Antología del humor negro*, un libro que reunía textos de autores a los que consideraba maestros de esa risa. Vichy lo prohibió en 1941. Breton lo concibió como un homenaje a quienes habían sabido enfrentar lo insoportable con ironía: Swift, que en 1729 propuso con aire de economista que los niños pobres de Irlanda fueran vendidos como alimento; Sade; Lichtenberg; Poe; Lautréamont; Alfred Jarry, cuyo *Ubú rey* escandalizó en 1896 desde su primera palabra; Kafka; Marcel Duchamp; Dalí. Definía el humor negro como una revuelta superior del espíritu.

La idea tenía un precedente en Freud, que había publicado en 1927 un breve ensayo sobre el humor. Allí contaba el caso del condenado a muerte que, camino de la horca un lunes, comenta que la semana comienza bien. Para Freud, esa frase no era una frivolidad, sino una proeza psíquica: el yo se niega a ser herido, convierte la amenaza en juego y proclama su invulnerabilidad. Breton tomó esa intuición y la volvió bandera. El humor negro no negaba el horror, lo miraba de frente y le sacaba la lengua.

Umour

Uno de los primeros en practicarlo había sido Jacques Vaché, el joven con quien Breton iba al cine en Nantes durante la guerra. Vaché escribía la palabra *umour* sin h, para que no sonara a humor inglés, y lo convertía en una actitud ante la vida: un desapego irónico de todo, empezando por el arte. Murió en 1919, a los veintitrés años, y dejó a Breton una huella indeleble. Para quien había visto la guerra de cerca, la risa era una forma de higiene mental.

El humor recorre el surrealismo de punta a punta. Está en los títulos de Magritte, en las escenas de Buñuel donde el pudor burgués se estrella contra la realidad, en el absurdo cuidado de los objetos de Man Ray, en los ejercicios de Queneau y Prévert, en la novela *La trompeta acústica*, de Leonora Carrington, escrita en los años sesenta, donde un grupo de ancianas de un asilo emprende una búsqueda del Grial. Es un humor que no consuela, y que justamente por eso libera.

Risas de ambos lados del Atlántico

En México, donde Breton se sintió tan a gusto, la risa ante la muerte forma parte de la cultura. Las calaveras que José Guadalupe Posada grabó a comienzos del siglo XX, desde la Catrina elegante hasta los esqueletos que andan en bicicleta, convierten la muerte en una compañera burlona y festiva. Para un surrealista, esa familiaridad era una lección: reír ante la muerte no es faltarle el respeto, sino reconocerla.

En la Argentina, la vanguardia produjo sus propios humoristas de lo extraño. Oliverio Girondo, que había escrito en 1922 *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicó en 1932 *Espantapájaros*, un libro de prosas poéticas disparatadas y sarcásticas; Macedonio Fernández, el maestro de Borges, practicó una metafísica humorística de una originalidad incomparable; Roberto Arlt, en *Los siete locos* (1929), retrató con un humor feroz a un Buenos Aires de conspiradores, farsantes y soñadores. No se llamaron surrealistas, pero compartieron con el movimiento esa libertad de reírse de todo, incluso de sí mismos.

Y la risa también fue resistencia. Charlie Chaplin, el favorito de los surrealistas, estrenó en 1940 *El gran dictador*, donde ridiculizó a Hitler en plena guerra. En los regímenes totalitarios de Europa del Este, los chistes se contaban en voz baja y cumplían una función política: recordaban que el poder, por solemne que fuera, podía ser reducido a una caricatura. Una dictadura puede prohibir muchas cosas; la risa es más difícil de vigilar.

Patafísica: la ciencia de las soluciones imaginarias

Entre los maestros del humor negro que Breton reivindicó, Alfred Jarry ocupa un lugar especial no solo por *Ubú rey*, sino por haber inventado una ciencia que no existe: la patafísica. En una novela póstuma, *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, publicada en 1911, Jarry la definió como la ciencia de lo particular, de las leyes que rigen las excepciones, y también como la ciencia de las soluciones imaginarias. Era una parodia de la ciencia seria que contenía una intuición profunda: que cada caso es único y que la realidad se resiste a las leyes generales.

En 1948 se fundó en París el Colegio de Patafísica, una institución deliberadamente absurda con sus jerarquías, títulos y ceremonias, a la que pertenecieron Raymond Queneau, Jacques Prévert, Eugène Ionesco, Boris Vian, Marcel Duchamp y Joan Miró, entre muchos otros. Cortázar, que sentía una simpatía especial por esa tradición, describió su viaje por la autopista como un proyecto patafísico. En una cultura que a veces se toma demasiado en serio, la patafísica recuerda que la seriedad y la rigurosidad no son lo mismo, y que la risa puede ser una forma de conocimiento.

Un bigote para la Gioconda

Otra forma del humor visual la inventó Marcel Duchamp en 1919: tomó una reproducción barata de la *Mona Lisa*, le dibujó bigote y perilla, y la tituló *L.H.O.O.Q.* Esas cinco letras, leídas en voz alta en francés, forman una frase picante sobre la célebre dama. El gesto no era un insulto a Leonardo, sino un ataque a la veneración automática: el monumento sagrado, intocable, convertido en una postal con bigote. La obra recuerda algo que los surrealistas aprendieron de Dadá: que a veces la manera más honesta de mirar algo es atreverse a reírse de él.

La belleza que sacude

Hay una belleza que tranquiliza: una puesta de sol, un rostro armonioso, una flor. La reconocemos de inmediato y sabemos por qué nos gusta. Pero existe otra belleza que inquieta, que sorprende, que parece a punto de transformarse, y que no sabemos si debemos contemplar o evitar. Breton le dio un nombre al cerrar *Nadja*, con una frase que citamos antes y que vale la pena escuchar de nuevo: la belleza será convulsiva o no será.

Años después, en *El amor loco*, precisó esa idea. La belleza convulsiva, escribió, será erótico-velada, explosante-fija, mágico-circunstancial, o no será. Cada una de esas fórmulas se ilustraba con fotografías. La erótico-velada era la que se insinúa sin mostrarse del todo; la explosante-fija, la que parece estallar y detenerse en el mismo instante, como un gesto o una forma congelada en pleno movimiento; la mágico-circunstancial, la que surge de una coincidencia, de un encuentro inesperado entre el azar y el deseo. Más allá de las fórmulas, lo importante es la experiencia que describen: la de una belleza que nos sacude como un espasmo, que nos deja sin aliento.

No es una idea del todo nueva. En 1757, Edmund Burke había distinguido entre lo bello, que nos agrada, y lo sublime, que nos asombra y a la vez nos aterra, y Kant lo desarrolló en la *Crítica del juicio*. Rilke, en la primera de sus *Elegías de Duino*, escribió que lo bello no es más que el comienzo de lo terrible. Lo nuevo de Breton consistió en llevar esa intuición a la vida cotidiana: la belleza convulsiva podía aparecer en una calle, en una mirada, en un objeto, en un cuerpo, en una película. No exigía paisajes grandiosos.

Los ejemplos abundan en las páginas de este libro: el ojo cortado de *Un perro andaluz*, las lágrimas de cristal de Man Ray, la manzana frente al rostro del hombre de Magritte, el cuerpo roto de Frida Kahlo, el cuadro de Dalí que se derrite, la taza de piel de Oppenheim. Ninguno de esos objetos es agradable. Todos son bellos. Y esa paradoja define quizá mejor que ninguna otra lo que el surrealismo buscaba: una belleza que no nos deje intactos.

Reír y temblar

Humor y belleza convulsiva son dos caras de una misma actitud. Ambos desarman la solemnidad, sacuden la costumbre, nos obligan a mirar de otro modo lo que dábamos por sabido. Quien ríe ante lo temible y quien tiembla ante lo bello están, en el fondo, practicando la misma libertad: la de no dejarse paralizar por lo que nos supera. Quizá por eso el surrealismo, que parece tan serio en sus manifiestos, es tan juguetón en sus obras, y tan capaz de hacer reír como de hacer estremecer.

Con estas dos formas de intensidad concluye nuestro recorrido por los territorios del surrealismo. Hemos visto el sueño y el cuerpo, la ciudad y el tiempo, la razón y su reverso, la risa y el estremecimiento. Son otras tantas puertas que se abrieron hacia 1924 y que, un siglo después, siguen abiertas. Nos queda por contar lo que ocurrió con ellas después de la gran dispersión de la guerra: cómo envejeció el movimiento,

cómo murió su fundador, cómo lo heredaron y lo traicionaron, y qué queda de él en el mundo que habitamos. Esa es la historia de la última parte.

PARTE VI

El legado
1946 – hoy

CAPÍTULO XXI

Después de Breton

Los movimientos artísticos tienen una vida curiosa. Pueden morir como movimiento y seguir viviendo como influencia. Eso fue lo que ocurrió con el surrealismo. Tuvo fechas, manifiestos, revistas, exposiciones, grupos, rupturas y hasta una historia oficial; pero no existe un momento exacto en que podamos decir: aquí termina. Los movimientos no mueren como mueren los seres humanos. Se transforman. Sus ideas entran en otras ideas, sus imágenes pasan a otros artistas, sus procedimientos se incorporan a nuevas formas de creación, y muchas veces su nombre desaparece mientras su espíritu sigue trabajando. Este capítulo cuenta cómo ocurrió esa lenta metamorfosis, desde el regreso de Breton a París hasta nuestros días.

París, 1946

Breton volvió a París en mayo de 1946, después de cinco años de ausencia, y encontró un panorama muy distinto del que había dejado. Los cafés de Montparnasse y Montmartre ya no eran el centro de la vida intelectual: ahora lo eran Saint-Germain-des-Prés, el existencialismo de Sartre y de Simone de Beauvoir, las discusiones sobre el compromiso. El comunismo, fortalecido por su papel en la Resistencia, ejercía una enorme atracción sobre los jóvenes. Y el surrealismo, que había sido una vanguardia, parecía ahora, para muchos, una reliquia de entreguerras. Los antiguos compañeros se habían dispersado: Éluard y Aragon, comunistas y héroes de la Resistencia, ya no compartían su camino; Desnos había muerto; Dalí, Ernst, Masson o Matta seguían trayectorias propias.

Breton reaccionó como siempre, con energía y con un impulso fundador. En junio de 1947 el grupo firmó una declaración, *Ruptura inaugural*, que marcaba una distancia definitiva con la política de partido y reafirmaba la vocación del movimiento. Y en julio abrió en la galería Maeght de París una gran exposición, *El*

surrealismo en 1947, concebida como una iniciación: el visitante atravesaba una sala de las supersticiones diseñada por el arquitecto Frederick Kiesler y un laberinto de altares dedicados a nuevos mitos. Duchamp ideó para la cubierta del catálogo un objeto que se volvió célebre: un seno de goma sobre un fondo de terciopelo, con la inscripción «Se ruega tocar». Era la prolongación de las intuiciones del exilio: había que construir un nuevo mito colectivo.

Herederos y rebeldes

En los años siguientes surgieron grupos que, de una manera u otra, se declaraban herederos del surrealismo y se separaban de él. En 1948, jóvenes artistas de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam fundaron Cobra, cuyo nombre sale de las iniciales de esas tres ciudades. Con Asger Jorn, Christian Dotremont, Karel Appel o Constant, buscaban una pintura espontánea, casi infantil, que se rebelaba contra el dogmatismo, y aunque su manifiesto criticaba a los surrealistas parisinos, su fuente era evidente. En 1957, el grupo que se formó en torno a Guy Debord, la Internacional Situacionista, tomó la deriva urbana y la crítica de la vida cotidiana del surrealismo, pero rechazó lo que consideraba su idealismo, y en 1967 Debord publicó *La sociedad del espectáculo*, uno de los libros más influyentes de la segunda mitad del siglo.

La crítica más célebre llegó desde un lugar inesperado. En 1951, Albert Camus publicó *El hombre rebelde*, una larga reflexión sobre la rebelión humana. Camus, que no era surrealista, observaba con interés el movimiento, y le dedicó páginas que se leyeron como un ajuste de cuentas. Reconocía la grandeza de la rebelión surrealista, pero advertía un riesgo: la rebelión sin medida puede deslizarse hacia la destrucción. Citaba la frase del revólver del Segundo Manifiesto como prueba de que la libertad absoluta puede volverse indiferencia hacia la vida de los demás, y hacía una lectura de Lautréamont que Breton consideró injusta. Respondió con una dureza proporcional. Hoy, la discusión nos deja una pregunta que no ha envejecido: ¿hasta dónde puede llegar la libertad sin dejar de respetar al otro?

Los años finales

Durante las décadas de 1950 y 1960, el grupo de Breton continuó con una vitalidad algo menguada. Se incorporaron jóvenes, como el poeta Jean Schuster, que sería su principal animador, Gérard Legrand, Joyce Mansour, Annie Le Brun, Radovan Ivšić; se organizaron exposiciones, como la de *EROS* en 1959; Breton publicó en 1957 *El arte mágico*, una vasta exploración del arte como puente con lo invisible. En 1960,

durante la guerra de Argelia, firmó junto a otros intelectuales el llamado Manifiesto de los 121, una declaración a favor del derecho a la insumisión, es decir, a negarse a combatir en una guerra colonial. Era el mismo Breton de 1925, el de *¡La revolución primero y siempre!*, fiel a su rechazo del colonialismo.

El 28 de septiembre de 1966, Breton murió en París, a los setenta años. Fue enterrado en el cementerio de Batignolles. En su tumba, por voluntad suya, se grabó una frase: «Busco el oro del tiempo». Es una de las fórmulas más hermosas que se hayan escrito sobre una vida dedicada a la imaginación. El oro del tiempo no es el pasado ni el futuro, sino aquello que el tiempo guarda y que solo una mirada atenta puede encontrar: un instante, una imagen, una coincidencia, un amor, un sueño.

Mayo del 68 y el fin del grupo

Dos años después de su muerte, en mayo de 1968, estudiantes y obreros paralizaron Francia en la mayor huelga general de su historia. Entre los lemas que se pintaron en los muros de París aparecían frases que parecían salidas de un manifiesto surrealista: «la imaginación al poder», «sean realistas, pidan lo imposible», «bajo los adoquines, la playa». La herencia no era directa, y los jóvenes de entonces no se consideraban discípulos de nadie. Pero habían crecido con la idea, que el surrealismo había contribuido a sembrar, de que la imaginación es una fuerza política, y de que cambiar la vida es inseparable de cambiar la sociedad.

En octubre de 1969, Jean Schuster publicó en *Le Monde* un texto en el que anunciaba que el grupo surrealista de París, como organización, había cumplido su ciclo. No era una renuncia, sino una constatación: el surrealismo había dejado de ser un grupo para convertirse en un modo de pensar. A partir de entonces, la historia del movimiento ya no se escribe desde un centro, sino desde múltiples lugares.

El museo y el mercado

Con el paso del tiempo, el surrealismo se volvió respetable. Los museos que en otro tiempo se habían reído de él comenzaron a organizar grandes exposiciones: en 1968, el Museo de Arte Moderno de Nueva York presentó una muestra dedicada a Dadá y al surrealismo; en 2001, la Tate Modern de Londres inauguró *Surrealismo: el deseo liberado*; el Centre Pompidou de París dedicó una exposición al movimiento en 2002 y otra, con motivo del centenario del primer manifiesto, en 2024. Los visitantes hacen cola durante horas para ver un cuadro de Magritte o de Dalí.

El mercado también le rindió pleitesía. En 2022, un cuadro de la serie *El imperio de las luces*, de Magritte, se vendió en una subasta de Londres por más de setenta millones de dólares. Dalí, que había comprendido antes que nadie el valor de la fama, llegó a un grado de comercialización que escandalizó a sus antiguos compañeros: se sospecha que firmó miles de pliegos en blanco, sobre los que se imprimieron después litografías, y se calcula que circulan miles de obras dudosas con su firma.

Hay en esa evolución una ironía evidente. Un movimiento que nació para negar el valor comercial del arte terminó convertido en una de sus mercancías más cotizadas, y una rebelión contra la solemnidad acabó expuesta en salas de mármol. Pero conviene no ser demasiado severos. Que muchas personas puedan hoy ver estas obras, estudiarlas y emocionarse con ellas es también una forma de supervivencia. Lo importante es no confundir la reliquia con el espíritu: el surrealismo no está solo en las vitrinas, sino en la capacidad de cada visitante de salir del museo y mirar la calle de otra manera.

Las islas que continuaron

Algunos de esos lugares mantuvieron una actividad notable. En Praga, el grupo que fundaron Nezval, Teige y Toyen se rehízo en los años sesenta y setenta, con Švankmajer como figura principal. En Chicago, Franklin y Penelope Rosemont fundaron en 1966 un grupo surrealista que reivindicó el vínculo del movimiento con las luchas obreras, feministas y antirracistas, y entre cuyos amigos estuvo el poeta afroamericano Ted Joans, para quien el jazz era su religión y el surrealismo su punto de vista. En San Francisco, Philip Lamantia unió la sensibilidad surrealista con los poetas de la generación beat. En México, Octavio Paz mantuvo en su obra la herencia, y en la Argentina, la serie de revistas de Aldo Pellegrini, hasta su muerte en 1973, fue un hilo que no se cortó.

Esa dispersión nos recuerda algo que Breton, con su necesidad de centro, no siempre supo aceptar: que lo mejor del surrealismo estaba, precisamente, en su capacidad de existir sin él. Un siglo después de su manifiesto, el movimiento no es una reliquia. Es un aire que respiramos, a veces sin saberlo. De cómo ese aire se ha mezclado con la ciencia, con la técnica y con la vida cotidiana de nuestro tiempo hablan los capítulos que siguen.

CAPÍTULO XXII

Surrealismo y ciencia

Quizá ninguna relación sea tan fecunda y tan fácil de malentender como la que existe entre el surrealismo y la ciencia. Los surrealistas admiraron la ciencia y la sospecharon; la leyeron con curiosidad y la utilizaron, a veces, con ligereza. Hoy es frecuente encontrar libros y artículos que mezclan sin cuidado la física cuántica con la imaginación artística, la conciencia con el universo, el sueño con las dimensiones ocultas. Este capítulo quiere hacer lo contrario: mostrar qué hay de verdadero y de fecundo en el diálogo entre ambas, y marcar con claridad dónde termina la analogía y empieza la confusión.

La imaginación que prepara el conocimiento

Empecemos por lo seguro. La ciencia y la imaginación no son enemigas. Albert Einstein, que no era poeta, aseguró en una entrevista de 1929 que la imaginación es más importante que el conocimiento, y contó que a los dieciséis años se había preguntado qué vería alguien que persiguiera un rayo de luz, una imagen que más tarde se convertiría en una de las semillas de la relatividad. Michael Faraday imaginó las líneas de fuerza que unían los imanes antes de que existieran ecuaciones para describirlas. Toda ciencia comienza con una pregunta, y toda pregunta nueva exige imaginar algo que todavía no se puede demostrar. La imaginación no es conocimiento. Pero puede ser el lugar donde nace la pregunta que conduce a él.

Aquí el surrealismo y la ciencia se encuentran en una actitud común: la de no aceptar lo evidente sin preguntar. Pero se separan en el paso siguiente. La imaginación propone; la evidencia dispone. Una imagen hermosa no es verdadera por ser hermosa, y una intuición no se convierte en conocimiento hasta haber sido sometida a prueba. Esa es la relación sana: imaginar primero, discernir después, crear al final.

El mundo invisible

Vivimos rodeados de cosas que no vemos. La luz visible es una franja diminuta del espectro electromagnético, y más allá de ella existen las ondas de radio, los rayos infrarrojos, la radiación ultravioleta, los rayos X. Las abejas ven el ultravioleta; muchas aves parecen percibir el campo magnético terrestre; los perros oyen sonidos que no oímos. En la década de 1670, el comerciante holandés Antonie van Leeuwenhoek, con una lente que él mismo fabricó, descubrió un universo de seres diminutos que nadie sospechaba, a los que llamó animálculos. En 1929, Edwin Hubble demostró que el universo se expande. Hoy los astrónomos estiman que la materia ordinaria, aquella de la que estamos hechos, las estrellas y los planetas, representa solo alrededor del cinco por ciento del contenido del cosmos; el resto es materia oscura y energía oscura, cuya naturaleza ignoramos.

Esos descubrimientos confirman una sospecha que los surrealistas ya habían tenido por otras vías: que la realidad es más vasta que lo que nuestros sentidos nos muestran. Nuestra experiencia es una ventana, no el edificio entero. Y cada vez que la ciencia abre otra ventana, la realidad se parece un poco más a un cuadro de Magritte.

El extraño universo cuántico

Ningún campo de la ciencia ha inspirado tantas analogías surrealistas como la física cuántica, y ninguno ha sufrido tantos malentendidos. Conviene decir primero lo que es. La mecánica cuántica, nacida en las primeras décadas del siglo XX, describe con una precisión asombrosa el comportamiento de átomos y partículas, y sus predicciones han sido confirmadas con una exactitud sin precedentes: de ella dependen los láseres, los transistores y la medicina por imágenes. Y es verdad que sus resultados contradicen nuestra intuición. Una partícula puede comportarse como una onda; Werner Heisenberg mostró en 1927 que hay pares de magnitudes, como la posición y la velocidad, que no pueden conocerse a la vez con precisión absoluta; en 1935, Erwin Schrödinger imaginó un gato que estaba a la vez vivo y muerto, no para defender esa idea, sino para mostrar lo extraño de una interpretación que le parecía inaceptable.

Otro fenómeno desconcertó al propio Einstein: el entrelazamiento, por el cual dos partículas que han interactuado siguen estando correlacionadas aunque se las separe a grandes distancias. Einstein lo llamó una acción fantasmal a distancia, y dudó de que pudiera ser real. En 1964, John Bell propuso un modo de comprobarlo, y los experimentos realizados desde la década de 1980 confirmaron que la naturaleza se

comporta tal como la teoría cuántica predice. En 2022 el Premio Nobel de Física fue concedido a Alain Aspect, John Clauser y Anton Zeilinger por esos trabajos. Es, sin duda, una de las historias más sorprendentes de la ciencia.

Pero aquí hay que tener cuidado. Es falso que la física cuántica demuestre que la conciencia humana crea la realidad. Cuando los físicos hablan de observación, se refieren a una interacción entre el sistema y un instrumento de medida, no a que alguien lo mire con la mente. Es falso que lo cuántico justifique cualquier creencia sobre energías, destinos o poderes mentales. Y es falso que la extrañeza de ese mundo microscópico se traslade sin más a nuestra vida cotidiana: los objetos grandes no están en dos lugares a la vez. Los surrealistas, como todo el mundo, pueden usar la física como metáfora; lo que no pueden es usarla como prueba. Una analogía es un puente para la imaginación, no una demostración.

El cerebro que construye el mundo

Hay otro territorio donde la ciencia confirma, con rigor, una intuición surrealista: el de la percepción. Los neurocientíficos han mostrado que el cerebro no se limita a recibir imágenes del mundo como una cámara; las construye. Recibe señales de los sentidos, las compara con expectativas basadas en la experiencia y produce, a partir de ellas, una representación. El neurocientífico Anil Seth ha llegado a decir que la percepción es una alucinación controlada, una hipótesis que el cerebro verifica constantemente con los datos que llegan. El color, por ejemplo, no existe en el mundo tal como lo vemos: existen longitudes de onda, y es nuestro cerebro el que las traduce en rojo o en azul. Todos tenemos un punto ciego en cada ojo, donde no hay células sensibles a la luz, y no lo notamos porque el cerebro rellena el hueco.

Eso no significa que la realidad sea una ilusión. Significa que la experiencia que tenemos de ella es una elaboración, y que esa elaboración puede variar, mejorar o fallar. Cuando Breton hablaba del ojo en estado salvaje, o Magritte mostraba que no es lo mismo una cosa que su imagen, estaban intuyendo algo que hoy la ciencia describe con mayor detalle. La mirada, efectivamente, crea. No crea el mundo; crea nuestro mundo.

Matemáticas: el territorio del infinito

Si hay una ciencia que parece pertenecer al mundo de los sueños, es la matemática. Trabaja con objetos que no existen en ninguna parte y que, sin embargo, describen el universo con una exactitud sorprendente. A mediados del siglo XIX, matemáticos

como Lobachevski, Bolyai y Riemann demostraron que podía haber geometrías distintas de la de Euclides, en las que, por ejemplo, las paralelas se cruzan o los ángulos de un triángulo no suman dos rectos. Lo que parecía un juego se convirtió en el lenguaje de la relatividad general. Una intuición que parecía un absurdo resultó ser la forma del espacio.

En la década de 1870, Georg Cantor mostró que existen infinitos de distinto tamaño: hay más números reales que números enteros, aunque ambos conjuntos sean infinitos. Borges tomó de Cantor el nombre de uno de sus cuentos más célebres, *El Aleph*, la primera letra del alfabeto hebreo, que el matemático empleó para designar los números transfinitos. El matemático David Hilbert imaginó en la década de 1920 un hotel con infinitas habitaciones todas ocupadas, en el que sin embargo siempre hay lugar para un huésped más, desplazando a cada uno a la habitación siguiente. En 1931, Kurt Gödel demostró que en cualquier sistema formal consistente lo bastante rico existen enunciados verdaderos que el sistema no puede demostrar. La matemática misma contiene misterios que ella no puede resolver.

Los surrealistas intuyeron esa fertilidad. Man Ray fotografió en 1934 y 1936 los modelos matemáticos del Instituto Henri Poincaré, formas geométricas de una extraña belleza, y las expuso como objetos surrealistas; y Lewis Carroll, uno de sus antepasados predilectos, fue, bajo su verdadero nombre, el matemático Charles Dodgson. Las matemáticas nos recuerdan que lo imposible, bien pensado, a veces resulta ser lo más real.

Comprender no es disolver

Existe un prejuicio muy extendido: que la ciencia le quita misterio al mundo, que explicar una cosa es matarla. El físico Richard Feynman contó que un amigo artista decía que el científico, al analizar una flor, destruye su belleza, y respondía que él también veía la belleza de la flor, y que además conocía lo que ocurría en sus células, en sus colores, en sus insectos, lo cual no hacía sino agregar emoción y misterio. Comprender una estrella no impide asombrarse ante ella: sabemos que los átomos de carbono de nuestro cuerpo se formaron en el interior de estrellas que murieron hace miles de millones de años, y Carl Sagan dijo que somos una manera que tiene el cosmos de conocerse a sí mismo. Esa es una frase científica y, al mismo tiempo, un poema.

El surrealismo y la ciencia no tienen por qué ser rivales. Pueden ser compañeros de viaje, siempre que respeten una regla: cada uno debe hacer lo suyo. A la ciencia le corresponde averiguar lo que es. Al surrealismo, recordarnos que lo que es nunca se

agota, y que aun después de comprenderlo todo, sigue en pie la pregunta que dio origen a ambos: por qué hay algo y no nada, y por qué algo en el universo se pregunta por sí mismo.

CAPÍTULO XXIII

El siglo XXI sueña despierto

El surrealismo nació en una época de manifiestos, cafés, galerías y pequeños círculos de artistas que discutían hasta el amanecer. Hoy vivimos rodeados de imágenes surrealistas, y casi no lo notamos. Ya no están confinadas en los museos: aparecen en las pantallas, en las calles, en la publicidad, en el cine, en la moda, en los videojuegos, en las redes sociales. El mundo contemporáneo ha convertido la imagen en uno de sus lenguajes principales, y cuanto más poderosa se vuelve la imagen, más evidente resulta la herencia de quienes descubrieron, hace un siglo, que una imagen puede transformar la realidad. Este capítulo recorre esa presencia difusa y plantea una pregunta incómoda: si todo es surrealista, ¿queda algo del surrealismo?

Del museo a la pantalla

El cine fue el primer gran vehículo. Luis Buñuel mantuvo viva la lógica del sueño hasta su última película, y detrás de él vinieron otros. Alejandro Jodorowsky, chileno nacido en 1929, fundó en 1962 con Fernando Arrabal y Roland Topor el movimiento Pánico y llevó al cine, con *El Topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1973), un universo de ritual, delirio y alegoría. David Lynch, desde *Eraserhead* (1977) hasta *Mulholland Drive* (2001), construyó pesadillas en las que las identidades se desdoblan, el tiempo se pliega y lo cotidiano se vuelve amenazante, y renunció siempre a explicar. Jan Švankmajer, como vimos, continuó la tradición checa. Terry Gilliam la llevó a la televisión con las animaciones de los Monty Python. Michel Gondry y Charlie Kaufman la hicieron romántica en *Olvídate de mí* (2004). Y Guillermo del Toro, en *El laberinto del fauno* (2006), mostró que la imaginación puede ser un refugio y una forma de resistencia en medio de la guerra civil española.

En las artes visuales, el surrealismo se filtró en el pop, en el hiperrealismo, en la fotografía de moda y en el arte conceptual. Cindy Sherman, con sus series de

autorretratos disfrazados de la década de 1970, prolongó la indagación sobre la identidad que Claude Cahun había iniciado medio siglo antes. Yayoi Kusama, artista japonesa a veces asociada al movimiento, creó salas de espejos infinitos en las que el visitante se pierde entre reflejos de sí mismo. Elsa Schiaparelli, la diseñadora italiana, colaboró con Dalí en 1937 y 1938 en vestidos con langostas, en sombreros con forma de zapato y en trajes con lágrimas pintadas, y abrió una larga relación entre la moda y la extrañeza. Se cuenta que el logotipo de Apple Corps, la compañía de los Beatles, nació de un cuadro de Magritte con una manzana que Paul McCartney había comprado. Y la publicidad, desde hace décadas, utiliza sin pudor el procedimiento surrealista del desplazamiento: un objeto en el lugar equivocado, una proporción alterada, una imagen que sorprende y se queda.

La imagen sin esfuerzo

Las tecnologías digitales cambiaron además la manera de producir imágenes. Hoy cualquiera puede fotografiar, modificar, combinar y compartir imágenes en segundos. Las redes sociales funcionan, en cierto modo, como un gran cadáver exquisito colectivo: millones de personas añaden fragmentos a una corriente de imágenes que nadie dirige y que nadie controla del todo. Surgieron géneros enteros de humor visual, los llamados memes surrealistas, donde la lógica del absurdo, el collage y la yuxtaposición inesperada se han convertido en un lenguaje popular.

Desde 2021 y 2022 aparecieron además los generadores de imágenes basados en inteligencia artificial, capaces de producir una ilustración a partir de una frase. Uno de los primeros, desarrollado por OpenAI, fue bautizado DALL·E, un nombre que combina el de Dalí con el del robot de una película de animación. La coincidencia no es casual: esas herramientas producen con facilidad imágenes de apariencia onírica, objetos fuera de lugar, mezclas imposibles. Es tentador ver en ellas la realización técnica del sueño surrealista: imágenes que aparecen sin esfuerzo, desde la palabra.

Conviene, sin embargo, distinguir. Un sistema de ese tipo no tiene inconsciente, ni deseos, ni biografía; no sueña. Recombina patrones aprendidos de millones de imágenes hechas por personas, muchas de las cuales no fueron consultadas ni compensadas, lo que ha provocado un debate legítimo sobre la autoría y el trabajo de los artistas. Lo que él produce puede ser sorprendente, pero la sorpresa, para el surrealismo, nunca fue un fin: era un camino hacia algo que nos concierne. La diferencia estaría en quién hace la pregunta y qué hace con la respuesta. El automatismo de Breton era una manera de escuchar la propia mente. El automatismo

de una máquina, a lo sumo, puede ser un instrumento para quien la utilice con una intención. Puede ser un lápiz extraño, no un soñador.

Hay, además, un riesgo que los surrealistas no pudieron prever: que la facilidad para fabricar imágenes verosímiles de cosas que nunca ocurrieron erosione nuestra confianza en las imágenes. Los surrealistas jugaron a que lo imposible pareciera real, pero sabían que jugaban. Hoy ese juego puede usarse para engañar. Aprender a mirar con atención, a preguntarse de dónde viene una imagen y qué quiere de nosotros, se ha vuelto una forma de higiene mental.

Cuando todo es surrealista

La palabra *surrealista* se usa hoy para casi todo: una situación absurda, una conversación extraña, un sueño raro, una noticia increíble. Esa banalización tiene algo de homenaje y algo de pérdida. Se ha vuelto tan común decir que algo es surrealista que corremos el riesgo de olvidar lo que significaba. Lo surrealista no es simplemente lo extraño. Es aquello que, al romper con lo previsible, nos devuelve la sensación de que el mundo es más ancho y más misterioso de lo que creíamos, y que nos invita a transformar la mirada. Una escena absurda que solo nos hace reír o suspirar puede ser sencillamente absurda. Lo surrealista nos deja una pregunta.

Y hay momentos en que la propia realidad supera la imaginación. Una coincidencia improbable, un acontecimiento inverosímil, una situación histórica que ningún novelista se habría atrevido a proponer. En esas ocasiones solemos decir que la realidad parece sacada de un sueño. Quizá la lección sea otra: que la realidad nunca fue tan lógica como pretendíamos. La vida produce a diario más rarezas que cualquier ficción, y nosotros las reconocemos mal porque estamos distraídos.

Ciencia ficción: el espacio interior

El surrealismo dejó también una huella decisiva en la ciencia ficción. En 1962, el escritor inglés J. G. Ballard publicó un artículo con una pregunta provocadora, *¿Por dónde se va al espacio interior?*, en el que sostenía que la ciencia ficción debía dejar de mirar solamente hacia las estrellas y explorar el territorio de la mente. Confesó muchas veces su deuda con Dalí, con Ernst y con Delvaux, y sus relatos y novelas, desde *La exhibición de atrocidades* (1970), están llenos de paisajes que parecen salidos de un cuadro surrealista: playas desiertas, edificios abandonados, cuerpos y máquinas en un mundo que ha perdido sus referencias.

El caso más extravagante es el de Alejandro Jodorowsky. A mediados de los años setenta, tras el éxito de *El Topo*, se propuso adaptar la novela *Dune*, de Frank Herbert, y reunió un equipo asombroso: Dalí como emperador, Orson Welles como el barón Harkonnen, el dibujante Moebius, el diseñador H. R. Giger, el grupo Pink Floyd para la música. La película no se llegó a rodar, pero los dibujos y el libro de producción circularon por Hollywood y se dice que influyeron en muchas películas posteriores. En 2013, un documental, *Jodorowsky's Dune*, contó esa epopeya inconclusa. Cualquier lector de ciencia ficción filosófica reconocerá en esa genealogía algo familiar: la convicción de que lo imaginado, aunque no llegue a realizarse, también produce efectos en el mundo.

Herederos latinoamericanos

En América Latina, la herencia del surrealismo siguió dando frutos inesperados. En 1975, en Ciudad de México, un grupo de jóvenes poetas, entre ellos Mario Santiago Papasquiaro y el chileno Roberto Bolaño, fundó el infrarrealismo, un movimiento que proclamaba, en un manifiesto de 1976 titulado *Déjenlo todo, nuevamente*, la necesidad de salir del cenáculo literario para vivir la poesía en la calle. El infrarrealismo fue efímero, pero Bolaño lo convirtió en materia de su novela *Los detectives salvajes* (1998), una de las obras mayores de la literatura en español de las últimas décadas, donde el espíritu vanguardista aparece como mito, como nostalgia y como pregunta.

En el Río de la Plata, la tradición de lo fantástico, que Borges y Cortázar llevaron a su cima, continúa en autoras actuales como Mariana Enriquez o Samanta Schweblin, que mezclan lo cotidiano con lo inquietante con una naturalidad que recuerda aquel gesto inicial: dejar que lo imposible irrumpa sin pedir permiso. No son surrealistas ni lo pretenden. Pero sin la liberación de la imaginación que el surrealismo ayudó a producir, esos libros quizá no habrían sido posibles.

La atención como resistencia

Vivimos en una época que compite ferozmente por nuestra atención. Las pantallas, las notificaciones, los algoritmos que deciden qué veremos a continuación hacen que la atención sea un recurso escaso y cotizado. Frente a eso, el gesto surrealista de detenerse a mirar una cosa ordinaria como si fuera extraordinaria adquiere un valor casi político. Es un acto de soberanía: decidir dónde pongo mi mirada. Los algoritmos

de recomendación nos ofrecen un azar domesticado, lo que probablemente nos gustará, mientras que el azar de los surrealistas era el de lo que nadie había previsto.

Por eso este libro, que empezó hablando del derecho a maravillarnos, se acerca a su final con una pregunta práctica: ¿cómo cultivar ese derecho en un mundo que lo olvida? De eso hablaremos ahora, porque toda herencia es también un compromiso.

PARTE VII

Una manera de ver
Hoy

CAPÍTULO XXIV

El arte de maravillarse

Hasta aquí hemos recorrido una historia. Pero este libro no quiere ser solamente la crónica de un movimiento que nació en París en 1924. Quiere ser, sobre todo, una invitación. Porque lo que el surrealismo descubrió, y lo que otras tradiciones descubrieron por caminos muy distintos, no pertenece a una época: es una manera de estar en el mundo, una forma de mirar que cualquiera puede ejercitar hoy, en una cocina, en un autobús, en una oficina, en la vereda de su casa. Esa manera de mirar tiene un nombre antiguo y sencillo: asombro. Los capítulos que siguen están dedicados a él.

La filosofía empieza con una sorpresa

Hace más de dos mil trescientos años, Aristóteles escribió que los seres humanos comenzaron a filosofar, ahora como al principio, movidos por el asombro. Platón había dicho algo semejante por boca de Sócrates: que el asombro es el origen de la filosofía. Para los griegos la palabra era *thaumazein*, y designaba esa suspensión del ánimo ante lo que no entendemos y nos conmueve a la vez. Antes de preguntar por qué, hay que haberse detenido. Descartes, en el siglo XVII, hizo del asombro la primera de las pasiones, la que nos hace reparar en los objetos que nos parecen raros y extraordinarios. Sin ella, decía, careceríamos de curiosidad.

Esa tradición permanece. La bióloga estadounidense Rachel Carson, autora de *Primavera silenciosa*, escribió en 1965 un breve libro, *El sentido del asombro*, dedicado a enseñar a un sobrino pequeño a mirar la costa de Maine de noche, con una linterna, y sostuvo que si un niño ha de conservar su asombro necesita al menos una persona adulta con quien compartirlo y redescubrir la alegría, la emoción y el misterio del mundo que habitamos. El asombro no se enseña con explicaciones. Se contagia.

Lo que sabemos del asombro

En las últimas décadas la psicología ha empezado a estudiarlo con rigor. Los psicólogos Dacher Keltner y Jonathan Haidt propusieron en 2003 que lo que llamamos *awe*, esa mezcla de admiración y de vértigo que sentimos ante algo vasto que desborda nuestras categorías, tiene dos ingredientes: la percepción de inmensidad, física o conceptual, y la necesidad de revisar nuestra manera de comprender el mundo. Una montaña, una catedral, un cielo estrellado, una sinfonía, un acto inesperado de generosidad pueden provocarlo. En 2015, un equipo dirigido por Paul Piff halló que las personas inducidas a sentir asombro, por ejemplo al contemplar árboles muy altos, se mostraban después más dispuestas a ayudar a otros y se describían a sí mismas como más pequeñas, menos centradas en su propio yo.

Esa conclusión merece detenerse. Lo que el asombro hace, entre otras cosas, es reducir el tamaño de nuestro ego. Nos recuerda que formamos parte de algo mayor y que nuestras preocupaciones, sin dejar de ser reales, no son el centro del universo. Los surrealistas, que tantas veces fueron acusados de egocentrismo, buscaban algo parecido por otra vía: salir del yo cotidiano, con sus hábitos y sus censuras, para encontrarse con lo que no habíamos previsto. Y como veremos, algunas tradiciones contemplativas llegaron, desde otro lugar, a una intuición semejante.

Hacer extraño lo familiar

En 1917, el crítico ruso Viktor Shklovski publicó un ensayo, *El arte como artificio*, que contiene una de las mejores explicaciones de por qué necesitamos el arte. Observaba que lo que percibimos muchas veces se vuelve automático: las cosas se reconocen, pero no se ven. Un hábito repetido se vuelve inconsciente, y de esa manera la vida se convierte en nada. El arte existe, escribió, para devolvernos la sensación de la vida, para que sintamos las cosas, para hacer de la piedra algo pétreo. Su procedimiento es el que llamó *ostranenie*, extrañamiento: presentar un objeto familiar como si lo viéramos por primera vez, haciendo más difícil y más larga la percepción.

El procedimiento de Shklovski y el de los surrealistas son hermanos. Cuando Magritte pone una manzana frente a un rostro, cuando Man Ray convierte una espalda en un violín, cuando Cornell encierra en una caja un pájaro y un mapa, hacen precisamente eso: rompen el hábito para que volvamos a mirar. En los años treinta, el dramaturgo Bertolt Brecht propondría una idea parecida para el teatro, el efecto de distanciamiento, y la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl había pedido,

desde comienzos de siglo, suspender las certezas de la actitud natural para volver a ver las cosas mismas. Distintas disciplinas, un mismo deseo.

La atención a lo infraordinario

Pocos escritores llevaron ese deseo tan lejos como Georges Perec. En un breve texto, *Aproximaciones a qué*, incluido en su libro *Lo infraordinario* (1989), preguntaba qué ocurre con lo que ocurre cuando no ocurre nada: lo cotidiano, lo evidente, lo común, el ruido de fondo, lo habitual. Los periódicos, observaba, hablan de trenes cuando descarrilan y nunca de los trenes que llegan puntuales. Había que interrogar a las cosas más modestas, a nuestras cucharillas, a nuestras calles, a las zonas de lo real que nos parecen demasiado obvias para merecer atención. En octubre de 1974 puso en práctica la idea: se sentó durante tres días en distintos cafés de la plaza Saint-Sulpice de París y anotó, sin interpretar, todo lo que vio: las matrículas de los coches, los autobuses que pasaban, las palomas, las personas que cruzaban, el color del cielo. Lo llamó *Tentativa de agotar un lugar parisino*, y es uno de los libros más extraños y más hermosos del siglo.

También el poeta francés Francis Ponge, en *El partido de las cosas* (1942), dedicó poemas en prosa al guijarro, al jabón, a la naranja, a la ostra, a la cesta, como si cada objeto humilde fuera un mundo merecedor de un tratado. Y Julio Cortázar, en *Historias de cronopios y de famas* (1962), escribió con humor sus célebres *Instrucciones para subir una escalera*, donde un gesto que cumplimos mil veces sin pensar, subir un tramo de peldaños, se convierte en una descripción minuciosa y asombrosa, que nos devuelve a la rareza de haber sido siempre capaces de hacerlo. Los tres, cada uno a su manera, practican lo que este libro viene proponiendo: la mirada que no da nada por sentado.

Un día cualquiera

Probemos a mirar un día corriente como lo haría un surrealista, sin inventar nada, sin agregar monstruos ni relojes derretidos, solo prestando atención. Suena el despertador y por un instante no sabemos dónde estamos: la habitación parece una maqueta de sí misma, hasta que el mundo vuelve a ocupar su lugar. El agua del hervidor empieza a cantar; sube un vapor que dibuja en el aire figuras que nadie dibujó. En la calle, un desconocido camina con la mirada baja y a su paso un perro lo observa con una gravedad de juez. El autobús, con sus ventanillas empañadas, es una pecera donde veinte personas viajan juntas sin saber nada unas de otras, y cada una lleva dentro un

país entero de recuerdos. En el escritorio, la taza de café deja un círculo húmedo que tiene la forma casual de un mapa. A mediodía, una conversación que parecía trivial incluye una frase que se queda resonando. Cae la tarde, y la luz que atraviesa la ventana convierte durante diez minutos al polvo en oro.

Nada de eso es extraordinario. Todo eso ocurre cada día, y el noventa y nueve por ciento de las veces lo dejamos pasar. La diferencia entre quien se maravilla y quien no, rara vez está en lo que tiene delante. Está en cuánta atención presta. El surrealismo, y como veremos también el zen, comparten esa certeza sencilla: lo maravilloso no necesita venir de lejos.

El peligro del asombro de consumo

Conviene distinguir el asombro verdadero de su falsificación. Vivimos en una cultura que nos ofrece, a toda hora, novedades que prometen sorprendernos: un video increíble, una noticia que no vas a creer, un truco que lo cambia todo. Pasamos de una a otra sin detenernos, y el resultado es una especie de agotamiento del asombro: cuanto más estímulos recibimos, menos nos conmueven. Es lo contrario de lo que buscaban los surrealistas. Ellos no necesitaban que cada día apareciera algo nuevo. Necesitaban detenerse ante algo, aunque fuera viejo, hasta que se volviera nuevo.

El asombro verdadero, en otras palabras, no es una cuestión de novedad, sino de atención. Una piedra que miramos durante diez minutos puede asombrarnos más que mil imágenes pasadas en diez minutos. Por eso las prácticas que veremos en las páginas siguientes, desde la mirada del niño hasta la meditación zen, tienen en común una paradoja: para ver más, hay que mirar menos cosas, y mirarlas mejor.

CAPÍTULO XXV

La mirada del niño

Si hay alguien que sabe maravillarse, es un niño. Un niño de tres años descubre una hormiga y puede pasar media hora observándola; encuentra un charco y lo convierte en un océano; hace diez veces la misma pregunta con la misma curiosidad. Para él, el mundo no es un decorado conocido, sino un lugar que está empezando. Breton lo había advertido en la primera página de su manifiesto, y lo repitió de muchas maneras: el niño conserva algo que el adulto pierde. En este capítulo exploramos qué es ese algo, por qué se pierde y si es posible recuperarlo.

La linterna y el foco

La psicóloga Alison Gopnik, que estudia el desarrollo de la mente infantil, propone en su libro *El bebé filósofo* (2009) una imagen iluminadora. La atención del adulto, dice, funciona como un foco: ilumina con intensidad un punto, el que nos interesa o nos preocupa, y deja el resto en penumbra. Es una atención eficaz para hacer tareas, cruzar una calle, resolver un problema. La atención del bebé y del niño pequeño se parece más a una linterna: ilumina suavemente todo a su alrededor. Los niños no filtran tanto lo que perciben, y por eso se fijan en cosas que a los adultos nos pasan inadvertidas. Los cerebros jóvenes, además, forman nuevas conexiones con una rapidez extraordinaria.

Esa diferencia ayuda a entender por qué el niño se asombra con más facilidad. No es que sea más ingenuo; es que su atención es más abierta. Y entiende también la nostalgia del adulto por ese estado: cuando enfocamos demasiado, perdemos el mundo que queda fuera del foco. La escritura automática, el paseo sin rumbo, el sueño, el juego, todas las técnicas surrealistas de las que hemos hablado pueden verse como maneras de reabrir la linterna.

Lo esencial es invisible a los ojos

Pocos libros han expresado tanto como *El principito* esa nostalgia. Antoine de Saint-Exupéry lo escribió y lo ilustró en Nueva York, en 1942, durante su exilio de la Francia ocupada, y lo dedicó a un amigo adulto «cuando era niño». Allí aparece la frase más citada: lo esencial es invisible a los ojos, solo se ve con el corazón. En el comienzo del relato, el narrador recuerda cómo, a los seis años, dibujó una boa que se había tragado un elefante, y cómo los adultos, al verlo, solo veían un sombrero. Los adultos, concluye, siempre necesitan explicaciones. Era una versión cándida de lo que el surrealismo había dicho con otros medios: que la mirada educada suele ver menos que la mirada libre.

Hubo artistas que quisieron recuperar esa libertad deliberadamente. Paul Klee conservaba sus dibujos de infancia y estudió con paciencia la forma en que los niños representan el mundo; Miró y Jean Dubuffet coleccionaron dibujos infantiles y arte de personas sin formación; los artistas de Cobra quisieron pintar como los niños, con la espontaneidad de quien no ha aprendido todavía las reglas. Se atribuye a Picasso una frase célebre, según la cual le llevó años aprender a pintar como Rafael y toda una vida aprender a pintar como un niño. Sea o no auténtica, expresa una verdad: la ingenuidad deliberada no es lo mismo que la ingenuidad original; es una conquista.

Los cien lenguajes

En el campo de la educación, esa convicción dio frutos concretos. En Reggio Emilia, una ciudad del norte de Italia, el pedagogo Loris Malaguzzi desarrolló desde la posguerra un modelo de educación infantil basado en la idea de que los niños tienen, en sus palabras, cien lenguajes: cien maneras de pensar, de jugar, de expresarse, de descubrir el mundo. Su poema más conocido denuncia que la escuela y la cultura les roban noventa y nueve. Es una crítica que podría haber firmado cualquier surrealista: la sociedad empobrece sistemáticamente la imaginación del niño, y a veces lo hace con la mejor intención.

El historiador holandés Johan Huizinga, en *Homo ludens* (1938), había sostenido algo semejante: que el juego no es un adorno de la cultura, sino una de sus fuentes, y que muchas de las grandes instituciones humanas, del derecho a la poesía, nacieron jugando. Los juegos surrealistas, el cadáver exquisito, los cuestionarios, las deambulaciones, eran un intento de devolverle seriedad al juego. Jugar, en ese sentido, es una de las formas más serias de libertad: se hace con reglas, y sin otra finalidad que el placer de hacerlo.

La segunda ingenuidad

Sería un error idealizar la infancia. Los niños también conocen el miedo, el aburrimiento, la injusticia, el dolor, y no es verdad que vivan siempre en un jardín. Y no podemos volver atrás: nadie recupera la mirada de los tres años, ni es deseable. Lo que sí podemos es construir lo que el filósofo francés Paul Ricoeur llamó una segunda ingenuidad: una apertura a lo maravilloso que no ignora lo que hemos aprendido, sino que lo atraviesa. El adulto que mira un árbol sabe que es un organismo que realiza la fotosíntesis y que forma parte de un ecosistema; y puede, además, quedarse mirándolo con asombro. Conocer no es lo contrario de maravillarse. Es una forma más profunda de hacerlo.

El escritor inglés G. K. Chesterton lo formuló con una de sus paradojas: el mundo, decía, nunca perecerá por falta de maravillas, sino por falta de asombro. Ese es el desafío. Las maravillas están. Lo que puede faltar es la capacidad de verlas.

Cómo acompañar la mirada de un niño

Quienes viven o trabajan con niños pueden poner en práctica algunas ideas sencillas, inspiradas en todo lo que hemos visto. Responder a sus preguntas con otras preguntas, cuando es posible, en vez de cerrarlas con una explicación definitiva: ¿qué te parece a ti? Dejar tiempo sin programar, porque el aburrimiento es un terreno fértil. Salir a caminar sin destino y dejar que el niño elija el camino. Jugar con las palabras, inventar historias a partir de dos objetos sin relación, como proponía Rodari, dibujar sin copiar. No corregir demasiado pronto: un dibujo no tiene que parecerse a nada. Y, sobre todo, compartir el asombro propio. Los niños aprenden a maravillarse viendo maravillarse a quienes los rodean.

Quizá la enseñanza más honda sea esta. No se trata de enseñar a los niños a mirar. Se trata de no impedírselo. Y, en el proceso, de descubrir que nosotros también podemos volver a aprender.

CAPÍTULO XXVI

Más allá de Occidente

El surrealismo nació en una ciudad europea, pero desde muy temprano miró hacia afuera. Sus miembros se sintieron fatigados de una civilización que había organizado la matanza de 1914 y que seguía llamándose a sí misma la cima del progreso. Buscaron entonces, en otras culturas, otras maneras de relacionarse con lo invisible, con los sueños, con la muerte, con la naturaleza, con el arte. Esa búsqueda fue fecunda y a la vez ambigua. Produjo colecciones admirables y miradas respetuosas, pero también lecturas idealizadas y apropiaciones que hoy nos incomodan. Este capítulo la recorre sin disimular ninguno de los dos lados, porque prepara el terreno para las páginas siguientes, dedicadas a una tradición que los surrealistas apenas rozaron y que sin embargo se parece a ellos en puntos sorprendentes: el budismo.

Las máscaras de la rue Fontaine

Quien hubiera entrado en el estudio de Breton, en el número 42 de la rue Fontaine, habría visto, junto a los cuadros de Chirico, de Ernst y de Miró, una multitud de objetos de otras civilizaciones: máscaras de Oceanía, esculturas de la costa noroeste de América del Norte, muñecas kachina de los hopi, objetos de Alaska y de México. No era una excentricidad de coleccionista. Para los surrealistas, aquellas obras eran muestras de un arte que no había separado lo visible de lo invisible, la vida cotidiana del rito, la belleza de la función espiritual. Y a Occidente, pensaban, le faltaba precisamente eso.

Las exposiciones del grupo lo reflejaron. En marzo de 1926, la galería surrealista de París presentó una muestra titulada *Man Ray y objetos de las islas*, y en 1927 otra, *Yves Tanguy y objetos de América*, que mostraban cuadros modernos junto a piezas oceánicas y americanas, como si pertenecieran a una misma familia. Los visitantes parisinos, acostumbrados a ver aquellas máscaras en los museos de etnografía, las

encontraban de pronto bajo la luz de una galería de arte. Era un gesto audaz: decía que eso también era arte, y del bueno.

Durante el exilio en Nueva York, Breton y Max Ernst recorrieron con asiduidad las tiendas de antigüedades de Manhattan, junto al joven antropólogo Claude Lévi-Strauss, para comprar obras de los pueblos indígenas de la costa del Pacífico. Lévi-Strauss recordaría después que el surrealismo había sido uno de los primeros movimientos occidentales en reconocer en esos objetos obras de arte, y no simples curiosidades etnográficas. Ernst, que se instaló más tarde en Arizona, reunió una colección de kachinas y de máscaras que lo acompañó hasta el final de su vida.

La otra cara

Conviene decir con claridad que esa pasión tuvo sus sombras. Muchos de aquellos objetos habían llegado a París y a Nueva York por vías coloniales, mediante expediciones, compras desiguales o saqueos, y los artistas que los admiraban rara vez se preguntaron qué significaban para quienes los habían hecho, o qué habían perdido esas comunidades al perderlos. Se los miraba como arte, pero se los desligaba de su contexto, de su función, de sus nombres propios. El historiador James Clifford llamó a esa actitud, en un ensayo de 1981, surrealismo etnográfico: una mirada que descontextualiza y reordena lo ajeno para producir una sorpresa estética.

Hubo también quien intentó una aproximación más rigurosa. En la revista *Documents*, que dirigió Georges Bataille entre 1929 y 1930, se mezclaron el arte moderno, la etnografía, la fotografía y el jazz, y Michel Leiris, que participó en una expedición francesa a África y publicó en 1934 *África fantasma*, dejó en esas páginas un diario donde la duda sobre la empresa colonial es constante. Aimé Césaire, como vimos, volvió el surrealismo contra la propia mirada europea. Y hoy el debate sobre la restitución de bienes culturales, que ha llevado a museos de Francia y de otros países a devolver obras a sus lugares de origen, nos recuerda que la historia de aquellas colecciones no está cerrada.

Oriente en el imaginario surrealista

Con Oriente la relación fue todavía más compleja. En la Europa de entreguerras, la idea de Oriente funcionaba como un espejo: allí, imaginaba el viajero o el lector, se encontraba lo que Occidente había perdido, la espiritualidad, la contemplación, el silencio. Esa mirada, que el crítico Edward Said describiría en 1978 con el nombre de

orientalismo, tiene un riesgo evidente: reduce a pueblos reales y diversos a una imagen conveniente. Los surrealistas no escaparon a ella.

El episodio más revelador ocurrió en abril de 1925. El tercer número de *La Révolution surréaliste*, dirigido en esa ocasión por Antonin Artaud, llevó por subtítulo *1925: fin de la era cristiana* y publicó una serie de cartas y alocuciones provocadoras: una al Papa, otra a los directores de los manicomios, una dirigida al Dalái Lama y otra a las escuelas de Buda. En la primera, Artaud pedía al Gran Lama que les enviara sus luces, en un lenguaje que sus espíritus contaminados de europeos pudieran comprender, y lo presentaba como un papa aceptable, a diferencia del romano. En la segunda denunciaba a la Europa lógica que machaca sin descanso el espíritu entre los martillos de dos términos, y reclamaba, contra esa corrupción de la razón, otra manera de pensar.

Esas cartas dicen más de Artaud y de sus compañeros que del budismo. Los surrealistas no habían estudiado seriamente ninguna escuela budista, y lo que llamaban Oriente era sobre todo la negación de lo que detestaban en Occidente. Pero hay algo valioso en ese gesto torpe: la intuición de que existían, en otras tradiciones, formas de pensar que no se sometían a la dualidad estricta entre sujeto y objeto, entre sueño y vigilia, entre lo uno y lo otro, y que ese tipo de pensamiento podía ser una salida para una civilización que había llegado, con su lógica, al borde del abismo. Esa intuición es la que los capítulos siguientes ponen a prueba.

El haikú llega a Francia

Hubo, además, un hilo mucho más concreto. En 1916, el filósofo y jurista Paul-Louis Couchoud publicó *Sabios y poetas de Asia*, donde presentó al público francés la forma poética japonesa del haikú, y en septiembre de 1920 la *Nouvelle Revue Française*, la revista más influyente de la literatura francesa, dedicó un número a los *haï-kaï*, con poemas breves de Jean Paulhan, de Paul Éluard y de otros autores de la órbita de los futuros surrealistas. Esos tres versos que capturan un instante, sin adjetivos ni explicaciones, ofrecían una lección de economía poética a quienes buscaban romper con la retórica heredada. Y una lección de otra cosa: de atención.

Esa relación se prolongó en América Latina. El poeta mexicano José Juan Tablada publicó en 1919 y 1920 los primeros haikús en lengua española, y décadas más tarde Octavio Paz, que fue embajador de México en la India entre 1962 y 1968, tradujo a Bashō al español, escribió sobre Oriente y llevó a su propia obra, en libros como *Ladera este* (1969), una mirada nacida del encuentro entre el surrealismo y las tradiciones asiáticas. Paz será una de las figuras clave del próximo capítulo.

Nada de esto convierte a los surrealistas en budistas, ni al budismo en una forma de surrealismo. Pero muestra que ambas tradiciones, separadas por siglos y por geografías, se aproximaron a un mismo territorio: el de la mirada, el del instante, el del yo, el de la libertad de la mente. Veamos hasta dónde llega esa cercanía, y también dónde se detiene.

CAPÍTULO XXVII

El surrealismo y el budismo

Un libro sobre el surrealismo que se atreva a hablar del budismo debe empezar con una advertencia. Son dos cosas muy distintas. El budismo es una tradición religiosa y filosófica de más de dos mil quinientos años, con escuelas, textos, prácticas, instituciones y una enorme diversidad interna. El surrealismo es un movimiento artístico y cultural del siglo XX, nacido en una ciudad europea. Compararlos no significa afirmar que sean lo mismo, ni que uno derive del otro, ni que los surrealistas hayan sido budistas encubiertos. Significa, más modestamente, reconocer ciertas afinidades que el lector contemporáneo puede encontrar iluminadoras, y señalar con igual honestidad dónde divergen. Este capítulo sigue ese método: tender puentes sin borrar las diferencias.

El budismo en pocas líneas

El budismo nace en el norte de la India en el siglo V antes de nuestra era, a partir de la enseñanza de Siddhartha Gautama, a quien se llamó el Buda, el despierto. Su punto de partida es una constatación: la vida humana está atravesada por el sufrimiento, entendido no solo como dolor, sino como insatisfacción, y ese sufrimiento tiene causas que pueden comprenderse y transformarse. Tres rasgos de la existencia ocupan un lugar central: la impermanencia, porque todo lo que existe cambia; la insatisfacción que nace de aferrarnos a lo que cambia; y la ausencia de un yo fijo e independiente, porque lo que llamamos yo es un conjunto de procesos en constante transformación. De esa comprensión se deriva un camino de práctica, que incluye la ética, la atención plena y la meditación, orientado a reducir el aferramiento y a cultivar la lucidez y la compasión.

Con el tiempo el budismo se difundió por toda Asia y se diversificó. En China dio origen, hacia los siglos V y VI, a la escuela que se conoce como Chan, y que en Japón

se llamaría zen; en el Tíbet se desarrolló una tradición muy rica con prácticas propias. Entre sus pensadores, el filósofo indio Nagarjuna, hacia el siglo II, desarrolló la idea de vacuidad: las cosas no existen por sí mismas, de manera independiente, sino en relación con otras. Esa vacuidad no significa que nada exista, sino que nada existe aislado, y que los conceptos con que intentamos fijar la realidad son herramientas útiles, pero no la realidad misma.

Desconfiar de las palabras y de las dos orillas

La primera afinidad es una desconfianza común hacia el pensamiento que separa el mundo en pares de opuestos irreconciliables: sujeto y objeto, yo y otro, vigilia y sueño, vida y muerte, real e imaginario. Artaud, en su carta a las escuelas de Buda, reprochaba a la lógica europea que triturara el espíritu entre dos términos. Breton, en el Segundo Manifiesto, imaginó un punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse como contradicciones. Es una formulación que cualquier lector de textos budistas reconocería con cierta sorpresa. Se parece a lo que algunas escuelas llaman no dualidad: la comprensión de que las oposiciones que damos por absolutas son distinciones útiles, pero no definitivas.

Octavio Paz, que conocía ambos mundos, fue uno de quienes mejor percibieron ese parentesco. Para él, la poesía moderna, de Rimbaud a Breton, había buscado, desde el interior de la cultura occidental, una experiencia de unidad que las tradiciones orientales habían explorado con otros medios. No pretendía igualarlas. Pero veía en el surrealismo un intento de restablecer la comunicación entre lo que la razón había separado.

Una imagen budista ilumina bien el asunto. En una de las enseñanzas clásicas se dice que un dedo que señala la luna no es la luna, y que quien confunde el dedo con lo señalado se pierde lo esencial. Las palabras, los conceptos, las doctrinas, son dedos. Esa idea resuena con la pipa de Magritte: ese cuadro dice, con un humor insuperable, que una imagen de una pipa no es una pipa, y que las palabras y las imágenes no son las cosas. Y recuerda la frase de uno de los textos centrales del budismo mahayana, el Sutra del Corazón, que afirma que la forma es vacío y el vacío es forma. Dos tradiciones sin relación histórica llegan, por vías distintas, a mostrar la grieta entre el signo y lo real.

Sueño e ilusión

Quizá la imagen que más acerca a ambas tradiciones sea la del sueño. Un célebre verso del Sutra del Diamante pide mirar todo lo condicionado como una estrella, un defecto de la vista, una lámpara, una ilusión, una gota de rocío, una burbuja, un sueño, un relámpago, una nube. Es una lista de metáforas de lo efímero y de lo insustancial, entre las que el sueño ocupa un lugar central. Borges, que se interesó toda su vida por el budismo y que en 1976, junto con Alicia Jurado, publicó el libro *Qué es el budismo*, percibió esa afinidad con la intuición que recorre sus cuentos: que el mundo, quizá, es un sueño que alguien sueña.

Hay, sin embargo, una diferencia de actitud. Para el budismo, la metáfora del sueño sirve para aflojar el aferramiento: si lo que vemos es tan fugaz como un sueño, no vale la pena aferrarse a ello. Para el surrealismo, la comparación con el sueño enriquece la vida: si lo cotidiano tiene algo de onírico, merece ser mirado con más atención y más deseo. Dos usos de una misma imagen, uno que invita a soltar, otro que invita a explorar. Quizá sean complementarios. En ciertas tradiciones tibetanas existe, además, una práctica que se llama yoga del sueño, destinada a mantener la lucidez durante el dormir, que recuerda a lo que la ciencia estudia hoy con el nombre de sueño lúcido.

Impermanencia y belleza convulsiva

Otra afinidad es la que se establece entre la impermanencia y la intensidad del instante. Para el budismo, todo pasa. Esa constatación puede ser dolorosa, pero también puede volver preciosa cada cosa: precisamente porque no durará, cada instante es único. La cultura japonesa, atravesada por el budismo, dio un nombre a esa emoción: *mono no aware*, la conmoción ante lo que pasa, que se siente ante la caída de los pétalos de cerezo. Para el surrealismo, como vimos, lo maravilloso no necesita durar: le basta con ocurrir. La belleza convulsiva de Breton es una belleza que estalla y se desvanece. En ambos casos, lo fugaz es lo que vuelve intenso el presente.

El yo en cuestión

La tercera afinidad es la crítica de un yo sólido y autosuficiente. Para el budismo, la idea de un yo fijo es una ilusión que nos hace sufrir. Para el surrealismo, la identidad está atravesada por fuerzas que la conciencia no controla: Rimbaud había escrito que

el yo es otro, Pessoa había creado a sus heterónimos, Cahun había levantado máscaras tras máscaras, Breton había querido escuchar un pensamiento que no era del todo suyo. La práctica del cadáver exquisito y de la poesía hecha por todos disuelve, además, la figura del autor único.

En 1969, como vimos, Octavio Paz se encerró cinco días en el sótano de un hotel de París con los poetas Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson para escribir juntos, en cuatro lenguas, un poema colectivo, *Renga*, inspirado en una forma japonesa de poesía encadenada y concebido como un homenaje a Breton y al surrealismo. Paz explicó que la práctica del renga implica la negación de ciertas nociones del yo. Es difícil encontrar un ejemplo más claro del punto de encuentro: el surrealismo y la tradición asiática coinciden en que escribir con otros puede liberar de la tiranía del yo.

La gran diferencia: el deseo

Pero es hora de hablar de las diferencias, y la primera es enorme. Para el budismo, la raíz del sufrimiento es el apego, el deseo de que las cosas sean de otra manera o de que no cambien, y el camino consiste, en buena medida, en reducirlo. Para el surrealismo, el deseo es la fuerza más preciosa que poseemos. *El amor loco*, la *belleza convulsiva*, la exaltación del erotismo, la rebelión contra toda moral que lo condenara: todo ello supone una valoración del deseo que parece opuesta a la del budismo. Breton no quería desapegarse. Quería amar con una intensidad que cambiara la percepción del mundo.

La oposición, sin embargo, es menos rotunda de lo que parece. Las tradiciones budistas no desprecian la vida ni los afectos; las escuelas tántricas del budismo tibetano, por ejemplo, intentan transformar la energía del deseo en lucidez. Y el surrealismo, aunque exalta el deseo, sabe que su cumplimiento no es lo único importante: ya hemos visto la belleza de lo incompleto y del deseo que no necesita cumplirse. Quizá la pregunta que ambos plantean sea una misma, formulada desde ángulos opuestos: ¿qué hacemos con lo que anhelamos?

Visiones, apegos y ética

Hay una segunda diferencia, más sutil. Los surrealistas buscaban visiones: imágenes extraordinarias, sueños, aparecidos, sorpresas. Las tradiciones contemplativas budistas, en cambio, recomiendan prudencia ante las visiones y las experiencias extraordinarias que pueden aparecer durante la meditación, porque quien se aferra a

ellas se detiene en el camino. En el zen existe un dicho radical, atribuido al maestro chino Linji: si encuentras al Buda en el camino, mátalo. No significa violencia, sino lo contrario: advierte que incluso la imagen más venerable puede volverse un obstáculo si la tomamos por la meta.

Y existe una diferencia ética. El budismo pone la compasión y la no violencia en el centro de su práctica. El surrealismo, en cambio, cultivó el humor negro, la provocación y a veces la crueldad de las imágenes, y no faltaron frases, como la del revólver y la multitud en el Segundo Manifiesto, que un budista consideraría inadmisibles. Sería deshonesto ignorarlo. Quienes buscan en el surrealismo un camino espiritual deberían saber que su impulso rebelde carece de la disciplina moral que sostiene las prácticas contemplativas.

Un puente, no una fusión

Hay un riesgo en todo esto, el de convertir ambas tradiciones en un producto de consumo. Hoy la palabra zen se usa para vender velas, cafés y aplicaciones, y la atención plena se ofrece a veces como un remedio instantáneo. Cuando lo que la tradición propone es una disciplina de años, que exige maestros, práctica y ética. Sería un error mezclar de manera superficial estos mundos para obtener una espiritualidad a la carta. Pero también sería un error rehusarse a mirar lo que tienen en común.

Quizá el puente más sensato sea este. Del budismo, en particular del zen, podemos aprender una atención sin juicio: la capacidad de mirar lo que hay, sin apresurarnos a clasificarlo, con una curiosidad serena. Del surrealismo podemos aprender una imaginación sin miedo: la capacidad de dejar que las imágenes, los sueños y los deseos hablen sin censura. La primera nos enseña a ver lo que está. La segunda, a ver lo que podría estar. Y ambas nos invitan a lo mismo: a salir de la rutina de percepción en la que la mayor parte de nosotros transcurre. De cómo se concreta esa invitación en el zen, y de lo que esa tradición ofrece al lector que quiera maravillarse con lo cotidiano, trata el siguiente capítulo.

CAPÍTULO XXVIII

Zen: el koan, el haikú y el instante

Entre todas las escuelas budistas, ninguna ha ejercido sobre el arte y la sensibilidad modernos una atracción comparable a la del zen. Quizá porque ofrece algo que parece escaso: una manera de despertar que no pasa por grandes doctrinas, sino por la atención a lo más próximo, a lo más sencillo, a lo que ya tenemos entre las manos. Para un libro como este, que se propone mostrar el surrealismo como una forma de maravillarse con lo cotidiano, el zen es un interlocutor natural, y no solo por sus parecidos con el surrealismo, sino por lo que puede enseñarnos sobre aquello en lo que el surrealismo, por su temperamento rebelde, no siempre insistió: la disciplina de la atención.

Qué es el zen

El zen es una escuela del budismo mahayana que se desarrolló en China con el nombre de Chan, según la tradición a partir del monje indio Bodidharma, hacia el siglo VI, y que llegó a Japón en los siglos XII y XIII. Allí se consolidaron dos grandes ramas: el rinzai, que Eisai introdujo en 1191, y el soto, que trajo Dogen en 1227. La palabra zen viene del chino *chan*, que a su vez traduce el sánscrito *dhyana*, meditación. La escuela se define a sí misma como una transmisión especial, fuera de las escrituras, que apunta directamente a la mente y no depende de palabras ni de letras. En el centro de su práctica está el *zazen*, el sentarse a meditar, con atención al cuerpo, a la respiración y a lo que surge, sin perseguirlo ni rechazarlo.

Esta tradición ha dado, además, una cultura entera: la ceremonia del té, los jardines de piedra, la caligrafía, la pintura de tinta, el teatro, el arte floral, la arquitectura. En todos esos campos late un mismo principio: que lo cotidiano, hecho con plena atención, es un camino de despertar.

Raíces taoístas: el cocinero Ding y el árbol inútil

El Chan chino nació del encuentro entre el budismo llegado de la India y el taoísmo local, y conserva de ese cruce una sensibilidad más espontánea, más cercana a la naturaleza y más humorística que la de otras escuelas. El libro atribuido a Zhuangzi, el mismo que soñó con la mariposa, contiene dos historias que valen para este libro. En la primera, un cocinero llamado Ding despieza un buey ante el príncipe Wen Hui con tal soltura que su cuchillo parece bailar: no corta con los ojos, dice, sino con el espíritu; sigue los espacios vacíos entre las articulaciones, y por eso su hoja, después de diecinueve años, se conserva como recién afilada. Es un elogio de la atención plena en la tarea más humilde.

En la segunda, un carpintero ve un árbol enorme y retorcido, inservible para cualquier madera, y lo desprecia. Esa noche el árbol se le aparece en sueños y le explica que precisamente por ser inútil ha llegado a viejo y grande, mientras que los árboles útiles son talados. Hay en esa parábola una defensa de lo inútil que resuena con el espíritu de este libro. En un mundo que mide todo por su rendimiento, la imaginación, el juego, el sueño y el asombro son árboles inútiles. Y quizá su inutilidad sea precisamente su manera de sobrevivir y de dar sombra.

La mente de principiante

Pocas ideas del zen han tenido tanta influencia en Occidente como la que el maestro japonés Shunryu Suzuki expresó en su libro *Mente zen, mente de principiante* (1970): el principiante tiene muchas posibilidades; el experto, pocas. Llamó a esa actitud *shoshin*, mente de principiante, y la propuso como una disposición que debe cultivarse siempre, incluso después de años de práctica: mirar como si fuera la primera vez, sin dar por sabido lo que creemos saber. Es, casi palabra por palabra, la actitud que hemos descrito al hablar de la mirada del niño y del extrañamiento. Hay en ella, además, una lección de humildad: el que cree saberlo todo ha cerrado la puerta.

El koan

Entre las técnicas del zen, ninguna ha fascinado tanto como el koan, una pregunta o historia aparentemente absurda que el maestro propone al discípulo para que la trabaje durante meses o años. Algunos son célebres: un monje pregunta al maestro Joshu si un perro tiene naturaleza de Buda, y Joshu responde con una sola palabra,

mu, que significa no, o nada; el maestro japonés Hakuin pregunta cuál es el sonido de una sola mano que aplaude; una antigua pregunta interroga por el rostro original que uno tenía antes de que nacieran sus padres. No tienen una respuesta lógica. Su función es agotar el pensamiento conceptual, llevarlo a un callejón sin salida, para que, de pronto, la mente se abra a otra forma de comprender.

Se parece a una imagen surrealista, y a la vez no se parece. Se parece en que ambas desconciertan a la razón. Se diferencia en que el koan no es arbitrario ni libre: se trabaja con un maestro, con una disciplina, con un propósito. Una imagen surrealista busca sorprender y conmover; un koan, despertar. Pero quien ha experimentado la sorpresa de ver una manzana flotando ante un rostro puede entender, de manera intuitiva, de qué se trata.

El haikú: un instante en tres respiraciones

Ninguna forma poética resume tan bien el espíritu del zen como el haikú, el poema japonés de diecisiete sílabas en tres versos, que captura un instante de la naturaleza con una sobriedad casi radical. El maestro de esa forma fue Matsuo Bashō (1644-1694), cuyo poema más célebre, escrito en 1686, puede traducirse así: un viejo estanque; salta una rana; ruido de agua. Eso es todo. No hay adjetivos, ni interpretación, ni moraleja. Hay un silencio roto por un sonido, y en ese sonido, el mundo. Otro maestro, Yosa Buson, dejó un poema de una amplitud luminosa: flor de colza; la luna al este, el sol al oeste.

Octavio Paz, que tradujo del japonés, con Eikichi Hayashiya, el diario de viaje de Bashō, *Sendas de Oku* (1957), supo ver en el haikú una poética de la presencia: el poeta desaparece detrás de lo que ve. Esa práctica tuvo descendientes en nuestra lengua. José Juan Tablada la introdujo en México; Jorge Luis Borges escribió en su libro *La cifra* (1981) unos *Diecisiete haiku*; el uruguayo Mario Benedetti compuso en 1999 un *Rincón de haikus*. Cada uno tradujo el género a su propia sensibilidad, y todos coinciden en lo esencial: que un poema muy breve puede contener un universo si se escribe con atención.

Hay una afinidad profunda con lo que este libro ha descrito. El haikú es un poema de lo cotidiano: una rana, una rama, un charco, un atardecer, un insecto. Pero esos objetos modestos, mirados con atención, se vuelven reveladores, y quien escribe o lee un haikú practica una forma de asombro tan intensa como cualquier imagen surrealista, aunque sin ninguna excentricidad. Podría decirse que el haikú es el surrealismo de lo mínimo, o que el surrealismo, cuando se ocupa de lo cotidiano, descubre un haikú.

Renga y cadáver exquisito

Existe, además, una forma colectiva. El renga, o poesía encadenada, es una práctica japonesa en la que varios poetas componen por turnos un poema largo: uno escribe una estrofa de tres versos, otro responde con dos, un tercero continúa con tres, y así sucesivamente, de manera que cada fragmento dialoga con el anterior sin repetirlo. Bashō y su escuela la llevaron a un grado extraordinario. Se advierte enseguida el parentesco con el cadáver exquisito, el juego en el que varias personas construyen entre todas una frase sin saber lo que han escrito las demás. Pero también hay diferencias. El renga se rige por reglas estrictas de tema, de estación y de transición, y exige un oído muy entrenado para pasar de un verso al siguiente. El cadáver exquisito se rige por el azar. Uno cultiva la sutileza; el otro, la sorpresa. Y el experimento de Paz en 1969 intentó combinar ambas virtudes.

Cage y el silencio

La encarnación más sorprendente del encuentro entre el zen y la vanguardia occidental fue el compositor norteamericano John Cage. Hacia 1950 asistió en la Universidad de Columbia a los cursos del erudito japonés Daisetz Teitaro Suzuki, a quien se debe buena parte de la difusión del zen en Occidente, y desde entonces su obra se orientó hacia lo que llamó la composición mediante operaciones de azar: utilizaba las monedas del *I Ching*, el antiguo libro chino de las mutaciones, para decidir qué notas escribir, de modo que su gusto personal no interfiriera. Amigo de Marcel Duchamp, con quien jugaba al ajedrez, compartió con él y con los surrealistas la desconfianza hacia el ego del artista.

En 1951 entró en una cámara anecoica de la Universidad de Harvard, una sala diseñada para eliminar todo ruido, esperando escuchar el silencio, y descubrió que oía dos sonidos: uno agudo, que según el ingeniero era su sistema nervioso, y otro grave, que era su circulación. Concluyó que el silencio absoluto no existe. En agosto de 1952, el pianista David Tudor se sentó ante un piano en Woodstock, abrió la tapa, la cerró y permaneció cuatro minutos y treinta y tres segundos sin tocar una nota. El sonido de la obra, *4′33″*, era el de la sala: el viento en los árboles, la lluvia sobre el techo, el murmullo del público. Cage había convertido el ruido de lo cotidiano en música. Es una forma de asombro que el zen y el surrealismo habrían reconocido de inmediato.

Cortar leña, acarrear agua

Una antigua frase zen, atribuida a distintos maestros, dice que antes de la iluminación se corta leña y se acarrea agua, y que después de la iluminación se corta leña y se acarrea agua. Lo que cambia no es lo que se hace, sino cómo se lo vive. El despertar no consiste en escapar de lo cotidiano, sino en habitarlo plenamente. Es la misma conclusión a la que ha llegado este libro por otro camino: que lo maravilloso no está en otra parte.

Esa filosofía se expresa en cada gesto de la cultura zen. En la ceremonia del té, una expresión que suele asociarse a ella, *ichi-go ichi-e*, una vez, un encuentro, recuerda que cada reunión es irrepetible: la persona, la luz, la conversación, el sabor del té no volverán a darse de la misma manera. Es la intuición del azar y del instante, expresada como cortesía. La estética del *wabi-sabi* valora lo imperfecto, lo gastado, lo asimétrico, lo que lleva la huella del tiempo, y encuentra belleza en una taza de cerámica irregular o en una pared desconchada. El concepto de *ma*, el intervalo, el espacio vacío, enseña que lo que no está, el silencio entre dos notas, el vacío entre dos objetos, forma parte de la obra.

El jardín de piedras del templo Ryoan-ji, en Kioto, es quizá el ejemplo más célebre: quince piedras dispuestas sobre arena rastrillada, de tal manera que desde ningún punto del jardín pueden verse las quince a la vez. Siempre falta una. Es una lección de modestia y de misterio: nunca vemos todo, y lo que no vemos forma parte de lo que vemos.

Dharma bums y malentendidos

Cuando el zen llegó a Occidente, fue recibido con entusiasmo y con malentendidos. En los años cincuenta, los poetas de la generación beat lo adoptaron como bandera. Jack Kerouac escribió en 1958 *Los vagabundos del Dharma*, donde narra su amistad con el poeta Gary Snyder, que estudió zen en Japón, y las ascensiones, las borracheras y las meditaciones de un grupo de jóvenes buscadores. Alan Watts popularizó la tradición con libros como *El camino del zen* (1957). Para muchos, el zen fue una moda, un modo de rebeldía contra la sociedad de consumo. Algunos, como Snyder, lo estudiaron en serio; otros lo tomaron como un permiso para todo. Ese malentendido es ilustrativo: el zen exige una disciplina que la rebeldía, por sí sola, no ofrece.

Una práctica posible

¿Qué puede hacer, entonces, un lector que quiera combinar la atención del zen con la imaginación surrealista? Algunas sugerencias, que no pretenden ser un método, sino un punto de partida. Dedicar cada día unos minutos a no hacer nada en particular: sentarse junto a una ventana, mirar, respirar, y notar qué pasa, sin forzar. Salir a caminar prestando atención a los sonidos, como haría Cage, o a las cosas diminutas, como haría Bashō: una hoja, un insecto, una grieta en la pared. Escribir, al final del día, un haikú sobre lo que se ha visto, sin esforzarse por que sea bueno. Llevar un cuaderno con dos columnas: a un lado, lo que se ha soñado o imaginado; al otro, lo que se ha observado con atención. Y beber una taza de té o de café, una vez al día, como si fuera la última: ichi-go ichi-e. En el Apéndice IV encontrarás, además, un cuaderno de veintiocho días con una consigna diaria.

Conviene decir algo más. Las prácticas contemplativas pueden despertar emociones intensas, y quien atraviesa una crisis seria o un sufrimiento psíquico persistente no debe sustituir la ayuda profesional por la meditación. Las tradiciones serias lo saben y lo dicen. Con esa salvedad, no hay nada que perder y mucho que ganar en ejercitar la atención.

Al final, el zen y el surrealismo parecen proponer dos movimientos de una misma respiración. Uno es mirar lo que hay, sin juicio, hasta que se vuelve nuevo. El otro es dejar que lo imaginado salga, sin miedo, hasta que se vuelve real. Y la maravilla, si es que hay que definirla, ocurre en el lugar donde ambos se cruzan: una mañana cualquiera, frente a una ventana, ante una taza de té.

CAPÍTULO XXIX

El zen llega a Occidente

La historia del zen en Occidente es una de las más curiosas del siglo XX. Una tradición monástica japonesa de ocho siglos, con sus maestros, sus templos y sus severas disciplinas, cruzó el Pacífico y el Atlántico, y en pocas décadas pasó de ser un asunto de especialistas a convertirse en una palabra de uso corriente. En ese camino hubo traductores admirables, maestros sinceros, poetas entusiastas, malentendidos fecundos y también equívocos que conviene reconocer. Este capítulo lo recorre con una intención precisa: ayudar al lector a acercarse al zen con curiosidad y con discernimiento, sabiendo de dónde viene lo que le llega.

Chicago, 1893

El comienzo suele situarse en Chicago, en septiembre de 1893, durante el Parlamento Mundial de las Religiones, reunido junto a la Exposición Universal. Entre los delegados asiáticos se encontraba un joven maestro rinzai, Shaku Sōen, que presentó una ponencia sobre la ley de causa y efecto en el budismo, traducida al inglés por uno de sus discípulos. Era la primera vez que un representante del zen se dirigía a un público norteamericano. Sōen regresó a los Estados Unidos en 1905, y entre quienes lo acompañaron estuvo ese discípulo, que tendría una enorme influencia: Daisetz Teitaro Suzuki.

Suzuki y sus lectores

Suzuki (1870-1966) pasó once años, entre 1897 y 1908, en Illinois, donde trabajó como traductor y colaborador del editor Paul Carus, interesado en las religiones orientales. Allí aprendió inglés y comenzó a escribir. En 1927 publicó la primera serie de sus *Ensayos sobre budismo zen*, y en 1934 una *Introducción al budismo zen* que se

convertiría en una referencia. El psiquiatra Carl Gustav Jung escribió el prólogo de la edición alemana de esa obra, en 1939, y vio en el zen una vía de transformación interior comparable, a su modo, a la que investigaba la psicología profunda.

Suzuki tenía un talento singular para explicar, a lectores occidentales formados en la filosofía europea, una experiencia que desconfiaba de las palabras. Insistía en la intuición súbita, el satori, y en el carácter paradójico e irracional del zen, y esa presentación, brillante y accesible, moldeó la imagen que Occidente tuvo de la tradición. Estudios posteriores señalarían que esa imagen era en parte una construcción: el zen japonés tenía una dimensión ritual, monástica, ética y doctrinal que los libros de Suzuki dejaban en segundo plano, y su lectura estaba influida por el contexto intelectual del Japón moderno y por el nacionalismo de su época.

Los primeros centros

Mientras tanto, empezaron a surgir comunidades. Nyogen Senzaki, un monje japonés llegado a California en 1905, enseñó durante décadas en lo que llamaba un zendo flotante, que se instalaba en salas de alquiler de San Francisco y Los Ángeles. En 1931, Sokei-an Sasaki fundó en Nueva York la Sociedad Budista de América, que luego se llamaría Primer Instituto Zen, y entre sus alumnos se contó Ruth Fuller Everett, que se casaría con él y más tarde, ya como Ruth Fuller Sasaki, sería una de las primeras occidentales en dedicarse a la tradición. Eran pequeños grupos, a menudo marginales, que sostuvieron el zen en tiempos difíciles.

Un caso aparte fue el del filósofo alemán Eugen Herrigel, que enseñó en la Universidad de Tohoku, en Japón, entre 1924 y 1929, y estudió allí arquería con un maestro, Awa Kenzō. A su regreso publicó un librito, *Zen en el arte del tiro con arco* (1948), que se convirtió en un gran éxito y presentó la práctica de la arquería como una vía de despertar en la que el arquero y el blanco se funden. Estudios posteriores, como los del japonés Yamada Shōji, mostraron que el relato de Herrigel simplificaba y distorsionaba lo que había vivido, y que su propia historia, que incluyó la afiliación al Partido Nazi en 1937, merece ser conocida. El libro conserva un valor literario. Pero no debe tomarse como retrato fiel del zen.

La posguerra: beats, poetas y psicoanalistas

Fue después de la Segunda Guerra Mundial cuando el zen se volvió un fenómeno cultural. Alan Watts, un inglés radicado en Estados Unidos, lo difundió con una prosa inteligente y desenfadada en *El espíritu del zen* (1936) y *El camino del zen* (1957).

Los poetas de la generación beat lo adoptaron como una alternativa espiritual al consumismo y al conformismo de la posguerra. Gary Snyder se mudó a Kioto en 1956 y estudió durante años en un templo; Jack Kerouac lo narró con entusiasmo y con imprecisión en *Los vagabundos del Dharma*. El zen empezó a verse en las librerías, en las universidades, en los cafés.

En agosto de 1957 se produjo un encuentro revelador en Cuernavaca, México. El psicoanalista Erich Fromm, que vivía en esa ciudad, organizó un seminario con Suzuki, que tenía ochenta y seis años, para explorar las relaciones entre el zen y el psicoanálisis. De allí salió un libro, *Budismo zen y psicoanálisis* (1960), que influyó a toda una generación de terapeutas. Es una prueba de que América Latina participó desde el principio en esa conversación. Octavio Paz, Borges y Tablada, como vimos, habían encontrado ya en Oriente una fuente de inspiración.

Instituciones y maestros

En la década de 1960 el zen dejó de ser un asunto de aficionados y comenzó a echar raíces institucionales. En 1959, el maestro soto Shunryu Suzuki llegó a San Francisco para atender un templo de la comunidad japonesa y se encontró rodeado de jóvenes occidentales deseosos de aprender; en 1962 se fundó el Centro Zen de San Francisco, que sería uno de los más importantes del país. En 1965, Philip Kapleau, que había estudiado en Japón, publicó *Los tres pilares del zen*, un manual práctico con testimonios de practicantes, y al año siguiente fundó el Centro Zen de Rochester. En Francia, el monje japonés Taisen Deshimaru llegó en 1967 y fundó un dojo en París, desde el cual se expandió una red de centros por toda Europa.

Mención aparte merece Thich Nhat Hanh, un monje vietnamita de la tradición Thiền, la rama vietnamita del zen, que desde los años sesenta, en medio de la guerra de su país, predicó lo que llamó budismo comprometido: la práctica contemplativa al servicio de la paz y de los demás. Exiliado en Francia, fundó en 1982 una comunidad, Plum Village, y escribió numerosos libros, entre ellos *El milagro de mindfulness*, que han llegado a millones de lectores. Murió en 2022.

El zen en las artes

En el terreno de las artes, el zen dejó su huella más profunda en la música y en el arte de vanguardia. John Cage, como vimos, asistió a las clases de Suzuki en Columbia y tradujo esa enseñanza en obras como *4′33″*. Varios de los alumnos de su curso en la New School de Nueva York, entre 1957 y 1959, figuraron luego entre los fundadores

de Fluxus, un movimiento internacional que mezclaba el juego, el azar y el absurdo en acciones, partituras y objetos. El pintor Robert Rauschenberg realizó en 1951 sus *Pinturas blancas*, lienzos completamente blancos que, según Cage, funcionaban como superficies que recogían las sombras y la luz del ambiente. Es una genealogía que enlaza a Duchamp, a Cage y al zen en una sola corriente de arte que renuncia a imponer la voluntad del artista.

La atención plena y sus riesgos

El último capítulo de esta historia es el más reciente y el más masivo. En 1979, el biólogo y profesor de medicina estadounidense Jon Kabat-Zinn, que había practicado meditación bajo la influencia de maestros zen y de Thich Nhat Hanh, creó en un hospital universitario de Massachusetts un programa de reducción del estrés basado en la atención plena, que llamó *mindfulness*. Despojó la práctica de su marco religioso y la presentó como una técnica secular, evaluable científicamente. Desde entonces, miles de estudios han analizado sus efectos, y la atención plena se ha incorporado a hospitales, escuelas, empresas y aplicaciones de teléfono.

Ese éxito tiene dos caras. Por un lado, ha permitido que mucha gente se beneficie de prácticas que ayudan a manejar el estrés y a cultivar la atención, y la investigación ha mostrado resultados valiosos en algunos contextos clínicos. Por otro, ha suscitado críticas: que la versión comercial, a veces llamada irónicamente *McMindfulness*, separa la práctica de la ética y de la transformación personal y social que la tradición proponía, y la convierte en un instrumento para que los trabajadores soporten mejor condiciones laborales injustas. El profesor Ron Purser sostuvo ese argumento en un libro de 2019. No hace falta tomar partido por una u otra posición para reconocer que la pregunta es seria: ¿qué se pierde cuando una tradición se vuelve un producto?

Las sombras

Una mirada honesta a la historia del zen en Occidente debe incluir sus sombras. En 1997, el investigador Brian Victoria publicó *Zen en guerra*, un estudio en el que documentaba cómo muchas instituciones zen del Japón habían apoyado el militarismo y la guerra durante la primera mitad del siglo XX, y cómo algunas de las ideas que se presentaban como esencia del zen, como el desapego ante la muerte, habían sido usadas para justificar el sacrificio de los soldados. El libro provocó una revisión dolorosa dentro y fuera de Japón, y obligó a muchos a preguntarse si la imagen apacible del zen no había ocultado algo.

Hubo además, en las comunidades occidentales de las últimas décadas, casos conocidos de abusos de poder por parte de maestros, y esas experiencias llevaron a reformar prácticas y a reforzar los códigos de conducta. Eso no invalida la tradición, pero recuerda que toda comunidad humana, por elevados que sean sus ideales, necesita transparencia y límites. Quien quiera acercarse a una práctica contemplativa debe hacerlo con atención, informarse sobre el centro y sobre el maestro, y recordar que ninguna tradición está por encima de la crítica.

Lo que queda

Con todos sus malentendidos, la llegada del zen a Occidente dejó una herencia valiosa: la convicción de que la atención es una facultad que se puede educar, de que la mente puede observarse sin ser arrastrada por ella, de que lo cotidiano es un camino. Esas ideas se enlazan con las que ha recorrido este libro y explican por qué el zen y el surrealismo, tan distintos, se encontraron una y otra vez en las mismas conversaciones: en Duchamp y en Cage, en Paz y en Borges, en los poetas que escribieron un haikú y en los que escribieron un poema automático.

Al lector que sienta curiosidad le queda una tarea sencilla. Leer, probar, preguntar, conocer a personas que practiquen, desconfiar de las promesas fáciles y aprovechar lo que le sirva. Porque el zen, como el surrealismo, no es una doctrina que haya que creer, sino una manera de mirar que se verifica, o no, en la experiencia de cada uno. Y esa experiencia, la de cada uno, nos lleva de vuelta al tema con el que vamos a cerrar este libro: la libertad de imaginar y de vivir una vida más despierta.

CAPÍTULO XXX

La libertad de imaginar

Si hubiera que resumir en una sola palabra lo que el surrealismo dejó, sería libertad. No la libertad abstracta de los discursos, sino una libertad concreta, íntima, cotidiana: la de pensar lo que no está permitido pensar, desear lo que no nos han enseñado a desear, mirar lo que no nos han enseñado a mirar. Todo lo que hemos recorrido en este libro, el sueño, el azar, el amor, la ciudad, la locura, el humor, es una variación de esa libertad. Este capítulo la examina de frente, con sus promesas y sus peligros, y propone algunas maneras de ejercerla.

Las dos libertades

Conviene distinguir, como hicimos al hablar de los derechos interiores, entre dos libertades. La exterior es la que nos permite hablar, movernos, elegir, asociarnos; la protegen las leyes, y su ausencia se nota enseguida, en la cárcel, en la censura, en la persecución. La interior es la que nos permite pensar sin miedo, sentir sin culpa, imaginar sin pedir permiso; nadie nos la puede quitar directamente, pero puede erosionarse sin que lo advirtamos, por la costumbre, la presión social, la autocensura. Una persona puede tener la primera y carecer de la segunda, y viceversa. El surrealismo recordó que la libertad completa exige ambas.

Y recordó algo más incómodo: que la libertad interior no se alcanza de una vez. Es una conquista cotidiana, que exige atención. Cada vez que repetimos una frase sin pensar, que aceptamos un deseo ajeno como propio, que nos negamos a imaginar otra posibilidad porque nos parece ridícula, cedemos una pequeña parcela. Y cada vez que nos detenemos a preguntarnos si eso es realmente lo que queremos, la recuperamos.

Imaginar lo que todavía no existe

La imaginación es el primer paso de todo cambio. Antes de que existiera la abolición de la esclavitud, alguien tuvo que imaginar un mundo sin esclavos. Antes de que las mujeres votaran, alguien tuvo que imaginar un mundo en el que votaran. Antes de la penicilina, de los aviones, de los derechos humanos, existieron como imágenes. En 1516 Tomás Moro inventó la palabra utopía para nombrar una isla imaginaria donde la vida social estaba organizada de otro modo, y esa palabra, que significa «ningún lugar», ha servido desde entonces para pensar los lugares posibles. En 1963, desde las escalinatas del Lincoln Memorial, Martin Luther King pronunció un discurso que comenzaba con las palabras «tengo un sueño», y esa imagen, un sueño, movilizó a millones.

La escritora Ursula K. Le Guin lo dijo en 2014, al recibir un premio literario: vivimos bajo estructuras de poder que parecen inevitables, pero también el derecho divino de los reyes lo parecía. Y el periodista y escritor uruguayo Eduardo Galeano, citando una conversación con el cineasta argentino Fernando Birri, contó la mejor definición de utopía que conocemos: está en el horizonte, uno camina dos pasos y ella se aleja dos pasos; por mucho que se camine, nunca se la alcanzará, y entonces, ¿para qué sirve? Sirve para eso: para caminar. La libertad de imaginar es la que nos permite ponernos en marcha.

Imaginar con responsabilidad

Pero imaginar no es lo mismo que hacer, y no toda imaginación es benigna. La mente humana puede concebir tanto el paraíso como el campo de exterminio, y la historia del siglo XX nos enseñó con crudeza que las utopías, cuando se imponen por la fuerza, se vuelven pesadillas. El surrealismo conoció ese riesgo de cerca: su rechazo de toda tutela política, su insistencia en separar la imaginación de la propaganda, nacieron en parte de haber visto cómo las ideologías, en nombre de un mundo mejor, aplastaban a las personas. La libertad de imaginar exige un contrapeso: la conciencia de que los otros también existen y también imaginan.

Por eso la libertad que defendió el movimiento no es la del capricho, ni la de la crueldad, ni la de quien se cree por encima de los demás. Es una libertad que reconoce la de los otros, que se alimenta del encuentro, que sabe que nadie sueña solo. Los juegos colectivos de los surrealistas, el cadáver exquisito, la poesía hecha por todos, apuntaban a esa idea: que la imaginación más rica nace de la conversación entre diferentes.

La educación de la mirada

Si la imaginación es una facultad, puede educarse, y no lo hacemos lo suficiente. Los niños la poseen en abundancia y, muchas veces, la escuela y la vida adulta la van empobreciendo. En 1973, el escritor italiano Gianni Rodari publicó *Gramática de la fantasía*, un manual para enseñar a inventar historias que reivindica expresamente herencias surrealistas. Su procedimiento más célebre es el binomio fantástico: se eligen al azar dos palabras sin relación, como perro y armario, y se las obliga a convivir en una historia. Es una variación directa de la idea de Lautréamont sobre el encuentro de realidades lejanas, convertida en un ejercicio para el aula.

Quizá la tarea de las próximas décadas consista en defender la imaginación en un mundo que la reemplaza por eficiencia. Eso no implica despreciar la técnica ni la razón, sino recordar que ni una ni otra bastan. Una sociedad sin imaginación puede ser eficiente y estar muerta.

La imaginación en la vida adulta

Quizá el mayor obstáculo a la imaginación en la vida adulta no sea la falta de talento, sino la falta de tiempo en blanco. La neurociencia ha comenzado a estudiar lo que ocurre en la mente cuando no estamos haciendo nada en particular. En 2001, el neurólogo Marcus Raichle describió lo que hoy se llama la red por defecto: un conjunto de regiones del cerebro que se activan cuando dejamos de concentrarnos en una tarea externa y la mente vaga, recuerda, imagina, planea. Esa actividad, que durante mucho tiempo se consideró ruido, parece estar relacionada con la creatividad, con la memoria autobiográfica y con la capacidad de pensar en el futuro. Soñar despierto, en suma, no es perder el tiempo.

Otro estudio, realizado en la Universidad de Stanford en 2014, mostró que caminar aumentaba de manera notable la producción de ideas creativas en comparación con permanecer sentado. Es una confirmación sencilla de lo que los surrealistas, y muchos poetas y filósofos antes que ellos, sabían por experiencia: que el paseo libera el pensamiento. Y el aburrimiento, tan temido en una época de estímulos continuos, puede ser el terreno donde brote la imaginación. Los niños que no tienen nada que hacer inventan mundos.

Todo esto sugiere que cuidar la imaginación es, en parte, una cuestión de ecología de la atención: proteger espacios de silencio, de lentitud y de inutilidad en medio de una vida cada vez más ocupada. No como un lujo, sino como una condición de salud mental y de libertad.

Imaginar futuros

En las últimas décadas, la ficción especulativa se ha convertido en un laboratorio para pensar futuros posibles. Autoras como Ursula K. Le Guin y Octavia E. Butler, esta última con *La parábola del sembrador* (1993), imaginaron sociedades alternativas, algunas esperanzadoras y otras sombrías, para reflexionar sobre las consecuencias de nuestras decisiones presentes: el cambio climático, la desigualdad, el poder, la convivencia entre diferentes. No pretendían predecir, sino ensayar. Una sociedad que pierde la capacidad de imaginar futuros distintos del actual corre el riesgo de aceptar el presente como destino.

Conviene, sin embargo, no confundir imaginar con resolver. Las imágenes ayudan a pensar, a conmover, a abrir posibilidades; no reemplazan el trabajo de organizarse, de debatir, de construir instituciones, de cuidar a los demás. La imaginación es el comienzo del cambio y no su cumplimiento. Pero sin ese comienzo, ningún cambio llega a producirse.

Seis ejercicios surrealistas

Para que estas ideas no queden en el papel, he aquí seis ejercicios sencillos que cualquiera puede probar. Ninguno requiere talento, solo disposición.

El primero es llevar un cuaderno de sueños. Dejarlo junto a la cama y anotar, al despertar, antes de levantarse, lo que se recuerde, aunque sea un fragmento. Al cabo de unas semanas, el cuaderno revelará patrones que sorprenderán.

El segundo es escribir sin corregir. Diez minutos, sin tema previo, sin releer, sin detenerse. Dejar que las frases se sucedan. No importa si no tienen sentido. Lo importante es ver qué aparece.

El tercero es caminar sin destino. Salir sin mapa, tomar calles que no conocemos, dejar que una luz, un nombre, un sonido nos guíe. Y observar qué nos llama la atención.

El cuarto es el cadáver exquisito: jugar con amigos, escribiendo por turnos una frase sin ver lo anterior. Reír de lo que sale, y a veces asombrarse.

El quinto es mirar un objeto cotidiano como si fuera la primera vez. Una taza, una llave, una piedra. Preguntarse no para qué sirve, sino qué es.

El sexto es permitirse no entender. Escuchar una música, contemplar un cuadro, leer un poema sin intentar traducirlos. Dejar que actúen.

Ninguno de esos gestos cambiará el mundo de un día para otro. Pero cada uno, repetido, modifica un poco la manera en que lo habitamos. Y eso, a la larga, es lo que

más importa. En el Apéndice IV hay un cuaderno de veintiocho días para quien quiera ir más lejos.

CAPÍTULO XXXI

La aventura del espíritu

Llegamos al final de un recorrido que comenzó en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial y termina, casi un siglo después, en nuestras propias calles, pantallas y sueños. Hemos visto nacer una palabra, un manifiesto y una cuadrilla de rebeldes; hemos entrado en los laboratorios donde se ensayaban el automatismo y el azar; hemos mirado cuadros, películas, fotografías, objetos y poemas que cambiaron nuestra manera de ver. Hemos recorrido la política, el exilio, el amor, la dispersión por el mundo, y hemos asistido a la muerte de un fundador y a la persistencia de una herencia. Es hora de preguntarse qué queda.

Lo que el surrealismo no fue

Conviene empezar por lo que no fue. No fue una escuela de pintura, aunque dejó obras maestras. No fue una doctrina, aunque tuvo manifiestos. No fue una religión, aunque algunos de sus miembros coquetearon con lo esotérico. No fue una verdad definitiva sobre el hombre, aunque aspiró a decir algo importante. No fue inocente: tuvo sus intolerancias, su ceguera ante las mujeres y los homosexuales, su ingenuidad política, su tendencia a la excomunión. Reconocerlo no lo disminuye. Lo hace más humano, y por tanto más útil.

Tampoco fue un movimiento exclusivamente europeo, ni masculino, ni blanco, aunque durante mucho tiempo se lo contó así. Los capítulos de este libro dedicados a las mujeres, a América Latina y al Caribe, a Praga y a Egipto muestran que el surrealismo fue, desde muy pronto, una conversación entre voces muy diferentes. Lo mejor de su historia fue lo que ocurrió cuando esa conversación se volvió plural.

Una manera de ver, no un movimiento

Si este libro tuviera que resumirse en una frase, sería esta: el surrealismo fue un movimiento histórico, pero lo que descubrió es una manera de ver. El movimiento nació en 1924 y, como vimos, dejó de existir como grupo en 1969. La manera de ver no tiene fecha. Cada vez que alguien se detiene ante algo cotidiano y lo percibe, durante un instante, como nuevo; cada vez que un sueño nos acompaña durante el día; cada vez que una coincidencia nos hace sonreír; cada vez que una imagen nos conmueve sin que podamos explicar por qué; cada vez que una calle desconocida nos invita a doblar la esquina, esa manera de ver está funcionando.

Descubrimos también que no es exclusiva de ninguna tradición. El zen la llamó mente de principiante; Shklovski, extrañamiento; Perec, atención a lo infraordinario; Cage, escucha del silencio; los niños la practican sin nombre. Las palabras cambian, la intuición permanece: lo que damos por sabido esconde un misterio, y basta con prestar atención para que vuelva a mostrarse. El surrealismo aportó a esa familia un acento propio: la confianza en la imaginación, en el deseo, en el sueño y en el azar como instrumentos de conocimiento, y la convicción de que la libertad interior merece ser defendida.

Por eso, a quien termina este libro no le pedimos que sea surrealista, ni budista, ni nada. Le pedimos algo más sencillo y más difícil: que mañana, al salir de su casa, mire. Que se pregunte qué hay de extraño en lo que ya conoce. Que permita que, por un momento, el mundo lo sorprenda.

Cinco enseñanzas

¿Qué nos queda, entonces? Quizá se pueda resumir en cinco enseñanzas, que no son dogmas sino invitaciones.

La primera: la realidad es más amplia de lo que nos enseñaron. No porque exista un mundo secreto escondido tras el visible, sino porque lo que vemos es solo una parte, y porque nuestra percepción es una construcción en la que intervienen la memoria, el deseo, el miedo y el lenguaje. Aceptarlo nos hace más humildes y más curiosos.

La segunda: la mirada puede educarse. Aprendimos a ver de cierta manera, y podemos aprender a ver de otra. Mirar con atención lo que damos por sabido, mirar lo cotidiano como si fuera nuevo, mirar al otro sin la etiqueta que le hemos puesto, es un ejercicio posible y es una forma de libertad.

La tercera: el misterio no es un enemigo. Vivimos en una cultura que quiere explicarlo todo, medirlo todo, resolverlo todo, y esa ambición ha producido conocimientos admirables. Pero también ha producido la ilusión de que lo que no se explica no existe o no importa. El surrealismo recordó que hay cosas que se viven antes de comprenderse, y que algunas, quizá las más importantes, se nos escapan siempre. No hace falta cerrar el misterio. Hace falta habitarlo.

La cuarta: la libertad empieza adentro. Ninguna libertad exterior basta si por dentro seguimos obedeciendo sin saberlo. El camino hacia la libertad interior pasa por escuchar nuestros sueños, nuestros deseos, nuestras contradicciones, sin censura previa, y por decidir después, con lucidez, qué hacemos con ellos.

La quinta: maravillarse es un derecho. No un lujo para artistas, no una ingenuidad infantil, sino una facultad humana esencial, que se atrofia si no se ejerce. Quien deja de maravillarse deja, de alguna manera, de estar plenamente vivo. Defender ese derecho, en los niños, en los mayores, en nosotros mismos, es quizá la tarea más modesta y más decisiva que nos deja esta historia.

Lo que este libro no pudo contar

Un libro sobre un movimiento tan vasto es, inevitablemente, una selección. Quedaron fuera muchos nombres: Hans Arp, Paul Nash, Kurt Schwitters en su cercanía con el movimiento, la inmensa red de revistas, galerías y mecenas que sostuvieron la aventura, y las decenas de artistas jóvenes que, en cada ciudad, descubrieron por su cuenta lo que Breton había nombrado. Quedaron en penumbra regiones enteras: Asia, África, Oceanía, cuyas relaciones con el surrealismo fueron a la vez de fascinación, de apropiación y de intercambio, y que merecen estudios propios. Y quedó fuera lo que seguirá ocurriendo, porque el surrealismo no ha terminado de ser interpretado.

Cada generación lee el movimiento con sus propias preguntas. La nuestra se interroga por el papel de las mujeres, por la mirada colonial, por la relación entre imaginación y tecnología, por la salud mental, y probablemente descubra cosas que este libro no vio. Es una buena noticia: significa que el surrealismo sigue vivo. Ningún libro lo agota, y el que tienes en las manos no es una excepción.

Una carta a quien empieza

Si estas páginas te despertaron curiosidad y no sabes por dónde seguir, he aquí una sugerencia modesta. Lee *Nadja*, que se recorre en una tarde. Mira *Un perro andaluz*, que dura menos que un café. Visita un museo, y párate ante un solo cuadro durante

diez minutos, sin leer la cartela. Compra un cuaderno y anota tus sueños durante un mes. Camina por tu ciudad por una calle que no conoces. Y, sobre todo, no te preocupes por hacerlo bien: el surrealismo no es un examen.

Quizá descubras que algunas de estas obras no te dicen nada. No importa. Otras te dirán algo inesperado. Lo que importa es que, en algún momento, el mundo cotidiano se te presente por un instante como una cosa extraña, hermosa o inquietante, que te invita a mirar de nuevo. Eso es lo que todos los que aparecen en este libro buscaron. Y eso, a diferencia de los museos, de los manifiestos y de las polémicas, está al alcance de cualquiera.

El oro del tiempo

En la tumba de André Breton, en un cementerio de París, hay una frase grabada: «Busco el oro del tiempo». La imagen es de una belleza difícil de agotar. El oro no se encuentra en la superficie; hay que buscarlo, a veces en el cauce de un río, a veces en la roca, casi siempre con paciencia. Y el tiempo, ese material huidizo que nos atraviesa, también tiene un oro: aquellos instantes que, por una razón que no sabemos explicar, se quedan con nosotros para siempre. Una mirada, una canción, un olor, un paisaje, una frase. El surrealismo fue, en el fondo, una manera de buscar ese oro.

La búsqueda no termina. Cada generación la reinicia con sus propias herramientas, sus propias preguntas, sus propios miedos. Los surrealistas hicieron la suya con la escritura automática y los cafés de París; nosotros la haremos con las pantallas, la ciencia y los problemas de nuestro tiempo. Pero la pregunta de fondo es la misma, y la repetimos cada vez que nos detenemos, a media mañana, frente a una ventana y sentimos que algo, de pronto, ha dejado de ser cotidiano.

Epílogo: el mundo no había perdido su maravilla

Al comenzar este libro dijimos que quizá una de las mayores pérdidas del ser humano moderno no fuera la capacidad de soñar, sino el derecho a maravillarse. Dijimos también que, después de recorrer estas páginas, el lector tal vez mirara de nuevo una ventana, una calle, una persona, una sombra o una simple piedra, y que durante un instante aquello volviera a maravillarlo. Si eso ha ocurrido, aunque sea una vez, este libro habrá cumplido su propósito.

No hace falta convertirse en surrealista. No hace falta leer los manifiestos ni conocer los nombres. Basta recordar que existe otra manera de mirar y que está al alcance de cualquiera. Basta apagar por un momento la prisa, dejar que una imagen

nos sorprenda, hacernos una pregunta sin urgencia por responderla. Basta, de vez en cuando, desobedecer a la costumbre.

Porque al final lo que descubre quien recorre esta aventura es algo sencillo y asombroso: el mundo no había perdido su maravilla. Éramos nosotros quienes habíamos olvidado mirarla. Y todavía estamos a tiempo.

APÉNDICE I

Cronología

Fechas principales mencionadas en este libro, ordenadas cronológicamente.

1887 — Nace Marcel Duchamp (28 de julio).

1893 — Parlamento Mundial de las Religiones en Chicago: Shaku Sōen presenta el zen al público norteamericano (septiembre).

1895 — Los hermanos Lumière proyectan en París las primeras imágenes en movimiento.

1896 — Nace André Breton (18 de febrero). Se estrena *Ubú rey*, de Alfred Jarry.

1899-1900 — Sigmund Freud publica *La interpretación de los sueños*.

1910-1918 — Giorgio de Chirico desarrolla la pintura metafísica.

1912 — Duchamp pinta *Desnudo bajando una escalera, n.º 2*.

1913 — Duchamp monta la *Rueda de bicicleta*. Armory Show en Nueva York.

1914-1918 — Primera Guerra Mundial.

1915-1923 — Duchamp trabaja en *El gran vidrio* y lo declara inacabado.

1916 — Se abre el Cabaret Voltaire en Zúrich: nace Dadá. En Nantes, Breton conoce a Jacques Vaché.

1917 — Apollinaire emplea la palabra *surréalisme* (*Parade*, *Las tetas de Tiresias*). Duchamp presenta *Fuente*.

1917 — Viktor Shklovski publica *El arte como artificio*, sobre el extrañamiento.

1919 — Breton y Soupault escriben *Los campos magnéticos* (publicado en 1920). Muere Vaché.

1920 — La *Nouvelle Revue Française* dedica un número a los *haï-kaï* (septiembre).

1921 — Excursión dadaísta a Saint-Julien-le-Pauvre (14 de abril). Breton visita a Freud en Viena.

1922 — Max Ernst se instala en París. Man Ray inventa los rayógrafos. Comienza la «época de los sueños».

1924 — Octubre: *Manifiesto del surrealismo*; apertura de la Oficina de Investigaciones Surrealistas; panfleto *Un cadáver* contra Anatole France. Diciembre: primer número de *La Révolution surréaliste*.

1925 — Ernst descubre el frottage. Manifiesto *¡La revolución primero y siempre!* contra la guerra del Rif. Primera exposición de pintura surrealista (galería Pierre, noviembre).

1925 — Tercer número de *La Révolution surréaliste*, dirigido por Artaud, con sus cartas al Dalái Lama y a las escuelas de Buda (15 de abril).

1926 — *El campesino de París*, de Aragon. Breton conoce a Nadja (4 de octubre). Son apartados Soupault y Artaud.

1927 — Breton, Aragon, Éluard y Péret se afilian al Partido Comunista Francés.

1927 — D. T. Suzuki publica la primera serie de sus *Ensayos sobre budismo zen*.

1928 — Se publica *Nadja*. Aldo Pellegrini funda en Buenos Aires la revista *Qué*. *El cincuentenario de la histeria*. Estreno de *La concha y el clérigo*.

1929 — *Un perro andaluz* (6 de junio). Dalí se une al grupo. Magritte publica *Las palabras y las imágenes*. Mapa del mundo surrealista en *Variétés*. En diciembre aparece el Segundo Manifiesto.

1930 — Panfleto colectivo *Un cadáver* contra Breton (enero). Escándalo de *La edad de oro* (diciembre).

1931 — Dalí pinta *La persistencia de la memoria* y teoriza los objetos de funcionamiento simbólico. Aragon publica *Frente rojo*.

1931 — Sokei-an funda en Nueva York la Sociedad Budista de América.

1932 — Aragon rompe con el grupo. Breton publica *Los vasos comunicantes*.

1933 — Aparece *Minotaure*. Caso de las hermanas Papin. Bellmer construye su primera muñeca.

1934 — Se funda el grupo surrealista de Checoslovaquia. Revueltas del 6 de febrero en París. Breton conoce a Jacqueline Lamba. Juicio a Dalí.

1935 — Breton y Éluard visitan Praga; Breton viaja a Tenerife. Muere René Crevel. Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura.

1935-1941 — Duchamp reúne la *Caja en una maleta*.

1936 — Exposición surrealista de objetos (París, mayo). Exposición Internacional del Surrealismo en Londres (junio). Comienza la guerra civil española; es asesinado García Lorca. *Almuerzo en piel*, de Oppenheim.

1937 — *El amor loco*. Exposición de «arte degenerado» en Múnich. *Guernica*.

1938 — Exposición Internacional del Surrealismo en París (enero). Viaje de Breton a México y manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* (julio). Se funda Arte y Libertad en El Cairo.

1939 — Comienza la Segunda Guerra Mundial. Exposición de Frida Kahlo en París. Matta llega a Nueva York.

1940 — *Antología del humor negro*. Exposición Internacional del Surrealismo en México (enero). Caída de Francia (junio). Asesinato de Trotsky (agosto).

1941 — Villa Air-Bel en Marsella. Viaje a la Martinica y encuentro con Césaire. Lam regresa a Cuba. Breton llega a Nueva York.

1942 — *First Papers of Surrealism*, la revista *VVV* y la galería Art of This Century en Nueva York.

1942-1943 — Lam pinta *La jungla*.

1943 — Se publica *El principito*, escrito en Nueva York.

1944 — *Arcano 17*, de Breton. *Memorias de abajo*, de Carrington.

1945 — Muere Robert Desnos en Terezín (junio). Breton viaja a Haití.

1946 — Breton regresa a París.

1946-1966 — Duchamp trabaja en secreto en *Dados*.

1947 — *Ruptura inaugural* y exposición *El surrealismo en 1947* (galería Maeght).

1948 — Se funda Cobra. Nace el grupo catalán Dau al Set. Breton publica *El arte de los locos, la llave de los campos*.

1948-1951 — Grete Stern publica en *Idilio* sus fotomontajes *Los sueños*.

1948 — Se publica *Zen en el arte del tiro con arco*, de Herrigel.

1949 — Carpentier publica *El reino de este mundo* y formula lo real maravilloso.

1951 — Camus publica *El hombre rebelde*.

1951 — John Cage entra en la cámara anecoica de Harvard.

1952 — John Cage estrena *4'33"* en Woodstock (agosto).

1957 — Se funda la Internacional Situacionista. *El arte mágico*, de Breton.

1957 — Octavio Paz y Eikichi Hayashiya traducen *Sendas de Oku*, de Bashō.

1957 — Erich Fromm y D. T. Suzuki se reúnen en Cuernavaca para explorar el zen y el psicoanálisis (agosto). Alan Watts publica *El camino del zen*.

1959 — Exposición *EROS* en París.

1960 — Manifiesto de los 121 contra la guerra de Argelia.

1962 — Se funda el Centro Zen de San Francisco.

1965 — Philip Kapleau publica *Los tres pilares del zen*.

1966 — Muere André Breton (28 de septiembre). Se funda el grupo surrealista de Chicago.

1967 — Guy Debord publica *La sociedad del espectáculo*.

1967 — Taisen Deshimaru llega a París.

1968 — Mayo francés: «la imaginación al poder».

1968 — Muere Marcel Duchamp (2 de octubre). Cage y Duchamp juegan al ajedrez en el concierto *Reunion* (Toronto).

1969 — Jean Schuster anuncia que el grupo surrealista de París ha cumplido su ciclo.

1969 — Paz, Roubaud, Sanguineti y Tomlinson escriben *Renga* en un sótano de París (marzo-abril).

1970 — Jan Švankmajer se incorpora al grupo surrealista checo.

1970 — Shunryu Suzuki publica *Mente zen, mente de principiante*.

1973 — Muere Aldo Pellegrini.

1974 — Georges Perec escribe *Tentativa de agotar un lugar parisino* (octubre).

1976 — Borges y Alicia Jurado publican *Qué es el budismo*.

1977 — Vicente Aleixandre recibe el Premio Nobel de Literatura.

1979 — Jon Kabat-Zinn crea el programa de reducción del estrés basado en la atención plena.

1982 — Thich Nhat Hanh funda Plum Village.

1985 — Whitney Chadwick publica *Women Artists and the Surrealist Movement*.

1997 — Brian Victoria publica *Zen en guerra*.

2003 — Se completa *Destino*, el cortometraje de Disney y Dalí.

2011 — Muere Leonora Carrington.

2021-2022 — Aparecen los primeros generadores de imágenes por inteligencia artificial de uso masivo.

2022 — Premio Nobel de Física a Alain Aspect, John Clauser y Anton Zeilinger.

APÉNDICE II

Guía de obras y lugares

Un recorrido práctico para quien quiera ver con sus propios ojos lo que este libro cuenta. Las colecciones de los museos rotan, y algunas obras viajan o se restauran: conviene consultar la página web de cada institución antes de visitarla.

Museos y casas-museo

Centre Pompidou, París — Conserva el «muro» del estudio de Breton, con su colección de cuadros, máscaras y objetos, y *El marco*, de Frida Kahlo.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid — El *Guernica*, de Picasso, y obras de Dalí y de Miró.

Teatro-Museo Dalí, Figueres, y Casa-Museo de Portlligat — La obra y los espacios de Dalí en Cataluña.

Fundació Joan Miró, Barcelona — La mayor colección de obra de Miró.

Museum of Modern Art, Nueva York — *La persistencia de la memoria*, de Dalí; el *Almuerzo en piel*, de Oppenheim; *El falso espejo*, de Magritte; el *Sueño n.º 1* de Grete Stern.

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York — El autorretrato de Leonora Carrington *La posada del Caballo del Alba*.

Philadelphia Museum of Art — *Dados*, de Duchamp, y la mayor colección de su obra, incluido *El gran vidrio*.

Peggy Guggenheim Collection, Venecia — Una de las mejores colecciones de surrealismo, con obras de Ernst, Magritte, Tanguy, Dalí y muchos otros.

Tate Modern, Londres — *Metamorfosis de Narciso*, de Dalí, y obras de otros surrealistas.

Musée Magritte, Bruselas — La mayor colección del pintor belga.

Museo Frida Kahlo (Casa Azul), Ciudad de México — La casa de Coyoacán donde vivió y pintó Kahlo, y donde se alojó Trotsky.

Museo Xul Solar, Buenos Aires — En la casa de la calle Laprida donde vivió el artista, con sus acuarelas, sus idiomas inventados y su panjuego.

MALBA y Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires — Arte argentino y latinoamericano del siglo XX; sus exposiciones temporales incluyen con frecuencia a Berni, Xul Solar o Grete Stern.

Centro Wifredo Lam, La Habana — Dedicado al pintor cubano.

Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela — Obra del pintor gallego y de sus amigos surrealistas.

Palais idéal du facteur Cheval, Hauterives (Francia) — El palacio construido por el cartero Ferdinand Cheval, admirado por los surrealistas.

Películas para empezar

***Entreacto* (René Clair, 1924)** — Burla dadaísta con música de Satie.

***La concha y el clérigo* (Germaine Dulac, 1928)** — Guion de Artaud.

***Un perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929)** — Dieciséis minutos que cambiaron el cine.

***La edad de oro* (Luis Buñuel, 1930)** — La película prohibida durante medio siglo.

***Tierra sin pan* (*Las Hurdes*, Luis Buñuel, 1933)** — Documental sobre la miseria rural española.

***Meshes of the Afternoon* (Maya Deren y Alexander Hammid, 1943)** — Cine experimental de lógica onírica.

***Viridiana* (Luis Buñuel, 1961)** — Palma de Oro en Cannes.

El discreto encanto de la burguesía **(Luis Buñuel, 1972)** — Sueños dentro de sueños.

Ese oscuro objeto del deseo **(Luis Buñuel, 1977)** — Dos actrices para un solo personaje.

Alicia **(Jan Švankmajer, 1988)** — Lewis Carroll con objetos y huesos.

Mulholland Drive **(David Lynch, 2001)** — Identidades que se desdoblan.

El laberinto del fauno **(Guillermo del Toro, 2006)** — Imaginación y resistencia.

APÉNDICE III

Glosario

Alquimia del verbo — Expresión de Rimbaud para su proyecto poético de transformar el lenguaje.

Art brut — Arte producido al margen de la cultura académica, por autodidactas o personas internadas; término de Jean Dubuffet (1945).

Atención plena (*mindfulness*) — Práctica de atención consciente al momento presente, de origen budista, adaptada en formato secular desde 1979.

Automatismo psíquico — Procedimiento que consiste en expresar el pensamiento sin el control de la razón, la moral o la estética. Es la definición de surrealismo en el Primer Manifiesto.

Azar objetivo — Coincidencia significativa entre una necesidad interior y un hecho exterior; concepto de Breton.

Belleza convulsiva — Belleza que sacude en lugar de tranquilizar. Breton la declinó como erótico-velada, explosante-fija y mágico-circunstancial.

Cadáver exquisito — Juego colectivo en el que varias personas componen una frase o un dibujo sin ver lo que han hecho las demás.

Calcomanía — Técnica que consiste en aplastar pintura entre dos superficies y observar las formas que aparecen. La difundió Óscar Domínguez.

Collage — Técnica que combina fragmentos de origen diverso en una sola composición.

Dadá — Movimiento de protesta contra la guerra y la cultura que la justificaba, nacido en Zúrich en 1916.

Deriva — Paseo urbano sin rumbo fijo, guiado por las atracciones del terreno. Práctica de los situacionistas, heredera del paseo surrealista.

Desfamiliarización (*ostranenie*) — Procedimiento que presenta lo familiar como si fuera extraño para devolver la percepción; término de Viktor Shklovski (1917).

Frottage — Técnica de Max Ernst: frotar un lápiz sobre un papel colocado sobre una superficie texturada para obtener imágenes.

Fumage — Técnica de Wolfgang Paalen: pasar la llama de una vela por una superficie para obtener manchas de hollín.

Grattage — Técnica de Max Ernst: raspar la pintura aplicada sobre una superficie texturada.

Haikú — Poema japonés breve, de tres versos, que capta un instante de la naturaleza o de la vida cotidiana.

Heterónimo — Personalidad literaria independiente creada por un autor, como las de Fernando Pessoa.

Hipnagogia — Estado de transición entre la vigilia y el sueño, rico en imágenes espontáneas.

Humor negro — Humor que enfrenta lo terrible con ironía. Breton lo definió como «la revuelta superior del espíritu».

Ichi-go ichi-e — Expresión japonesa asociada a la ceremonia del té: «una vez, un encuentro»; cada reunión es irrepetible.

Imagen surrealista — Imagen que nace del encuentro de dos realidades lejanas, según la definición de Pierre Reverdy que Breton hizo suya.

Infraleve (*infra-mince*) — Concepto de Duchamp: diferencia tan tenue que escapa a la medición pero no a la percepción, como el calor de un asiento que acaba de dejarse.

Koan — Pregunta o relato paradójico que el maestro zen propone al discípulo para agotar el pensamiento conceptual.

Lo maravilloso — Categoría central de Breton: aquello que sorprende y conmueve al romper con lo previsible.

Lo real maravilloso — Concepto de Alejo Carpentier: la realidad americana produce naturalmente lo que los surrealistas fabricaban con artificio.

Lo siniestro — Sensación de extrañeza ante lo familiar que se vuelve inquietante; estudiada por Freud en 1919.

Ma — Intervalo o vacío significativo en la estética japonesa.

Método paranoico-crítico — Procedimiento de Dalí que utiliza la asociación delirante y la interpretación de imágenes ambiguas para producir nuevas percepciones.

Modelo interior — Idea de Breton: la pintura debe inspirarse en una imagen que el artista encuentra dentro de sí.

Mono no aware — Emoción ante la fugacidad de las cosas, central en la sensibilidad japonesa.

Objeto de funcionamiento simbólico — Objeto surrealista concebido para provocar deseo o inquietud, según Dalí (1931).

Objeto encontrado (*objet trouvé*) — Objeto elegido por el artista y desplazado de su contexto habitual. Se emparenta con el *ready-made* de Duchamp.

Pintura metafísica — Pintura de Giorgio de Chirico, de espacios desiertos y sombras largas, que fue una revelación para los surrealistas.

Psicogeografía — Estudio de cómo los lugares influyen en las emociones y el comportamiento; concepto situacionista.

Rayógrafo — Fotografía sin cámara, obtenida colocando objetos sobre papel fotosensible. Invento de Man Ray.

Ready-made — Objeto manufacturado que el artista elige y presenta como obra, según Duchamp, por una reacción de indiferencia visual.

Renga — Poesía japonesa encadenada, compuesta por varios poetas por turnos; antecedente colectivo del cadáver exquisito.

Satori — En el zen, experiencia de despertar súbito.

Shoshin — Mente de principiante: disposición a mirar como si fuera la primera vez.

Sincronicidad — Concepto de C. G. Jung y Wolfgang Pauli (1952): coincidencias con sentido para quien las vive, sin relación causal.

Solarización — Técnica fotográfica que invierte parcialmente los tonos y produce un contorno luminoso alrededor de las figuras.

Surrealidad — Realidad ampliada en la que sueño y vigilia, razón e imaginación, consciente e inconsciente dejan de oponerse (Breton, 1924).

Vacuidad (*shunyata*) — En el budismo, idea de que las cosas no existen de manera independiente, sino en relación con otras.

Wabi-sabi — Estética japonesa que valora lo imperfecto, lo sencillo y lo gastado por el tiempo.

Zazen — Meditación sentada, práctica central del zen.

APÉNDICE IV

Cuaderno de práctica: veintiocho días para mirar de nuevo

Un mes de consignas breves, que no requieren talento ni materiales especiales: un cuaderno, un lápiz y unos minutos. Están organizadas en cuatro semanas, y cada una termina con un día de descanso. No se trata de cumplirlas todas ni de hacerlo bien. Si una consigna no te dice nada, salta a la siguiente. Si alguna te provoca un malestar que persiste, detente: estas prácticas son un juego de atención y de imaginación, y no sustituyen la ayuda profesional cuando se la necesita.

Primera semana: mirar

Día 1 — Elige un objeto de tu casa que uses todos los días. Míralo durante cinco minutos como si nunca lo hubieras visto. Anota tres cosas que no habías notado.

Día 2 — Siéntate junto a una ventana diez minutos, sin teléfono. Mira solamente lo que se mueve.

Día 3 — Haz tu recorrido habitual fijándote en un solo color. Cuenta cuántas veces aparece.

Día 4 — Observa las manos de las personas a tu alrededor, sin invadirlas: qué hacen, cómo se mueven.

Día 5 — Escribe una lista de diez cosas que te rodean y que no sirven para nada. Elige una y descríbela.

Día 6 — Come algo, lo que sea, con toda la lentitud de que seas capaz. Atiende a la textura, la temperatura, el sabor, el sonido.

Día 7 — Descanso. Al final del día, anota una imagen que se haya quedado contigo.

Segunda semana: escuchar y soñar

Día 8 — Deja el cuaderno junto a la cama. Al despertar, antes de levantarte, anota lo que recuerdes, aunque sea una sensación.

Día 9 — Cierra los ojos cinco minutos y cuenta los sonidos distintos que oyes, como haría Cage.

Día 10 — Escribe sin parar durante diez minutos, sin releer ni corregir. Puedes empezar con la frase «anoche soñé que…», recuerdes o no.

Día 11 — Al adormecerte, observa las primeras imágenes que aparezcan. Por la mañana, anota una.

Día 12 — Escribe un haikú sobre algo que hayas visto hoy: tres versos, sin rima, sin adjetivos innecesarios.

Día 13 — Elige una frase que hayas oído hoy y úsala como título de un dibujo, aunque no sepas dibujar.

Día 14 — Descanso.

Tercera semana: jugar y caminar

Día 15 — Camina treinta minutos sin destino. Deja que una luz, un sonido o el nombre de una calle te guíen.

Día 16 — Juega al cadáver exquisito con alguien: una frase por turno, sin ver lo que escribió el anterior.

Día 17 — Elige dos palabras al azar y escribe una historia breve en la que convivan, como en el binomio fantástico de Rodari.

Día 18 — Fotografía o dibuja tres cosas que, por accidente, parezcan esculturas o rostros, como las de Brassaï.

Día 19 — Cambia un hábito pequeño: toma otro camino, siéntate en otro lugar, usa la otra mano para una tarea sencilla. Anota qué cambia.

Día 20 — Recorre un lugar de tu barrio que no conozcas, como lo haría un turista.

Día 21 — Descanso.

Cuarta semana: imaginar y compartir

Día 22 — Escribe una carta, que no hace falta enviar, a alguien a quien quieras, contándole algo extraordinario de un día cualquiera.

Día 23 — Imagina durante diez minutos cómo será tu ciudad dentro de cien años y escribe tres detalles concretos.

Día 24 — Haz un collage con recortes de revistas o fotografías viejas, sin plan previo.

Día 25 — Mira un cuadro, en un museo o en una pantalla, durante diez minutos, sin leer nada sobre él. Escribe lo que sentiste.

Día 26 — Cuéntale a alguien un sueño o una coincidencia, y escucha la suya sin interpretarla.

Día 27 — Relee todo el cuaderno. Subraya tres frases o imágenes.

Día 28 — Elige una de las prácticas y comprométete a repetirla una vez por semana durante un mes más.

APÉNDICE V

Bibliografía comentada

Esta selección reúne obras citadas o aludidas en el libro y algunas lecturas para continuar. Los títulos aparecen en español, con el año de la primera edición; existen traducciones y reediciones diversas, y conviene verificar la edición disponible antes de citar.

Textos del movimiento

André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (1924, 1930): los dos textos fundacionales.

André Breton, *Nadja* (1928) y *El amor loco* (1937): las dos grandes narraciones de encuentro y azar.

André Breton, *Los vasos comunicantes* (1932), *Arcano 17* (1944) y *Antología del humor negro* (1940).

André Breton, *El surrealismo y la pintura* (1928): ensayos sobre arte.

André Breton y Philippe Soupault, *Los campos magnéticos* (1920).

Louis Aragon, *El campesino de París* (1926).

Paul Éluard, *Capital del dolor* (1926); Robert Desnos y Benjamin Péret: poesía.

Georges Bataille, *Historia del ojo* (1928) y *El erotismo* (1957).

Aimé Césaire, *Cuaderno de un retorno al país natal* (1939) y *Discurso sobre el colonialismo* (1950).

Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1949), con el prólogo sobre lo real maravilloso.

Leonora Carrington, *Memorias de abajo* (1944), *La debutante* y *La trompeta acústica*.

Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (1982): memorias.

Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942) y *Cincuenta secretos mágicos para pintar* (1948).

Antecedentes y contrapuntos

Lautréamont, *Los cantos de Maldoror* (1868-1869); Arthur Rimbaud, cartas del vidente (1871).

Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (1900), *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), *Lo siniestro* (1919) y *El humor* (1927).

Albert Camus, *El hombre rebelde* (1951): el contrapunto crítico.

Walter Benjamin, «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea» (1929) y *Libro de los pasajes*.

Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica* (1961).

Gianni Rodari, *Gramática de la fantasía* (1973).

Literatura argentina y latinoamericana

Jorge Luis Borges, *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) y *El hacedor* (1960).

Julio Cortázar, *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959) y *Rayuela* (1963).

Octavio Paz, *¿Águila o sol?* (1951), *El arco y la lira* (1956), *Los hijos del limo* (1974) y *La llama doble* (1993).

Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961) y *Antología de la poesía viva latinoamericana* (1966); la revista *Qué* (1928-1930) y las que le siguieron, reeditadas parcialmente.

Enrique Molina, *Las cosas y el delirio* (1941) y *Pasión terrestre* (1946); Olga Orozco, *Desde lejos* (1946) y *Los juegos peligrosos* (1962).

Grete Stern, *Los sueños (1948-1951)*: catálogo de la exposición del MALBA (2013).

Budismo, zen y poesía

D. T. Suzuki, *Ensayos sobre budismo zen* (1927-1934) e *Introducción al budismo zen* (1934).

Shunryu Suzuki, *Mente zen, mente de principiante* (1970).

Jorge Luis Borges y Alicia Jurado, *Qué es el budismo* (1976).

Alan Watts, *El camino del zen* (1957); Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco* (1948).

Matsuo Bashō, *Sendas de Oku* (c. 1689; versión de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, 1957).

José Juan Tablada, *Un día… Poemas sintéticos* (1919).

Octavio Paz, *Ladera este* (1969); Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson, *Renga* (1971).

John Cage, *Silencio* (1961).

Jack Kerouac, *Los vagabundos del Dharma* (1958).

Asombro, atención y mirada

Rachel Carson, *El sentido del asombro* (1965).

Dacher Keltner, *Awe* (2023): la ciencia del asombro cotidiano.

Viktor Shklovski, *El arte como artificio* (1917).

Georges Perec, *Tentativa de agotar un lugar parisino* (1975) y *Lo infraordinario* (1989).

Francis Ponge, *El partido de las cosas* (1942).

Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas* (1962); Julio Cortázar y Carol Dunlop, *Los autonautas de la cosmopista* (1983).

Alison Gopnik, *El bebé filósofo* (2009); Antoine de Saint-Exupéry, *El principito* (1943).

Edward Said, *Orientalismo* (1978); James Clifford, «Sobre el surrealismo etnográfico» (1981).

Duchamp

Marcel Duchamp, *Escritos* (reunidos por Michel Sanouillet) y *Notas* (1980): textos y notas del artista.

Octavio Paz, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968) y *Apariencia desnuda* (1973).

Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography* (1996).

André Breton, «Faro de la novia» (1935), sobre *El gran vidrio*.

Zen y budismo en Occidente

D. T. Suzuki, Erich Fromm y Richard De Martino, *Budismo zen y psicoanálisis* (1960).

Philip Kapleau, *Los tres pilares del zen* (1965).

Thich Nhat Hanh, *El milagro de mindfulness* (1975).

Jon Kabat-Zinn, *Vivir con plenitud las crisis* (1990).

Brian Victoria, *Zen en guerra* (1997); Ron Purser, *McMindfulness* (2019); Shōji Yamada, *Shots in the Dark: Japan, Zen, and the West* (2009): lecturas críticas.

Estudios generales y críticos

Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo* (1945): el primer relato de conjunto, escrito por un testigo.

Patrick Waldberg, *El surrealismo* (1962).

Mark Polizzotti, *Revolution of the Mind: The Life of André Breton* (1995): la biografía de referencia en inglés.

Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed* (1978): catálogo y estudio de las exposiciones.

Hal Foster, *Compulsive Beauty* (1993): sobre la belleza convulsiva.

Rosalind Krauss y Jane Livingston, *L'Amour fou: Photography and Surrealism* (1985).

Linda Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film* (1981).

Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985); Penelope Rosemont (ed.), *Surrealist Women: An International Anthology* (1998).

Lowery Stokes Sims, *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982* (2002).

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Las referencias remiten a los capítulos del libro (números romanos).

Agar, Eileen, XII, XIV

Alberti, Rafael, XIV

Aleixandre, Vicente, XIV

Apollinaire, Guillaume, I, IX

Aragon, Louis, II, IV, VI, IX, X, XI, XII, XIII, XVII, XIX, XXI

Arenas, Braulio, XIII

Aristóteles, XXIV

Arlt, Roberto, XX

Arp, Hans, I, V, XXXI

Artaud, Antonin, IV, VI, XVI, XIX, XXVI, XXVII

Aserinsky, Eugene, XV

Aspect, Alain, XXII

Atget, Eugène, VII

Awa Kenzō, XXIX

Ball, Hugo, I

Ballard, J. G., XXIII

Basaglia, Franco, XIX

Bashō, Matsuo, XXVI, XXVIII

Bataille, Georges, IV, VII, X, XVI, XXVI

Batlle Planas, Juan, XIII

Baudelaire, Charles, I, IV, XI, XVII

Bell, John, XXII

Bellmer, Hans, VII, XI, XVI

Benedetti, Mario, XXVIII

Benjamin, Walter, X, XVII

Bergson, Henri, XVIII

Berni, Antonio, XIII

Blake, William, I

Boiffard, Jacques-André, III, VII

Bolaño, Roberto, XXIII

Borges, Jorge Luis, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXII, XXIII, XXVII, XXVIII, XXIX

Bosco, El (Hieronymus Bosch), I, XVIII

Brassaï, VII, XVII

Brauner, Victor, V, XI, XIV, XVI

Brecht, Bertolt, XXIV

Breton, André, passim

Brossa, Joan, XIV

Buñuel, Luis, Pról., IV, V, VI, X, XII, XIV, XX, XXIII

Burke, Edmund, XX

Buson, Yosa, XXVIII

Butler, Octavia E., XXX

Cage, John, VIII, XXVIII, XXIX, XXXI

Cahun, Claude, Pról., III, VII, VIII, XII, XXIII, XXVII

Caillois, Roger, X

Calderón de la Barca, Pedro, XV

Camus, Albert, XXI

Cantor, Georg, XXII

Carpentier, Alejo, IV, XIII

Carrington, Leonora, Pról., III, V, XI, XII, XIII, XIV, XVI, XVIII, XIX, XX

Carroll, Lewis, I, XI, XIV, XV, XXII

Carson, Rachel, XXIV

Cartier-Bresson, Henri, VII, XVIII

Carus, Paul, XXIX

Cassano, Marino, XIII

Cernuda, Luis, XIV

Cervantes, Miguel de, XIX

Césaire, Aimé, XI, XIII, XXVI

Cesariny, Mário, XIV

Chadwick, Whitney, XII

Chaplin, Charles, VI, XX

Char, René, IV, IX

Charcot, Jean-Martin, XIX

Chesterton, G. K., XXV

Cheval, Ferdinand, XVII

Chirico, Giorgio de, IV, V, XIV, XVII, XVIII, XXVI

Clair, René, VI

Claro, Elisa, XI

Clifford, James, XXVI

Cocteau, Jean, I, VI

Coleridge, Samuel Taylor, XV

Colquhoun, Ithell, XIV

Constant, XXI

Cornell, Joseph, VII, XXIV

Cortázar, Julio, XIII, XVII, XVIII, XX, XXIII, XXIV

Couchoud, Paul-Louis, XXVI

Crevel, René, II, III, IV, X

Dalí, Salvador, passim

Debord, Guy, XVII, XXI

Delvaux, Paul, V, XVI, XVII, XXIII

Descartes, René, XV, XXIV

Deshimaru, Taisen, XXIX

Desnos, Robert, II, IV, VI, IX, X, XI, XXI

Domínguez, Óscar, V, XIV

Dotremont, Christian, XXI

Dubuffet, Jean, XIX, XXV

Duchamp, Marcel, II, VI, VII, VIII, IX, XI, XVI, XX, XXI, XXVIII, XXIX

Duchamp-Villon, Raymond, VIII

Duhamel, Marcel, II

Dulac, Germaine, VI

Dunlop, Carol, XVII

Ehrenburg, Ilya, X

Einstein, Albert, XVIII, XXII

Éluard, Paul, III, IV, V, IX, X, XI, XII, XIV, XIX, XXI, XXVI

Embirikos, Andreas, XIV

Engonopoulos, Nikos, XIV

Enriquez, Mariana, XXIII

Erasmo de Róterdam, XIX

Ernst, Max, passim

Faraday, Michael, XXII

Feynman, Richard, XXII

Fini, Leonor, XII, XIII, XIV, XVI

Foix, J. V., XIV

Foucault, Michel, XIX

France, Anatole, IV, X

Freud, Sigmund, I, IX, XV, XVI, XX

Fromm, Erich, XXIX

Fry, Varian, XI

Gala (Gala Éluard Dalí), III, V, XII, XV

Galeano, Eduardo, XXX

García Lorca, Federico, V, X, XIV

García Márquez, Gabriel, XIII

Gasch, Sebastià, XIV

Gaudí, Antoni, XVII

Genet, Jean, XIX

Giacometti, Alberto, III, IV, VII, XVI

Gilliam, Terry, XXIII

Girondo, Oliverio, XX

Gödel, Kurt, XXII

Gondry, Michel, XXIII

Gopnik, Alison, XXV

Goya, Francisco de, I, XIX

Granell, Eugenio, XIV

Guggenheim, Peggy, XI

Guimard, Hector, XVII

Haidt, Jonathan, XXIV

Hakuin, XXVIII

Haraway, Donna, XVI

Haussmann, Georges-Eugène, XVII

Hayashiya, Eikichi, XXVIII

Heisenberg, Werner, XXII

Hennings, Emmy, I

Herrigel, Eugen, XXIX

Hilbert, David, XXII

Hitchcock, Alfred, VI

Horkheimer, Max, XIX

Hubble, Edwin, XXII

Huizinga, Johan, XXV

Husserl, Edmund, XXIV

Hyppolite, Hector, XIII

Jarry, Alfred, XX

Joans, Ted, XXI

Jodorowsky, Alejandro, VI, XXIII

Jung, Carl Gustav, III, XIX, XXIX

Kabat-Zinn, Jon, XXIX

Kafka, Franz, XVI, XVII, XX

Kahlo, Frida, X, XII, XVI, XX

Kahn, Simone, III

Kapleau, Philip, XXIX

Kaufman, Charlie, XXIII

Keltner, Dacher, XXIV

Kerouac, Jack, XXVIII, XXIX

Kiesler, Frederick, XI, XXI

Klee, Paul, V, X, XXV

Kleitman, Nathaniel, XV

Kusama, Yayoi, XXIII

Lacan, Jacques, XVI, XIX

Laing, R. D., XIX

Lam, Wifredo, XI, XIII, XVIII

Lamantia, Philip, XXI

Lamba, Jacqueline, III, X, XI, XII, XIV

Lautréamont (Isidore Ducasse), I, II, III, IX, XI, XIII, XX, XXI, XXX

Le Brun, Annie, XXI

Le Corbusier, VI, XIII

Le Guin, Ursula K., XXX

Leeuwenhoek, Antonie van, XXII

Leiris, Michel, IV, IX, X, XXVI

Lévi-Strauss, Claude, XI, XXVI

Linji, XXVII

Lynch, David, VI, XXIII

Maar, Dora, VII, XII

Mabille, Pierre, XIII

Macedonio Fernández, XX

Magritte, René, passim

Malaguzzi, Loris, XXV

Mallarmé, Stéphane, IX

Man Ray, Pról., IV, V, VI, VII, VIII, XII, XVI, XX, XXII, XXIV, XXVI

Mansour, Joyce, XII, XXI

Marx, Karl, IV, X

Masson, André, II, IV, V, VII, XI, XXI

Matta, Roberto, XI, XIII, XXI

McCartney, Paul, XXIII

Méliès, Georges, VI

Miller, Lee, III, VII, XII, XIV

Miró, Joan, Pról., II, IV, V, VI, VII, XI, XIV, XX, XXV, XXVI

Molina, Enrique, XIII

Montanyà, Lluís, XIV

Moreau, Gustave, I

Moro, César, XI, XIII

Moro, Tomás (Thomas More), XXX

Nagarjuna, XXVII

Naum, Gellu, XIV

Nerval, Gérard de, I

Nezval, Vítězslav, XIV, XXI

Nhat Hanh, Thich, XXIX

Nougé, Paul, XIV

Oppenheim, Meret, Pról., III, VII, XII, XX

Orozco, Olga, XIII

Ovidio, XVI

Paalen, Wolfgang, V, XI, XIII

Papasquiaro, Mario Santiago, XXIII

Papin, Christine y Léa, XIX

Paulhan, Jean, XXVI

Paz, Octavio, VIII, XIII, XVI, XVIII, XXI, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX

Pellegrini, Aldo, XIII, XIX, XXI

Penrose, Roland, XIV

Perec, Georges, VIII, XXIV, XXXI

Péret, Benjamin, II, IV, IX, X, XI, XII, XIII, XIV

Pessoa, Fernando, XIX, XXVII

Picabia, Francis, IV, VI, XVI

Picasso, Pablo, I, V, VI, VII, X, XIII, XIV, XXV

Pichon-Rivière, Enrique, XIII, XIX

Piff, Paul, XXIV

Piterbarg, Elías, XIII

Pizarnik, Alejandra, XIII

Platón, XXIV

Poe, Edgar Allan, I, IV, XX

Pollock, Jackson, XI

Ponge, Francis, XXIV

Posada, José Guadalupe, XX

Prassinos, Gisèle, XII

Prévert, Jacques, II, IV, IX, XX

Prinzhorn, Hans, XIX

Proust, Marcel, XVIII

Purser, Ron, XXIX

Queneau, Raymond, IV, IX, XX

Rahon, Alice, XII, XIII

Raichle, Marcus, XXX

Rauschenberg, Robert, XXIX

Read, Herbert, XIV

Redon, Odilon, I, XVI

Reverdy, Pierre, II

Ricoeur, Paul, XXV

Rilke, Rainer Maria, XX

Rimbaud, Arthur, I, IV, IX, X, XIX, XXVII

Rivera, Diego, X

Rodari, Gianni, XXV, XXX

Romme, Marius, XIX

Rosemont, Franklin y Penelope, XXI

Roubaud, Jacques, XXVII

Rousseau, Henri (el Aduanero), XVIII

Roussel, Raymond, IX

Sade, marqués de, IV, VI, XX

Sadoul, Georges, X

Sagan, Carl, XXII

Sage, Kay, III, V, XI

Said, Edward, XXVI

Saint-Exupéry, Antoine de, XXV

Sanguineti, Edoardo, XXVII

Sartre, Jean-Paul, X, XXI

Sasaki, Ruth Fuller, XXIX

Savinio, Alberto, XIV

Schiaparelli, Elsa, XXIII

Schrödinger, Erwin, XXII

Schuster, Jean, XXI

Schweblin, Samanta, XXIII

Seligmann, Kurt, V, XI

Senzaki, Nyogen, XXIX

Serge, Victor, XI

Seth, Anil, XXII

Shaku Sōen, XXIX

Shelley, Mary, XV

Sherman, Cindy, XXIII

Shklovski, Viktor, XXIV, XXXI

Silveira, Nise da, XIX

Snyder, Gary, XXVIII, XXIX

Sokei-an, XXIX

Soupault, Philippe, I, II, IV, VII

Stern, Grete, XIII

Stieglitz, Alfred, VIII

Suzuki, Daisetz T., XXVIII, XXIX

Suzuki, Shunryu, XXVIII, XXIX

Švankmajer, Jan, VI, XIV, XXI, XXIII

Swift, Jonathan, IV, XX

Tablada, José Juan, XXVI, XXVIII, XXIX

Takiguchi, Shūzō, XIV

Tanguy, Yves, II, IV, V, VII, XI, XXVI

Tanning, Dorothea, III, XII, XVI

Tartini, Giuseppe, XV

Teige, Karel, XIV, XXI

Thomas, Dylan, XIV

Tomlinson, Charles, XXVII

Toyen, V, XII, XIV, XVI, XXI

Trotsky, León, X

Tzara, Tristan, I, VI, VII

Vaché, Jacques, VI, XX

Van Gogh, Vincent, I

Varo, Remedios, Pról., III, V, XI, XII, XIII

Victoria, Brian, XXIX

Villon, Jacques, VIII

Vitrac, Roger, IV

Watts, Alan, XXVIII, XXIX

Westerdahl, Eduardo, XIV

Westphalen, Emilio Adolfo, XIII

Wölfli, Adolf, XIX

Xul Solar, XIII

Yamada, Shōji, XXIX

Zeilinger, Anton, XXII

Zhuangzi, XV, XXVIII

Zürn, Unica, XII

Zweig, Stefan, XV

SOBRE EL AUTOR

Michel Onirix es el seudónimo con el que publica un autor y periodista de investigación argentino, radicado en Buenos Aires. Escribe novelas de ciencia ficción filosófica, no ficción literaria y crónicas de investigación sobre historia, ciencia y arqueología. Sus libros se publican a través de Onirix Editorial.

PORTAFOLIO ILUSTRADO

SURREALISMO

AVENTURA DEL ESPÍRITU

ARTE • SUEÑO • LIBERTAD • IMAGINACIÓN

El viaje más audaz del siglo XX
hacia las profundidades de la mente y la creación



MICHEL ONIRIX

ENSAYO • ARTE • CONOCIMIENTO

PORTAFOLIO ILUSTRADO

SURREALISMO:
AVENTURA DEL ESPÍRITU

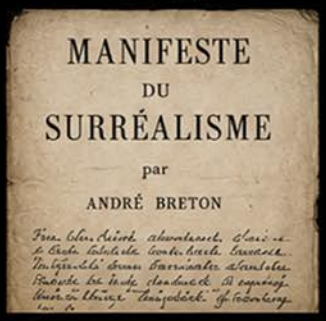
01. ANTES DEL SURREALISMO
Dadaísmo, Apollinaire, Lautréamont y las vanguardias.



02. ANDRÉ BRETON
Retrato + nacimiento de la idea surrealista.



03. EL MANIFIESTO
Manuscrito / portada original de 1924.



04. LOS CAMPOS MAGNÉTICOS
Breton + Soupault + escritura automática.



05. LA REVOLUCIÓN SURREALISTA
Revistas, publicaciones y documentos.



06. EL GRUPO
La fotografía de la exposición de Max Ernst de 1921 como imagen central.



07. EL SUEÑO
Freud, inconsciente y descubrimiento del mundo interior.



08. MAX ERNST
Collage, metamorfosis y azar.



09. JOAN MIRÓ
Automatismo y transformación de la imagen.



10. SALVADOR DALÍ
Sueño, paranoia y realidad.



11. RENÉ MAGRITTE
Imagen, palabra y realidad.



12. MAN RAY
La fotografía surrealista.



13. LAS MUJERES DEL SURREALISMO
Carrington, Varo, Oppenheim, Tanning y Cahun.



14. BUÑUEL
El surrealismo entra en el cine.



15. REBELIÓN Y LIBERTAD
Éluard y el manuscrito de «Liberté» como imagen protagonista.



16. LA AVENTURA CONTINÚA
El surrealismo en el siglo XXI y la transformación de nuestra mirada.



EPÍLOGO VISUAL
LA MIRADA SURREALISTA

Una última imagen como cierre del Portafolio: no un resumen del movimiento, sino una invitación a continuar la aventura.



Porque el surrealismo no nos pidió solamente que imagináramos otros mundos.
Nos enseñó a mirar de otra manera el mundo en el que vivimos.

PORTAFOLIO ILUSTRADO

01

ANTES DEL SURREALISMO

DADAÍSMO, APOLLINAIRE, LAUTRÉAMONT Y LAS VANGUARDIAS

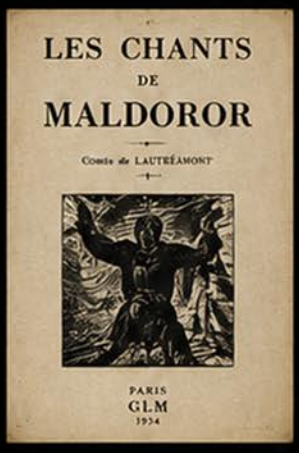
El surrealismo no surgió de la nada. Nació de una ruptura.
De las vanguardias que incendiaron el arte, la literatura y el pensamiento
en las primeras décadas del siglo XX, cuestionando la razón, el lenguaje,
la moral y todas las certezas heredadas.
De Dada a Lautréamont, de Apollinaire a las vanguardias,
se abrió el camino hacia la libertad absoluta del espíritu.

DADAÍSMO (1916-1922)

La negación como acto creador.
El arte contra el arte.
El absurdo como arma y como fiesta.







LAUTRÉAMONT (1846-1970)

Con *Los cantos de Maldoror* abrió las puertas de lo inconcebible.
Su escritura, profética y feroz, anuncia el lenguaje del surrealismo.



GUILLAUME APOLLINAIRE (1880-1918)

Poeta de la libertad.
Con su espíritu abierto a todas las formas de belleza, inspiró a toda una generación.





LAS VANGUARDIAS (1905-1920)

Cubismo, futurismo, expresionismo, constructivismo...
Movimientos que rompieron con el pasado y ensancharon los límites de la creación.





De la negación, el escándalo, la poesía y la experimentación,
nació el terreno fértil donde el surrealismo germinó como una revolución del espíritu.

PORTAFOLIO ILUSTRADO

02

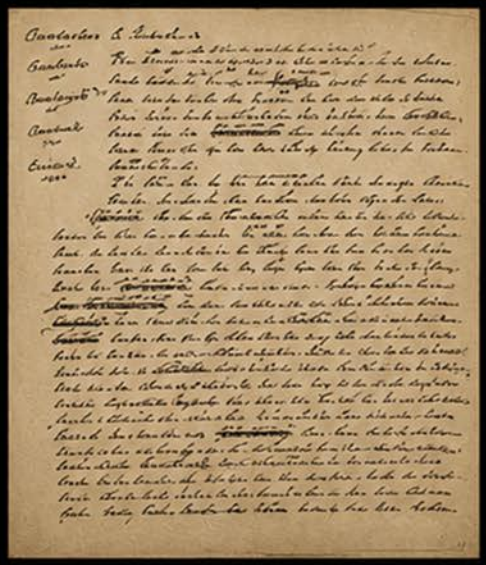
ANDRÉ BRETON

RETRATO + NACIMIENTO DE LA IDEA SURREALISTA



"Creo en la futura resolución de estos dos estados, el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad, si se quiere, en la que se reconciliarán esas dos contradicciones, aparentemente tan contradictorias."

– ANDRÉ BRETON
(1924)



▸ MANUSCRITO AUTÓGRAFO (1924)

Primeros apuntes de André Breton para el *Manifeste du surréalisme.*

Bibliothèque nationale de France.

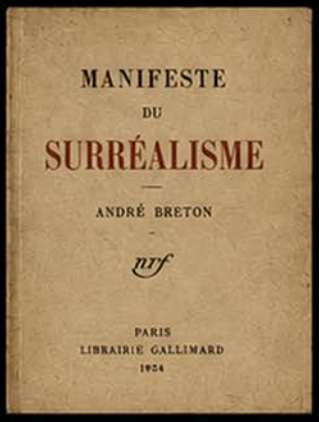
EL NACIMIENTO DE UNA IDEA

André Breton (1896-1966), poeta, pensador y agitador incansable, fue el artífice y teórico del surrealismo. En 1924 publicó el *Manifeste du surréalisme*, donde definió el movimiento como "automatismo psíquico puro" destinado a expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento.

Su propósito: liberar la imaginación, abolir las fronteras entre sueño y vigilia, y poner la poesía al servicio de la transformación radical de la vida.

PUBLICACIÓN FUNDAMENTAL











▸ PARÍS, 1924

Breton entre amigos y colaboradores en los cafés de Montparnasse, donde se forjaron ideas y proyectos que cambiarían el arte del siglo XX.

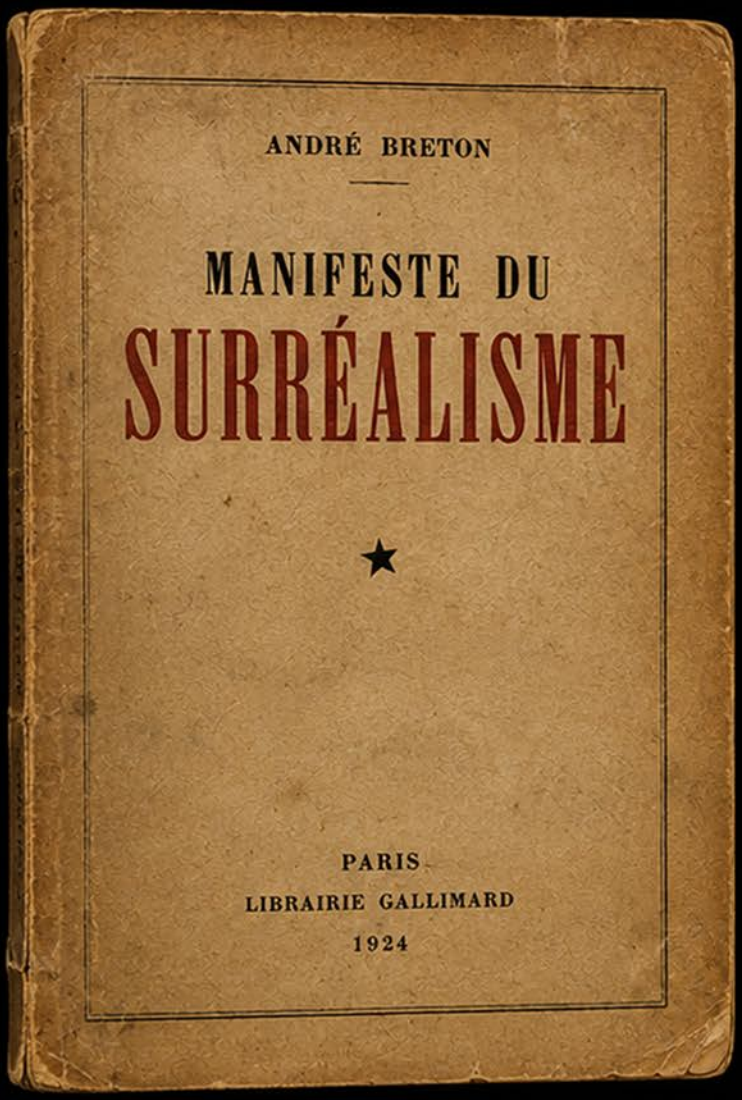
El surrealismo nace del deseo de unir la poesía y la vida, el sueño y la realidad, en una misma aventura del espíritu.

PORTAFOLIO ILUSTRADO

03

EL MANIFIESTO

MANUSCRITO / PORTADA ORIGINAL DE 1924

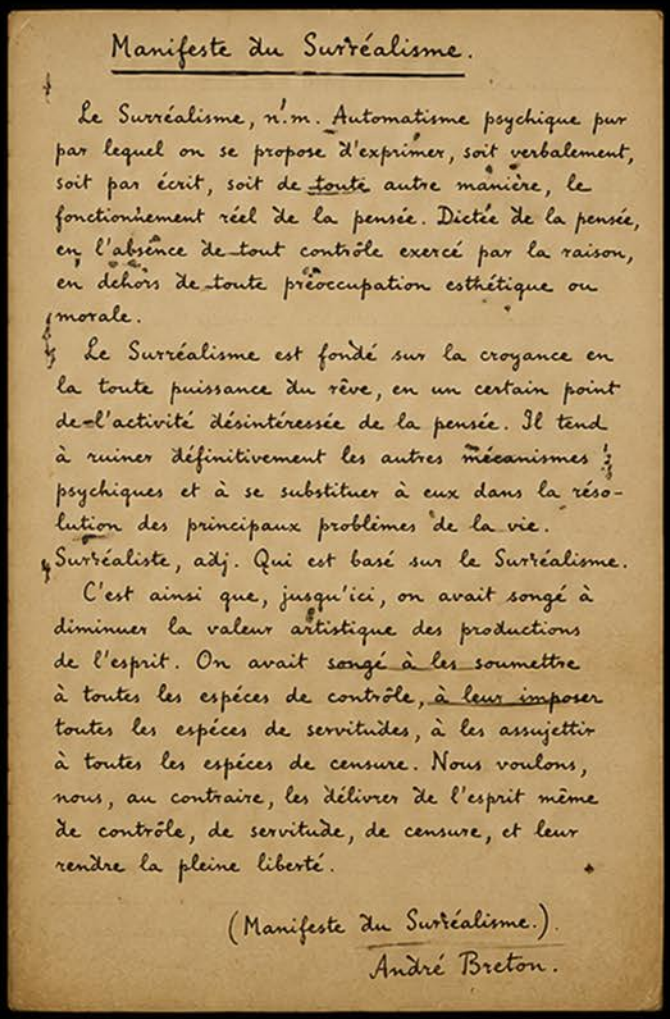


23 DE OCTUBRE DE 1924

En este manifiesto, André Breton fija por primera vez las bases del surrealismo, movimiento destinado a liberar la mente de todo control racional y a expresar el funcionamiento real del pensamiento.

"El surrealismo es un automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento."

– ANDRÉ BRETON
Manifeste du surréalisme, 1924



Manifeste du Surréalisme.

Le Surréalisme, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

Le Surréalisme est fondé sur la croyance en la toute puissance du rêve, en un certain point de l'activité désintéressée de la pensée. Il tend à ruiner définitivement les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.

Surréaliste, adj. Qui est basé sur le Surréalisme.

C'est ainsi que, jusqu'ici, on avait songé à diminuer la valeur artistique des productions de l'esprit. On avait songé à les soumettre à toutes les espèces de contrôle, à leur imposer toutes les espèces de servitudes, à les assujettir à toutes les espèces de censure. Nous voulons, nous, au contraire, les délivrer de l'esprit même de contrôle, de servitude, de censure, et leur rendre la pleine liberté.

(Manifeste du Surréalisme.)
André Breton.

PRIMERA PÁGINA DEL MANUSCRITO AUTÓGRAFO DE ANDRÉ BRETON
Bibliothèque nationale de France – Dépt. Manuscrits

Con este manifiesto, Breton no solo proclama el nacimiento de un nuevo movimiento artístico y literario, sino que lanza una revolución del espíritu que busca unir el sueño y la vida, la imaginación y la realidad, en una misma aventura de libertad absoluta.

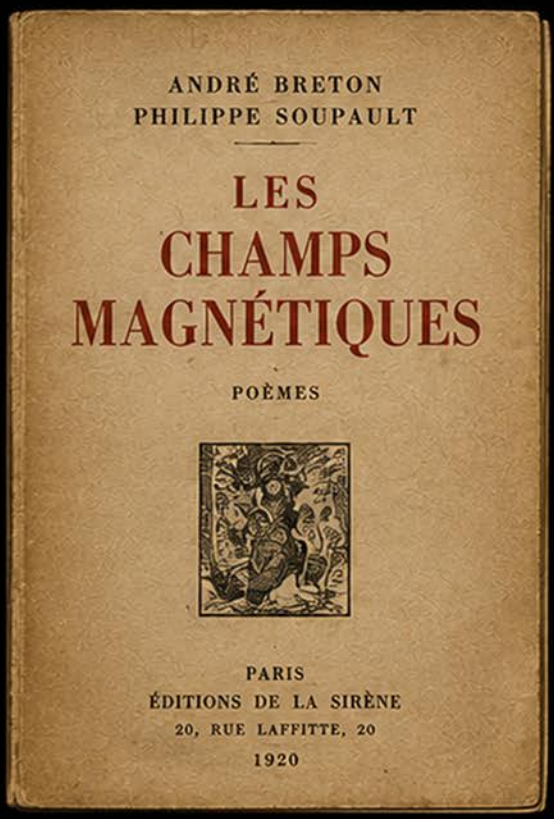
PORTAFOLIO ILUSTRADO

04

LOS CAMPOS MAGNÉTICOS

BRETON + SOUPAULT + ESCRITURA AUTOMÁTICA

En 1919, André Breton conoce a Philippe Soupault.
De esa amistad y de sus exploraciones conjuntas nace *Les Champs magnétiques*,
obra fundamental donde la escritura automática se convierte
en método de creación y liberación de la mente.



LES CHAMPS MAGNÉTIQUES, 1920

Primer libro fruto de la escritura automática, considerado el acta de nacimiento del surrealismo literario.

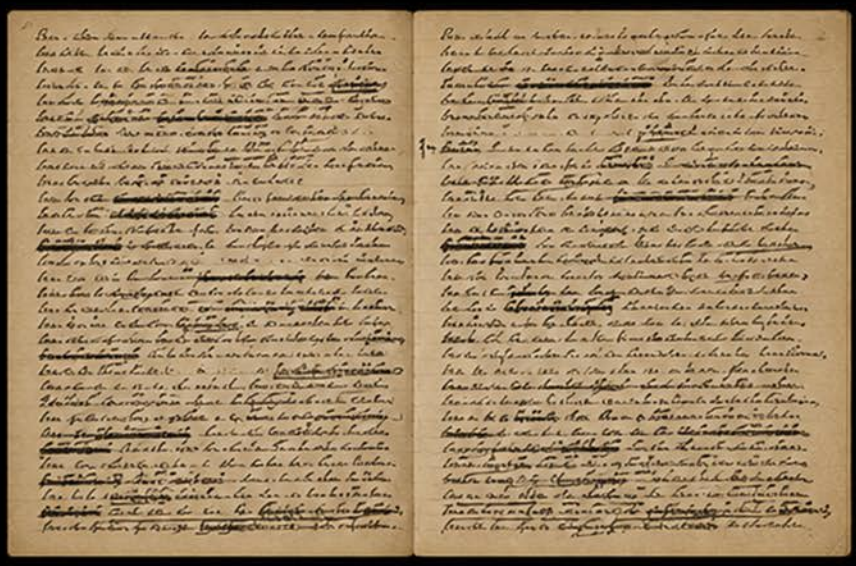
"Escribimos sin ideas preconcebidas, lo bastante rápido para no tener tiempo de pensar en lo que escribimos, lo bastante sinceramente para que no seamos tentados a releer."
– ANDRÉ BRETON



ANDRÉ BRETON PHILIPPE SOUPAULT

DOS POETAS EN BUSCA DE LO REAL

Breton y Soupault exploran nuevas formas de expresión más allá de la razón, abriendo la puerta a un territorio donde el lenguaje se libera de toda censura y donde el pensamiento puede fluir sin trabas.



MANUSCRITO ORIGINAL DE *LES CHAMPS MAGNÉTIQUES* (1919-1920)

Escritura automática: un flujo verbal sin control consciente, donde la mente profunda se expresa por sí misma.



LA ESCRITURA COMO EXPERIENCIA Y REVELACIÓN

No se trata de escribir sobre el inconsciente, sino de dejar que el inconsciente escriba. La palabra se convierte en un puente entre la vida cotidiana y el universo interior.

"La belleza será convulsiva o no será."
– ANDRÉ BRETON

Les Champs magnétiques abrió el camino a una nueva concepción de la literatura: no como construcción del pensamiento, sino como exploración del ser.

PORTAFOLIO ILUSTRADO

05

LA REVOLUCIÓN SURREALISTA

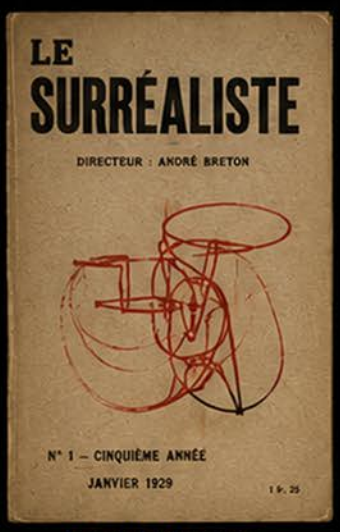
REVISTAS, PUBLICACIONES Y DOCUMENTOS

El surrealismo no fue solo una idea: fue una revolución cultural.
A través de revistas, manifiestos, panfletos y libros, sus protagonistas difundieron una nueva visión del mundo y del ser humano, desafiando el orden establecido y liberando la imaginación.



LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE
N.º 1 – 15 DICIEMBRE 1924

Órgano de combate del movimiento surrealista desde su origen.



LE SURRÉALISTE
1929

Revista teórica y literaria que consolidó y expandió las ideas surrealistas.



SURRÉALISME
AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION
1930

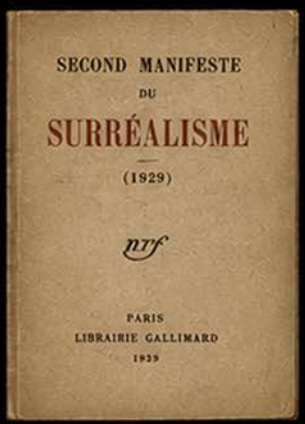
La unión del surrealismo con el compromiso político y la transformación social.

UNA RED DE PUBLICACIONES

Las revistas surrealistas fueron laboratorios de ideas, espacios de provocación y plataformas para artistas y escritores de todo el mundo.

En sus páginas convivieron poesía, teoría, collage, fotografía, manifiestos y declaraciones incendiarias.

El papel impreso se convirtió en un arma para subvertir la realidad y abrir nuevos territorios del espíritu.









DOCUMENTOS Y MANIFIESTOS

- *Second Manifeste du surréalisme*, 1929.
- Manuscritos autógrafos de André Breton.
- Panfletos y declaraciones surrealistas.
- Collages y fotomontajes publicados en las revistas.

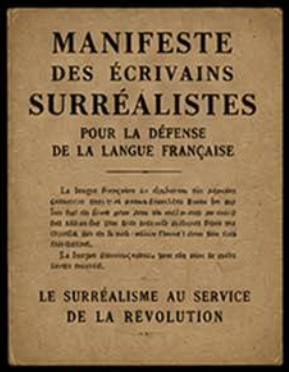


CAFÉ CYRANO, PARÍS, 1924

Lugar de encuentro y conspiración artística. De este café nació una revolución del espíritu que cambiaría la historia del arte y la literatura.

"La revolución surrealista no es un gesto, es un flujo. Es un estado del espíritu que se niega a aceptar las cadenas invisibles."

– ANDRÉ BRETON



Imprimir, difundir, publicar: actos de libertad. Las palabras en libertad son semillas de transformación y eternidad.

PORTAFOLIO ILUSTRADO

06

EL GRUPO

LA EXPOSICIÓN DE MAX ERNST DE 1921

En torno a André Breton se reunió un grupo de artistas y escritores
que hicieron del surrealismo una aventura colectiva.
Amistad, debate, provocación y creación compartida:
así nació una de las comunidades artísticas más influyentes del siglo XX.



VISTA DE LA EXPOSICIÓN DE MAX ERNST EN LA GALERÍA AU SANS PAREIL, PARÍS, 1921
Fotografía de época

EXPOSICIÓN DE MAX ERNST EN PARÍS 1921

Primera exposición individual de *Max* Ernst en la galería *Au Sans Pareil*, París, del 14 al 30 de abril de 1921.

Un acontecimiento fundacional que reunió a los futuros surrealistas y marcó el inicio de una aventura común.

UN NÚCLEO DE AMISTAD Y REBELDÍA

Poetas, escritores y artistas unidos por la búsqueda de lo maravilloso, la libertad absoluta del espíritu y la transformación de la vida. Juntos, desafiaron las normas y abrieron caminos inéditos para el arte y el pensamiento.



ANDRÉ BRETON · LOUIS ARAGON · PHILIPPE SOUPAULT · PAUL ÉLUARD · MAX ERNST · YVES TANGUY

OTROS MIEMBROS DEL GRUPO

- MAN RAY
- JOAN MIRÓ
- SALVADOR DALÍ
- RENÉ MAGRITTE
- MARCEL DUCHAMP
- GEORGES BATAILLE
- ROBERT DESNOS
- BENJAMIN PÉRET
- JACQUELINE LAMBERT
- VALENTINE HUGO
- MERET OPPENHEIM

Y muchos otros cómplices y colaboradores.

"El surrealismo será una conquista colectiva o no será."
– ANDRÉ BRETON



REUNIÓN EN EL CAFÉ CYRANO, PARÍS, 1924
El grupo consolidó su amistad y su proyecto revolucionario en interminables discusiones.

No fue solo un grupo de artistas: fue una comunidad de espíritus libres que entendieron el arte como una forma de vida y de transformación del mundo.

PORTAFOLIO ILUSTRADO

07

EL SUEÑO

FREUD, INCONSCIENTE Y DESCUBRIMIENTO DEL MUNDO INTERIOR

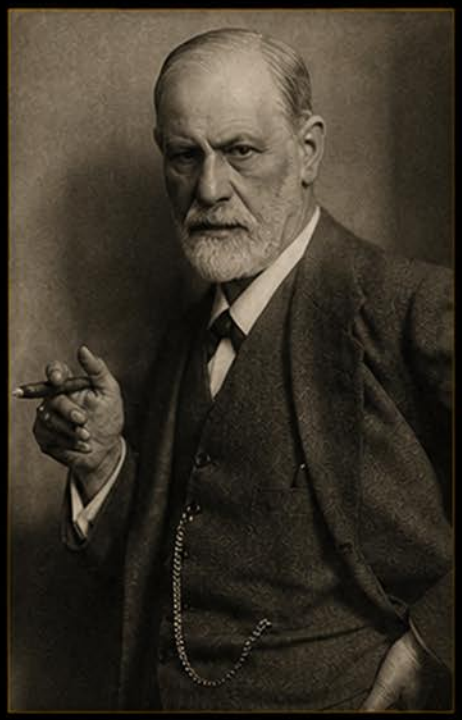
El surrealismo bebió en la fuente del psicoanálisis.
Sigmund Freud abrió las puertas de un territorio desconocido:
el inconsciente, el sueño, los símbolos y los deseos ocultos.
Un nuevo mapa para explorar la mente humana.

SIGMUND FREUD (1856-1939)

Médico neurólogo austríaco, fundador del psicoanálisis.

Su obra reveló que gran parte de nuestra vida psíquica ocurre fuera de la conciencia.

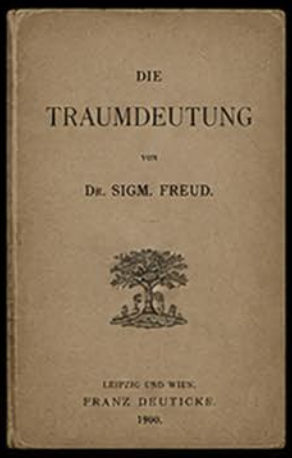
El sueño, el lapsus, los actos fallidos y los símbolos son expresiones de ese mundo oculto.



LA INTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS (1900)

"El sueño es la satisfacción disfrazada de un deseo reprimido. Es la vía regia que lleva al conocimiento del inconsciente."

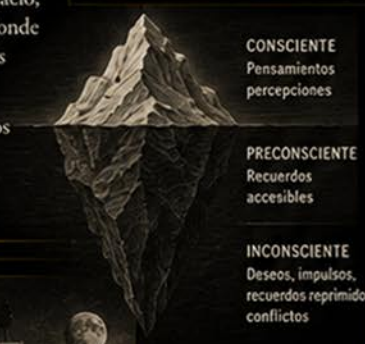
– SIGMUND FREUD



EL INCONSCIENTE

Para Freud, el inconsciente no es un vacío, sino un universo activo y poderoso, donde habitan recuerdos olvidados, impulsos reprimidos y deseos inconfesables.

El arte, el mito y el sueño son caminos privilegiados hacia ese territorio.



EL SUEÑO: UN TEATRO DE SÍMBOLOS

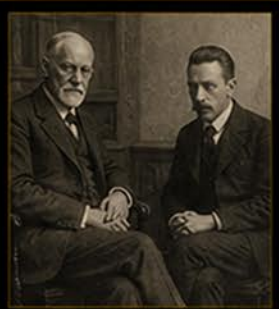
En los sueños, la mente construye escenografías cargadas de símbolos. Lo reprimido se disfraza, se desplaza, se condensa. El surrealismo hará del sueño no solo un objeto de estudio, sino también una fuente de creación.



FREUD Y EL ARTE

Freud consideraba al artista como un explorador del inconsciente. Allí donde la ciencia encuentra resistencia, el arte se adelanta.

El surrealismo llevará esta intuición hasta sus últimas consecuencias: unir vida y sueño, poesía y psicoanálisis.



FREUD Y RAINER MARIA RILKE
Viena, 1913

"Donde ello era, yo debo advenir. Yo soy donde ello es."

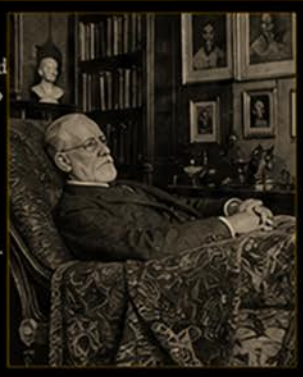
– SIGMUND FREUD

(Más allá del principio del placer, 1920)

HERENCIA

El surrealismo heredó de Freud la convicción de que el mundo interior es tan vasto y real como el exterior.

Explorar el sueño es explorar la verdad más profunda del ser humano.



EL DESCUBRIMIENTO DEL MUNDO INTERIOR

transformó para siempre la literatura, el arte y la manera de comprender al ser humano.
El surrealismo fue la aventura de habitar ese territorio sin fronteras.

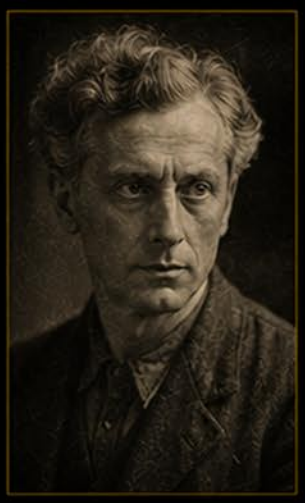
PORTAFOLIO ILUSTRADO

08

MAX ERNST

COLLAGE, METAMORFOSIS Y AZAR

Poeta, pintor, inventor y explorador del inconsciente.
Max Ernst llevó el surrealismo a territorios desconocidos:
el collage, el frottage, la metamorfosis de las formas y el juego del azar
como caminos hacia lo maravilloso.



MAX ERNST
(1891-1976)

Figura esencial del surrealismo desde sus orígenes. Su obra desafía todas las categorías y explora la transformación continua de la realidad.



EUROPA DESPUÉS DE LA LLUVIA II 1940-42 (COLLAGE)
MoMA, Nueva York

COLLAGE: POESÍA VISUAL

El collage permite el encuentro fortuito de elementos distantes. Su yuxtaposición genera chispazos poéticos y nuevas realidades.

"El collage es un encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección."
– MAX ERNST

METAMORFOSIS: LA TRANSFORMACIÓN DE LAS FORMAS

En la obra de Ernst, las formas nunca son fijas. Se transforman, se desdoblan y se vuelven otras. Lo real se funde con lo imaginario en un flujo incesante.



LA MUJER 100 CABEZAS 1929
Óleo y collage sobre lienzo



UNA SEMANA DE BONTE 1934
Óleo sobre lienzo



EL BOSQUE Y LA PALOMA 1927
Óleo sobre lienzo

EL AZAR OBJETIVO

Ernst desarrolló el concepto de "azar objetivo": técnicas que liberan al artista del control consciente para permitir que el azar revele imágenes ocultas.

"Pinto no lo que veo, sino lo que me hace ver lo que no vi."
– MAX ERNST

TÉCNICAS REVOLUCIONARIAS

- FROTTAGE: frotar un lápiz sobre texturas para revelar imágenes inesperadas.
- GRATTAGE: raspar la pintura fresca para descubrir formas.
- DÉCALCOMANIE: presionar superficies pintadas para obtener impresiones fortuitas.



FROTTAGE 1925
Textura revelada



GRATTAGE 1926
Raspado sobre óleo



DÉCALCOMANIE 1936
Impresión fortuita

INVENTOR DE MUNDOS

Max Ernst fue un alquimista moderno. Exploró la frontera entre arte y vida, entre juego y pensamiento, entre sueño y vigilia. Su obra abrió nuevos territorios a la imaginación surrealista.



"El surrealismo es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que le impide desplegarse."
– MAX ERNST

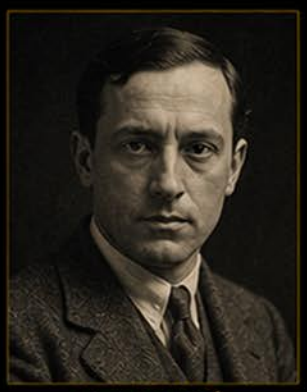
PORTAFOLIO ILUSTRADO

09

JOAN MIRÓ

AUTOMATISMO Y TRANSFORMACIÓN DE LA IMAGEN

Miró llevó el espíritu surrealista hacia un lenguaje propio, simbólico y poético. Su pintura, nacida del automatismo y del inconsciente, transforma signos, colores y formas en un universo lúdico y profundo, donde lo infantil, lo cósmico y lo onírico se funden.



JOAN MIRÓ
(1893-1983)

Pintor, escultor y grabador español, figura fundamental del surrealismo. Su obra se distingue por un lenguaje visual único que combina espontaneidad, imaginación y un profundo sentido poético.

"Trabajo como un jardinero. Planto una semilla y dejo que crezca libremente. La obra se hace sola."
– JOAN MIRÓ



EL CARNAVAL DEL ARNÉS 1924-25
Óleo sobre lienzo – Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

AUTOMATISMO: LA LIBERTAD DEL GESTO

Miró practicó el automatismo como un medio para acceder a un espacio interior libre de toda censura racional. El gesto nace sin planificación, guiado por la intuición y el azar.



"Dejar que el inconsciente hable es darle a la mano el derecho a equivocarse."
– JOAN MIRÓ

TRANSFORMACIÓN DE LA IMAGEN

Miró transforma la realidad a través de signos y símbolos personales. Sus formas flotan entre lo figurativo y lo abstracto, creando un lenguaje universal que trasciende la lógica.



PERSONNAGE OISEAU
1927



COMPOSICIÓN
1933



LA BAILARINA
1925



MUJER Y PÁJARO FRENTE AL SOL 1949

SIGNOS Y SÍMBOLOS

Miró creó un alfabeto visual propio: estrellas, ojos, pájaros, lunas, mujeres, escaleras, flechas… Elementos que se repiten como palabras en su poesía pictórica, abiertos a infinitas interpretaciones.



MIRÓ Y LA POESÍA

La poesía fue siempre una fuente esencial en su obra. Miró ilustró libros de poetas como Tristan Tzara y Paul Éluard, donde imagen y palabra se funden en un mismo territorio imaginario.



ILUSTRACIÓN PARA DEDANS LE MIROIR – 1933

EN SU TALLER

Miró trabajaba cada día con disciplina y libertad. Su taller en Mallorca fue un espacio de creación y experimentación constante, donde el juego y la seriedad convivían.



LEGADO

Miró expandió los límites de la pintura y del pensamiento visual. Su obra abrió caminos hacia el arte abstracto, la poesía visual, el arte infantil y la exploración cósmica del universo interior.

"Quiero asesinar la pintura tradicional, matar la perspectiva, la proporción, el color local… Quiero hacer servir la pintura para expresar lo que se encuentra entre la realidad y el sueño."
– JOAN MIRÓ

INFLUENCIA

Su universo inspira hasta hoy a artistas de todo el mundo. Miró demostró que la imaginación no tiene fronteras y que el arte puede ser, al mismo tiempo, juego, misterio y revelación.

Miró nos enseñó a mirar con los ojos del sueño y a transformar el mundo en poesía.

PORTAFOLIO ILUSTRADO

10

SALVADOR DALÍ

SUEÑO, PARANOIA Y REALIDAD

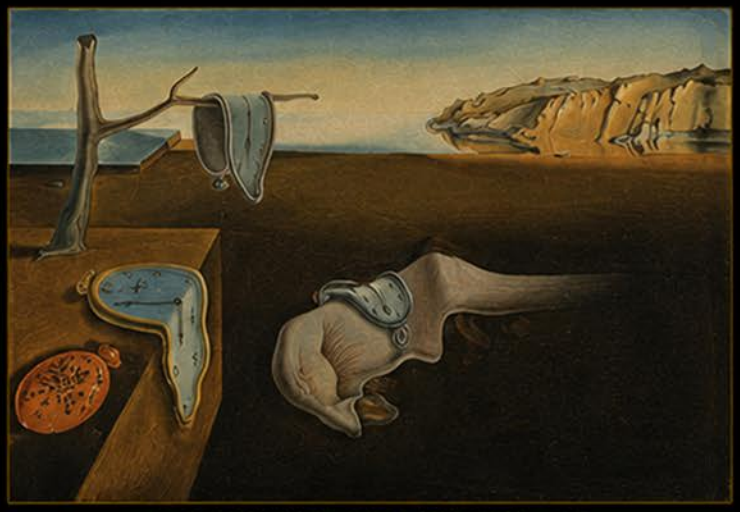


SALVADOR DALÍ
(1904-1989)

Pintor, escultor, escritor y cineasta español. Figura central del surrealismo. Su obra se caracteriza por la precisión técnica, imágenes oníricas y una exploración constante del subconsciente y la paranoia.

"La única diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco."
– SALVADOR DALÍ

Dalí llevó el surrealismo a su máxima potencia visionaria. Exploró los territorios del sueño, la paranoia y el deseo para revelar una realidad más profunda que la razón: la belleza inquietante del inconsciente.



LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA 1931
Óleo sobre lienzo – Museum of Modern Art, Nueva York

MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO

Dalí desarrolló su propio método creativo: el método paranoico-crítico, que consiste en una autoinducción sistemática de estados paranoicos para descubrir conexiones insólitas y múltiples realidades ocultas.

"El método paranoico-crítico es espontáneo, sistemático, irracional, concreto y crítico."
– SALVADOR DALÍ



ESTUDIOS PARA EL MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO 1932
Tinta sobre papel

EL SUEÑO COMO REVELACIÓN

Para Dalí, el sueño es una puerta a la verdad. Sus imágenes revelan deseos ocultos, miedos profundos y una simbología personal que desafía la lógica.



SUEÑO CAUSADO POR EL VUELO DE UNA ABEJA ALREDEDOR DE UNA GRANADA, UN SEGUNDO ANTES DE DESPERTAR 1944
Óleo sobre lienzo



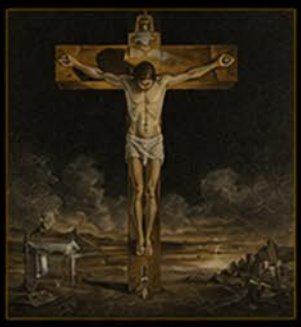
ELEFANTES 1948
Óleo sobre lienzo



FIGURAS EN UNA PLAYA 1931
Óleo sobre lienzo



LA TENTACIÓN DE SAN ANTONIO 1946
Óleo sobre lienzo



CRUCIFIXIÓN (CORPUS HIPERCUBUS) 1954
Óleo sobre lienzo

SÍMBOLOS RECURRENTES

- RELOJES BLANDOS: el tiempo relativo y el sueño.
- ELEFANTES DE PATAS LARGAS: fragilidad y grandiosidad.
- HORMIGAS: descomposición, muerte y corrupción.
- OJOS: vigilancia, deseo y conocimiento.
- HUEVOS Y NACIMIENTOS: origen, transformación y misterio.



ESTUDIO PARA EL AUTORRETRATO COMO OJO 1929
Óleo sobre cobre

"Yo no tomo drogas. Yo soy la droga. No hago arte, soy el arte."
– SALVADOR DALÍ



DALÍ Y SU OCELOTE BABOU, 1965

CINE Y COLABORACIONES

Dalí colaboró con Luis Buñuel en la película *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), obras maestras del cine surrealista. También trabajó con Hitchcock, Disney y diseñadores, llevando su universo a múltiples lenguajes.



UN PERRO ANDALUZ 1929
Fotograma de la película de Luis Buñuel y Salvador Dalí

SUEÑO, PARANOIA Y REALIDAD

Dalí unió el rigor clásico con la libertad total del sueño. Su obra es un puente entre el mundo visible y el mundo oculto del deseo y la mente.

"La realidad es una alucinación causada por la falta de alcohol."
– SALVADOR DALÍ



Dalí convirtió el sueño en método, la paranoia en creación y la realidad en un enigma poético. Su obra nos recuerda que el arte puede revelar lo que la razón no se atreve a ver.

PORTAFOLIO ILUSTRADO

11

RENÉ MAGRITTE

IMAGEN, PALABRA Y REALIDAD



RENÉ MAGRITTE
(1898-1967)

Pintor belga, figura central del surrealismo.
Su obra se caracteriza por imágenes precisas y poéticas que desestabilizan lo real y revelan lo misterioso en lo cotidiano.

"Todo lo que vemos oculta otra cosa, siempre queremos ver lo que está oculto por lo que vemos."
– RENÉ MAGRITTE

Magritte llevó el surrealismo a una claridad enigmática. Exploró la relación entre las palabras y las cosas, entre lo visible y lo oculto, revelando los mecanismos de la percepción y cuestionando la naturaleza misma de la realidad.



LA TRAICIÓN DE LAS IMÁGENES 1928-29
Óleo sobre lienzo – Los Angeles County Museum of Art

LA IMAGEN Y LA PALABRA

Magritte interrogó la relación entre los objetos y su representación lingüística. Sus obras son acertijos visuales que nos invitan a pensar antes de creer.



ESTUDIO PARA LA TRAICIÓN DE LAS IMÁGENES 1928
Gouache y lápiz sobre papel

LO COTIDIANO COMO MISTERIO



EL HIJO DEL HOMBRE 1964
Óleo sobre lienzo



LA CONDICIÓN HUMANA 1933
Óleo sobre lienzo



EL IMPERIO DE LAS LUCES 1954
Óleo sobre lienzo



EL IMPERIO DE LAS LUCES 1954
Óleo sobre lienzo

REALIDAD Y APARIENCIA

Sus pinturas muestran que la realidad no es fija, sino una construcción de la mente. Lo familiar se vuelve extraño, lo simple se vuelve profundo, lo evidente se vuelve incierto.

"Lo visible no prueba nada, lo invisible no existe."
– RENÉ MAGRITTE

LOS OBJETOS Y SUS SECRETOS

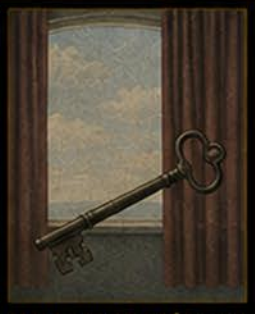
Magritte otorga a los objetos comunes una dimensión poética y enigmática. Descontextualizados, transformados o combinados, revelan su extraña belleza y su poder de sugerir más allá de lo que son.



LA REPRODUCCIÓN PROHIBIDA 1937
Óleo sobre lienzo



LOS TRES OBJETOS MISTERIOSOS 1928
Gouache sobre papel



LA LLAVE DE LOS SUEÑOS 1930
Óleo sobre lienzo

MAGRITTE Y LA POESÍA

Su pintura está profundamente ligada a la poesía. Cada obra es como un haiku visual que condensa una idea, un sentimiento y una pregunta.



INFLUENCIAS

De Chirico, la pintura metafísica, y los poetas simbolistas influyeron en su visión del mundo como un enigma que el arte puede revelar.

UN UNIVERSO PROPIO

Magritte construyó un mundo coherente y autónomo, donde cada imagen dialoga con las otras, tejiendo una red de significados que desafía la lógica.

"Un cuadro nunca termina, solo se abandona."
– RENÉ MAGRITTE

LEGADO

Su obra sigue inspirando a artistas, escritores, cineastas y filósofos. Magritte nos enseñó que el arte puede ser un espejo que revela lo que la realidad oculta.



Magritte nos recuerda que la realidad es un misterio que se revela a través de la imaginación, y que cada imagen es una puerta hacia lo desconocido.

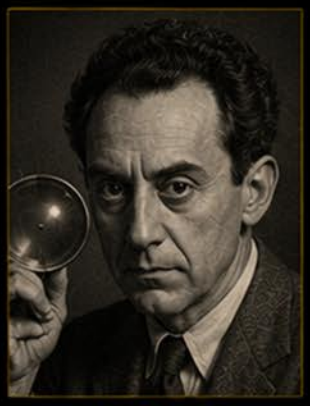
PORTAFOLIO ILUSTRADO

12

MAN RAY

LA FOTOGRAFÍA SURREALISTA

Man Ray llevó el surrealismo a la luz.
Transformó la fotografía en un campo de experimentación
donde la realidad se vuelve enigma y la imagen,
un objeto de deseo, poesía y descubrimiento.



MAN RAY
(1890-1976)

Artista estadounidense de origen judío, figura esencial del dadaísmo y del surrealismo.
Pintor, fotógrafo, cineasta y experimentador incansable.
Su obra rompe los límites entre géneros y cuestiona la naturaleza misma de la imagen.

"No pinto lo que veo, pinto lo que he visto."
– MAN RAY



NOIRE ET BLANCHE 1926
Fotografía gelatinobromuro de plata

LA MIRADA SURREALISTA

Para Man Ray, la cámara no es un instrumento pasivo, sino un lápiz de luz.

Sus fotografías revelan el azar, el deseo, el humor, lo inconsciente.

Descontextualiza los objetos, los combina, los invierte y los transforma en nuevas realidades poéticas.

"La fotografía puede alcanzar la eternidad a través del momento."
– MAN RAY



RAYOGRAFÍAS
Sin cámara, sin lente: la luz y los objetos.
1921-1922



FOTOGRAFÍAS ABSTRACTAS
Formas, texturas y juegos de luz y sombra.
1920s



SOLARIZACIONES
Revelar para invertir, transformar lo visible.
1930s



OBJETOS SURREALISTAS
El objeto cotidiano se vuelve extraño y poético.
1920s-1930s



EL CUERPO COMO PAISAJE
El cuerpo humano como metáfora visual.
1920s-1930s

RETRATOS DE UN UNIVERSO

Man Ray retrató a los grandes nombres del arte y la literatura de su tiempo, captando su esencia con una mezcla de cercanía, ironía y misterio.



DOROTHEA TANNING
1933



PABLO PICASSO
1923



LEE MILLER
1930

EXPERIMENTOS EN EL CINE

Man Ray también exploró el cine como territorio de vanguardia, creando películas que desafían la narración tradicional.



LE RETOUR À LA RAISON 1923
Fotograma

Anémic Cinéma 1926 • Emak Bakia 1926
Les Mystères du Château du Dé 1929

INFLUENCIA Y LEGADO

Su enfoque innovador transformó la fotografía para siempre, influyendo en generaciones de artistas, fotógrafos y cineastas.



"Man Ray nos enseñó a ver el mundo como un misterio, y la fotografía como un juego infinito de posibilidades."

EL AZAR CREATIVO

El azar es para Man Ray una puerta hacia lo inesperado. Dejar que el accidente, la sombra o el error revelen nuevas verdades.

"Me interesa más el accidente que la precisión."
– MAN RAY



EL ARTISTA TOTAL

Pintura, fotografía, cine, objetos, escritura.
Man Ray vivió el arte sin fronteras ni etiquetas.
Su espíritu libre y su curiosidad insaciable lo convirtieron en un verdadero visionario.



"La fotografía es una de las pequeñas voces de la vida, que siempre y en todas partes nos habla de los sentimientos más sublimes."
– MAN RAY

PORTAFOLIO ILUSTRADO

13

LAS MUJERES DEL SURREALISMO

VISIONARIAS, CREADORAS, ESENCIALES



ELLAS TAMBIÉN FUNDARON SUEÑOS

Desde los inicios del movimiento, las mujeres participaron activamente en la construcción del surrealismo, desafiando las convenciones de su tiempo y conquistando un lugar propio en la vanguardia.

En el surrealismo, las mujeres no fueron musas ni sombras: fueron creadoras de mundos, exploradoras del inconsciente y revolucionarias del lenguaje plástico y literario. Sus obras abrieron caminos hacia lo invisible y lo imposible, y transformaron para siempre la historia del arte.

"No deseo que las mujeres tengan poder sobre los hombres, sino sobre ellas mismas. Ser libre es ser dueña de la propia vida y de la propia creación."
– LEONORA CARRINGTON

MÁS ALLÁ DEL MITO

Sus vidas estuvieron marcadas por el exilio, la incomprensión y el silencio impuesto. Sin embargo, sus visiones desafiaron lo establecido y dejaron una huella imborrable en el arte, la literatura y el pensamiento.

LEONORA CARRINGTON
(1917-2011)
PINTORA Y ESCRITORA



LA SIRVIENTA ESCUCHANDO
1936

Creadora de universos mágicos y femeninos, habitados por criaturas libres, símbolos alquímicos y metamorfosis. Su obra es un viaje iniciático por los reinos del sueño y la transformación.

"Me interné en el bosque porque quería vivir deliberadamente, me enfrenté sólo a los hechos esenciales de la vida."
– LEONORA CARRINGTON

LEONOR FINI (VARO)
(1908-1963)
PINTORA



LA SACERDOTISA
1959

Maestra del detalle y la fantasía, sus pinturas revelan mundos alquímicos donde lo cotidiano se vuelve mágico. Su obra explora el misterio, la intuición y la sabiduría interior.

"Pinto para conjurar el caos interior y transformarlo en otro orden."
– LEONOR VARO

MERET OPPENHEIM
(1913-1985)
ARTISTA PLÁSTICA



OBJETO – LA DESAYUNÉE
1936

Su obra provocadora y poética desafía los límites entre lo bello y lo perturbador. Con humor e ironía, cuestiona la identidad, el deseo y las convenciones sociales.

"Mi trabajo es cuestión de placer y subversión."
– MERET OPPENHEIM

DOROTHEA TANNING
(1910-2012)
PINTORA Y ESCRITORA



EL CUMPLEAÑOS
1942

Sus pinturas narran sueños teatrales y memorias simbólicas. Explora la psicología femenina, el deseo, la libertad y la transformación a través de imágenes enigmáticas.

"Pinto mi propio teatro, mi propio misterio."
– DOROTHEA TANNING

CLAUDE CAHUN (LUCY SCHWOB)
(1894-1954)
ESCRITORA Y ARTISTA



AUTORRETRATO
c. 1927

Pionera de la identidad y del lenguaje visual. Sus autorretratos y escritos desafían el género, el poder y la representación. Su mirada crítica sigue siendo profundamente actual.

"Bajo esta máscara, otra máscara. Nunca acabaré de quitarme todos estos rostros."
– CLAUDE CAHUN

ESCRITORAS DEL SURREALISMO

No sólo pintaron: también escribieron poesía, novelas, ensayos y cartas que expandieron las fronteras del lenguaje y del pensamiento. Sus palabras son tan revolucionarias como sus imágenes.



LA CASA DEL MIEDO
Carrington
1938



LOS RECUERDOS DEL PORVENIR
Varo
1950



LOS DEDOS CORTADOS
Tanning
1943



LA MUJER Y EL MANIQUÍ
Oppenheim
1938



AVEUX NON AVENUS
Cahun
1930

UN LEGADO FUNDAMENTAL

Sin su imaginación, coraje y libertad, el surrealismo no habría sido lo que fue. Su legado continúa inspirando a nuevas generaciones que buscan en el arte una vía de autoconocimiento y transformación del mundo.

"Las mujeres del surrealismo no soñaron con un mundo mejor: lo imaginaron, lo crearon y lo dejaron como herencia para el futuro."

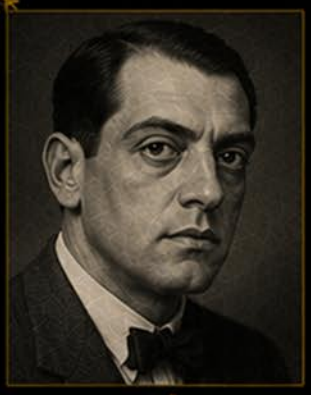
PORTAFOLIO ILUSTRADO

14

BUÑUEL

EL SURREALISMO ENTRA EN EL CINE

Luis Buñuel llevó el espíritu surrealista a la pantalla con una fuerza visionaria sin precedentes. Sus películas rompen la lógica narrativa tradicional para explorar el sueño, el deseo, la represión y lo irracional. El cine se convierte en un instrumento de liberación poética y de crítica implacable a la sociedad y la moral.



LUIS BUÑUEL (1900-1983)

Director de cine español, figura clave del surrealismo. Su obra cinematográfica fusiona sueño y realidad, humor negro, crítica social y transgresión de tabúes. Colaborador de Dalí en sus inicios, desarrolló un lenguaje propio e inconfundible.

"El cine es la mentira que nos permite comprender la verdad."

– LUIS BUÑUEL



UN CHIEN ANDALOU 1929

Cortometraje con Salvador Dalí

El inicio de una revolución visual.

UN CINE SIN LÓGICA, PERO LLENO DE VERDAD

Buñuel rechaza la narración convencional y el realismo psicológico. Sus imágenes surrealistas, a menudo inspiradas en los sueños, revelan verdades profundas sobre el ser humano y sus contradicciones.

"El surrealismo consiste en la liberación total del espíritu. Mi cine intenta hacer exactamente eso."

– BUÑUEL

EL SURREALISMO EN EL CINE

Buñuel aplica los principios surrealistas: libre asociación, yuxtaposición inesperada, simbolismo onírico, humor negro y crítica social. Sus películas cuestionan la religión, la familia, la moral burguesa y las estructuras de poder.



"Mi único interés es el de subvertir la realidad."

– BUÑUEL

OBRAS FUNDAMENTALES



LA EDAD DE ORO 1930

Sátira feroz contra la Iglesia, la burguesía y las convenciones sociales. Un filme escandaloso y visionario.



LOS OLVIDADOS 1950

Retrato descarnado de la miseria y la marginación en México. Neorrealismo y surrealismo se funden en la poesía triste de la realidad.



VIRIDIANA 1961

Crítica a la caridad hipócrita y a la moral religiosa. Premio de la Palma de Oro en Cannes y prohibida por el Vaticano.



EL ÁNGEL EXTERMINADOR 1962

Alegoría surrealista sobre la incapacidad de la burguesía para escapar de sus propias convenciones.



BELLE DE JOUR 1967

Exploración del deseo femenino, el doble y la represión. Cine surrealista al servicio de la psicología y el símbolo.

PRINCIPIOS SURREALISTAS EN SU CINE

- **LIBRE ASOCIACIÓN:** Imágenes que surgen del sueño y del inconsciente.
- **YUXTAPOSICIÓN:** Encuentro inesperado de elementos dispares.
- **SÍMBOLOS ONÍRICOS:** Objetos cotidianos transformados en signos.
- **HUMOR NEGRO:** Ironía y absurdo como herramientas de crítica.
- **TRANSGRESIÓN:** Ruptura de tabúes y provocación consciente.

COLABORACIONES CLAVE



SALVADOR DALÍ

Juntos crearon *Un chien andalou* y *L'âge d'or*. Una alianza que marcó el inicio del cine surrealista.



PIERRE UNIK

Productor de varias de sus primeras películas y cómplice en la aventura surrealista.

UN LEGADO IMBORRABLE

Buñuel rompió fronteras y llevó el surrealismo más allá de Europa. Su cine, incómodo e inolvidable, sigue interpelando al espectador y desafiando las formas del poder.



"El cine es una de las formas más perfectas de expresión del pensamiento."

– BUÑUEL

"El cine de Buñuel es un sueño que nos sacude, una pesadilla que nos despierta."

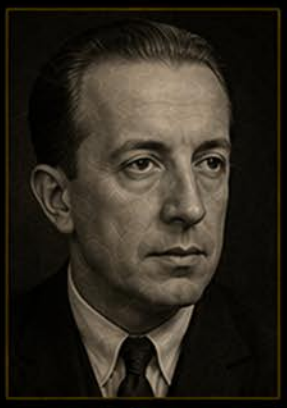
PORTAFOLIO ILUSTRADO

15

REBELIÓN Y LIBERTAD

PAUL ÉLUARD Y LA POESÍA COMO RESISTENCIA

En tiempos de oscuridad, los surrealistas convirtieron la palabra en un arma de liberación. Paul Éluard escribió "Liberté" en 1942, y lo lanzó al cielo ocupado de Francia. El poema cayó como lluvia de esperanza sobre un pueblo que resistía.



PAUL ÉLUARD (1895-1952)

Poeta, ensayista y figura clave del surrealismo. Su obra unió el amor, la imaginación y el compromiso político. Participó activamente en la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial. Para Éluard, la poesía no era un lujo: era un acto de libertad y de vida.

"Hay otra vida, pero está en ésta."
– PAUL ÉLUARD

Liberté

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
j'écris ton nom

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
j'écris ton nom

Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
j'écris ton nom

Sur la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts
Sur l'écho de mon enfance
j'écris ton nom

Sur les merveilles des nuits
Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
j'écris ton nom

Sur tous mes chiffons d'azur
Sur l'étang soleil moisi
Sur le lac lune vivante
j'écris ton nom

Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
j'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer
LIBERTÉ.

Paul Éluard
1942

MANUSCRITO ORIGINAL DE "LIBERTÉ" 1942
Tinta sobre papel – Colección particular

LA POESÍA COMO ACTO POLÍTICO

Para Éluard, escribir era resistir. Su poesía proclamaba lo que el poder quería silenciar: el amor, el deseo, la naturaleza, la vida, el nombre de cada cosa.
Durante la ocupación nazi, su poema "Liberté" fue clandestinamente impreso y arrojado desde aviones sobre Francia.
Miles de copias manuscritas circularon como un himno de libertad.

"La libertad comienza donde termina la servidumbre del miedo."
– PAUL ÉLUARD



LANZAMIENTO CLANDESTINO DE "LIBERTÉ" SOBRE FRANCIA 1942

SURREALISMO, AMOR Y REVOLUCIÓN

Éluard vivió el surrealismo como una búsqueda absoluta de libertad interior y exterior. Su amor con Gala, su amistad con Breton, su compromiso con el comunismo y la resistencia marcaron una vida entregada a la poesía y a la transformación del mundo.



ÉLUARD Y ANDRÉ BRETON
Amistad y complicidad intelectual.



ÉLUARD Y GALA
Amor, inspiración y creación.



ÉLUARD ESCRIBIENDO
La poesía como necesidad vital.



ÉLUARD EN LA RESISTENCIA
Compromiso activo contra la ocupación nazi.



ÉLUARD, POETA Y HOMBRE
La ternura como forma de revolución.

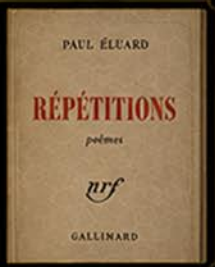
TEMAS ESENCIALES EN SU OBRA

- AMOR: como fuerza transformadora.
- LIBERTAD: como derecho inalienable.
- NATURALEZA: como espejo del alma.
- SUEÑO E IMAGINACIÓN: puertas a lo real.
- REBELIÓN: contra toda forma de opresión.

"Escribimos para cambiar la vida, y la vida para cambiarlo todo."
– PAUL ÉLUARD

OBRAS DESTACADAS

- *Capitale de la douleur* (1926)
- *L'Amour la poésie* (1929)
- *Répétitions* (1946)
- *Au rendez-vous allemand* (1944)
- *Le Phénix* (1951)



"Liberté" no fue solo un poema: fue un puente tendido entre los hombres, una palabra sembrada en el viento para que la esperanza echara raíces."

PORTAFOLIO ILUSTRADO

16. LA AVENTURA CONTINÚA

EL SURREALISMO EN EL SIGLO XXI

Y LA TRANSFORMACIÓN DE NUESTRA MIRADA

UN MOVIMIENTO SIN FRONTERAS

El surrealismo no pertenece al pasado. Ha cruzado el tiempo y se ha expandido hacia territorios que sus fundadores jamás pudieron imaginar.

NUEVOS LENGUAJES, MISMO ESPÍRITU

Del arte urbano al cine, de la publicidad a la literatura, de la música electrónica a la realidad virtual: la imaginación sigue abriendo caminos.

EL ASOMBRO COMO RESISTENCIA

En un mundo saturado de imágenes y certezas, el surrealismo nos invita a detenernos, a mirar de otra manera y a recuperar el asombro.

CREAR ES REINVENTAR LA REALIDAD

Cada obra surrealista contemporánea es un laboratorio donde el sueño, el deseo, el azar y la memoria se convierten en nuevas formas de conocimiento.

NUESTRA MIRADA, NUESTRA LIBERTAD

Transformar la mirada es transformar la vida. El surrealismo continúa porque aún queda mucho por descubrir en el territorio infinito de nuestra conciencia.

> *"Lo maravilloso no está en mundos lejanos. Está en aprender a ver lo extraordinario en lo cotidiano."*
>
> – ANDRÉ BRETON



EL SURREALISMO CONTINÚA VIVO EN CADA ACTO DE IMAGINACIÓN, EN CADA MIRADA QUE SE ATREVE A VER MÁS ALLÁ DE LO APARENTE.

EPÍLOGO VISUAL

LA MIRADA SURREALISTA

VER • PREGUNTAR • IMAGINAR • TRANSFORMAR

MIRAR

No aceptar la realidad tal como parece. Mirarla como si fuera la primera vez.

PREGUNTAR

Dudar de lo que creemos saber. Abrir puertas donde otros ven muros.

IMAGINAR

Dejar que el sueño, el deseo y el azar iluminen territorios desconocidos.

TRANSFORMAR

Convertir la mirada en libertad. Y la libertad, en vida.

LO COTIDIANO

puede ser maravilloso si sabemos verlo. Todo depende de nuestra mirada.

Solo lo maravilloso es bello.



El surrealismo no nos pidió solamente que imagináramos otros mundos. Nos enseñó a mirar de otra manera el mundo en el que vivimos.

Y MIENTRAS SEAMOS CAPACES DE DESCUBRIR LO MARAVILLOSO, LA REALIDAD TODAVÍA NO HABRÁ DEJADO DE SORPRENDERNOS.

PORTAFOLIO ILUSTRADO

SURREALISMO

AVENTURA DEL ESPÍRITU

ARTE • SUEÑO • LIBERTAD • IMAGINACIÓN

Este Portafolio Ilustrado te invita a recorrer, a través de imágenes y documentos de época, el viaje audaz de un movimiento que transformó para siempre nuestra manera de ver y de crear.

Desde el Manifiesto de André Breton hasta las obras, fotografías, manuscritos y películas que abrieron las puertas del inconsciente, el surrealismo desafió la razón, abrazó el azar y reivindicó la libertad del espíritu.

Aquí encontrarás protagonistas, revistas, manuscritos, obras y objetos que dan testimonio de una de las aventuras intelectuales y artísticas más poderosas del siglo XX.



ESTE PORTAFOLIO INCLUYE:

- LOS ANTECEDENTES Y EL NACIMIENTO DEL SURREALISMO
- EL MANIFIESTO Y LA ESCRITURA AUTOMÁTICA
- REVISTAS, DOCUMENTOS Y PUBLICACIONES ORIGINALES
- LOS PROTAGONISTAS: BRETON, ÉLUARD, ERNST, DALÍ, MAGRITTE, MIRÓ, MAN RAY Y OTROS
- LAS MUJERES DEL SURREALISMO
- BUÑUEL Y EL CINE SURREALISTA
- OBJETOS, FOTOGRAFÍAS Y OBRAS FUNDAMENTALES
- REBELIÓN, LIBERTAD Y LA TRANSFORMACIÓN DE NUESTRA MIRADA
- EL LEGADO DEL SURREALISMO EN EL MUNDO ACTUAL

"La imaginación será lo que tiende a hacerse realidad, y el surrealismo no será nada más que la llave que nos permita comprender este mundo y penetrar en él."

– ANDRÉ BRETON

Una obra visual imprescindible para quienes aman el arte, la literatura y la libertad interior. Un testimonio único de la aventura surrealista: aquella que desafió la razón para revelar los territorios infinitos del espíritu humano.

ONIRIX
EDITORIAL

SURREALISMO

AVENTURA DEL ESPÍRITU

ARTE • SUEÑO • LIBERTAD • IMAGINACIÓN

Este libro invita a recorrer la historia, las ideas y las imágenes de uno de los movimientos más audaces del siglo XX. El surrealismo no fue solo una corriente artística: fue una revolución del pensamiento que desafió la razón, exploró el inconsciente y abrió nuevas posibilidades para el arte, la literatura, el cine y la vida.

Desde los primeros manifiestos de André Breton hasta las obras de Dalí, Magritte, Buñuel, Miró, Ernst y tantos otros, *Surrealismo: Aventura del espíritu* propone un viaje profundo por un territorio donde lo real y lo imaginario dejan de ser opuestos para revelar una verdad más amplia.



- EL NACIMIENTO DEL SURREALISMO Y SUS RAÍCES
- AUTORES Y ARTISTAS FUNDAMENTALES
- OBRAS FUNDAMENTALES DEL SURREALISMO
- UNA SELECCIÓN COMENTADA DE PINTURAS, LIBROS, PELÍCULAS Y MANIFIESTOS
- BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL
- ÍNDICE ONOMÁSTICO
- Y UN PORTAFOLIO ILUSTRADO QUE COMPLETA ESTA AVENTURA VISUAL

"La libertad no consiste en hacer lo que se quiera, sino en descubrir aquello que la realidad nos ha enseñado a no ver."

– ANDRÉ BRETON

Un libro para comprender, recordar y redescubrir la fuerza transformadora del surrealismo. Para quienes aman el arte, para quienes buscan comprender el sueño, para quienes sueñan con transformar el mundo y para todos aquellos que aún creen que la imaginación puede abrir caminos donde la razón sola no llega.

ONIRIX
EDITORIAL