

El resplandor del surrealismo y las utopías estéticas del siglo XX

LLUIS ÁLVAREZ

Si nos aplicamos a hacer recuento de las distintas aportaciones filosóficas del siglo que acaba –y yo no quiero eludir ese balance puesto que la razón común lo recomienda– observaremos que las propuestas más importantes de utopía estética se nos han presentado en dos formatos claramente distintos: tenemos por un lado una cierta línea filosófica que ha tematizado las relaciones entre estética y utopía de modo explícito y tenemos por otro lado la producción de varios *manifestos* cuyo trato implícito con la utopía estética ha marcado su implicación y sus logros en la práctica artística y social. Me temo que ambos formatos han sido problemáticos y sintomáticos más que básicos y verdaderos, pero en todo caso han dado de sí lo que tenían que dar: alcanzados sus límites nos toca ahora relanzar su herencia hacia las épocas y los lugares nuevos que nos aguardan.

Como la utopía es una idea final y no instrumental mantiene en sí la doble referencia o dualidad que es propia de toda ‘solución’ filosófica. Si se pretende encontrarle una finalidad a la idea final de utopía tal vez quepa decir, por ejemplo, que ella sirve a la felicidad del género humano o cosas por el estilo, pero por otra parte resulta también que la felicidad de las personas o la perfección de las cosas llevan y nos conducen hacia un estado del mundo que ahora es utópico pero que se postula de todos modos como necesario. Además el pensamiento más empirista se ha

complacido en la ficción de la utopía-mala, sobre todo a través de la novela y del cine, bajo el supuesto –genuinamente ilustrado– de que toda filosofía de la historia que pretenda culminar en utopía generará más males que bienes. Es así como la utopía se mantiene como fábula moral en comparación con el estado empírico de las relaciones humanas y su probable transmutación. Nuestro siglo ha dado el éxito a varias muy buenas fábulas de ese tipo como son *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, 1984, de George Orwell, o *Siete días en Nueva Creta*, de Robert Graves, mientras que en el cine hay que destacar –al mismo nivel– obras como *Metrópolis* de Fritz Lang, 2001, *odisea del espacio* de Stanley Kubrick, o *Blade Runner* de Ridley Scott.

Hay desde luego una filosofía del siglo veinte, al menos, que ha concedido un puesto céntrico a la idea dual de utopía y que se ha declarado, además, como una filosofía estética: se trata de una de las versiones del marxismo que rechazada por la ortodoxia del comunismo ha tenido sin embargo gran acogida en los ambientes cristianos de izquierda así como en la llamada teología de la liberación. Estoy hablando de la filosofía de Ernst Bloch, cuya *opera prima* se llamó ya *Geist der Utopie* (*Espíritu de la Utopía*), 1923, y que durante todo el período de la ‘guerra fría’ y desde el núcleo más serio del pensamiento continental ha tenido el gran mérito de presentar a la mayoría del pueblo –bajo el concepto marxista de ‘proletariado’– como heredera de la tradición de arte y cultura, otrora clasista y elitista, y como productora y destinataria –incluso– de la nueva sensibilidad de vanguardia (al menos dentro del alcance de un amplio concepto de *expresionismo*). Las obras principales de Bloch son, en este aspecto, *Das Prinzip Hoffnung* (*El principio esperanza*), 1959, y *Ästhetik des Vor-Scheins* (*Estética de la pre-configuración*), 1974. Ya que José Jiménez, entre nosotros, ha estudiado a E. Bloch en relación con Herbert Marcuse, a quien me referiré después, vinculándolos en cuanto autores de una estética «como utopía antropológica», creo que una cita substancial acerca de la «estética de la pre-aparición o configuración» será aquí lo más útil:

«La fuerza del arte como experimento antropológico, como laboratorio de lo humano, reside en su potencia configuradora. El arte opera con la realidad sensible, la creatividad que transporta se apoya, siempre, en una acción estética inmanente. Pero el arte no se queda, sin embargo, en la mera apariencia o ilusión. Al manipular la realidad sensible, los materiales del mundo, va más allá de la apariencia, en sus líneas se dibuja una pre-configuración o pre-aparición (*Vor-Schein*) de algo que no existe todavía, y que a pesar de ello, puede llegar a ser. Esta es la respuesta de Bloch al problema estético de la ‘reproductividad de la expe-

riencia bella'. De manera que la apariencia artística no es mera apariencia, "sino un significado de lo impulsado hacia adelante encerrado en imágenes, sólo designable en imágenes, las cuales representan *la exageración y fabulación de una pre-apariencia de algo real, dado y significativo, en lo existente en movimiento*" (Bloch 1959, I, pp. 207-208). Esto implica que la actitud estética no consiste en la 'reproducción' o 'aproximación' de una supuesta perfección del mundo. Todo lo contrario, el mundo aparece sólo como el correlato de la creación estética, la cual en su "oficio de llevar-hasta-el-fin", en su intensificación abierta y dialéctica de los materiales sensibles, alcanza una mayor 'esencialidad' que los mismos objetos del mundo sensible» (J. Jiménez 1983, pp. 92-93).

Es sin duda atractiva esta estética de Bloch, capaz de reconocer en el proceso histórico y bajo la invocación de la 'utopía', la constitutiva dualidad del mundo sensible la cual se manifiesta –incluso bajo una reconstrucción materialista– en la doble cara de lo-que-hay y de lo que se-desea-como-real-posible, cuyo órgano visible y modélico es el arte. Si a eso añadimos el marco ontológico de la totalidad del mundo, al que Bloch dona el precioso nombre de *laboratorium possibilis salutis* –el mundo es el laboratorio de una salvación posible– nos daremos cuenta de qué manera se ha llegado ahí, en la vía de la secularización, a un encuentro entre protestantismo y marxismo en el que el viejo rigor de la fe y los nuevos compromisos de la ciencia y de la revolución se atemperan merced a la 'anticipación' de la utopía señalada y suscitada por la 'fiesta' del arte.

Aún hay sin embargo en Bloch varios elementos esclerotizados que no permiten tomar su filosofía como muestra máxima de utopía estética del siglo: es inevitable que su esforzada propuesta viva no sólo de la tónica del pensamiento centroeuropeo sino también de las peculiaridades sociales de esa *Mitteleurope*, para la que toda libertad individual, y más la que deriva de la dimensión estética, parece que debe someterse todavía a las instancias más o menos hegelianas de lo que manda una colectividad, sea la clase social, el Estado, la ley, el sindicato, la Institución en suma. A pesar de que todos hemos sufrido parecidos horrores (hablo como europeo, con la salvedad de que nuestra generación –por fortuna– no ha tenido que sufrirlos sino asumirlos y reconvertirlos) hay que saber que el ritmo y los modos del desarrollo de la conciencia han sido y son aún distintos y heterogéneos en los distintos focos de la cultura europea.

II

Sin ir más lejos un poco más a Occidente, me refiero a la ciudad de París. Allí nace el Surrealismo, de la mano de la gestión cultural de André

Breton -él y ella aleccionadoras de los méritos y deméritos de la vanguardia- cuyo primer manifiesto es de 1924.

En ese ambiente sí que existe el 'excedente cultural' del que habla Ernst Bloch -«un proceso continuo de sedimentación de los sueños de lo nuevo»- y sí que existe el 'capital cultural' del que hablan los sociólogos actuales (Pierre Bourdieu), puestos ambos, excedente y capital, al servicio de la libertad individual para reexaminar, tachar, distorsionar y llevar al extremo la conciencia de la clase culta. En este aspecto la crítica más cercana al Surrealismo de los felices años veinte no siempre es la más acertada, aunque venga de la mano de alguien tan cercano a los objetivos de la vanguardia y tan especialista, por cierto en la literatura francesa, como Walter Benjamin.

En 1929 Benjamin escribe para una revista alemana su ensayo sobre el Surrealismo, subtulado «La última instantánea de la inteligencia europea». (Notemos esa referencia a un rasgo tan característico de la modernidad estética como es la fotografía: no en vano es el propio Walter Benjamin teórico principalísimo de las condiciones de reproductibilidad técnica de la obra de arte en siglo XX). Pero en ese ensayo Benjamin se apunta con presteza a la autoimagen no demasiado autocrítica que los surrealistas tienen de sí mismos, según la cual se habrían convertido en revolucionarios llevando al extremo su hostilidad contra el conformismo pequeñoburgués. La secuencia sería bien patente: primero la fruición de '*épater le bourgeois*', después el compromiso revolucionario. Benjamin acepta la versión explicativa de Pierre Naville, uno de los surrealistas de primera hora que más tarde se convirtió a su vez en enemigo de Breton (como tantos otros) y en miembro conspicuo del Partido Comunista Francés. Por lo demás Benjamin la resume así: «La enemistad de la burguesía respecto de cualquier demostración radical de libertad de espíritu desempeña un papel capital, importante, en esta transformación de una actitud contemplativa extrema en una oposición revolucionaria. Dicha enemistad ha empujado al surrealismo hacia la izquierdas».

Pero es esa una manera cuando menos *manquée* de explicar el pequeño desplazamiento que Breton imprimiría a su grupo una vez que los terribles años treinta hicieron su aparición, al radicalizarse a la vez la crisis económica, el nacionalismo fascista y el comunismo estalinista: ni es la aducida 'enemistad de la burguesía' el motivo único (ni principal) del compromiso político del Surrealismo ni cabe tampoco describir como 'actitud contemplativa extrema' su propia lucha por la vida en el escenario artístico y cultural de París y de Europa.

Si el Surrealismo ha sido a lo largo del siglo un punto de referencia para la educación y proceso de formación (*Bildung*) de las sucesivas generaciones es en gran parte porque encarna más bien el compromiso con la

libertad individual y con la emancipación social *a la vez*: para ello ocurre que sus puntos de aplicación estética se basan por igual en el dominio de la imaginación, en la tensión de cada individuo como artista de la vida (en virtud precisamente de la asimetría dinámica entre arte y vida) y en esa actitud de fondo de irremediable *no-conformismo* en la que siempre insiste Breton en sus manifiestos. (¿No ha sido acaso el tipo surrealista el primer ejemplo del siglo del tipo, luego muy repetido, del *inconformista*?).

Si se mira bien es imposible, constitutivamente, que una sociedad autoritaria, ideologizada, y rígidamente jerarquizada pueda asumir y soportar a la vez todos esos puntos de aplicación. Y por eso resulta crucial el caso del surrealismo para juzgar de las relaciones de fondo -connivencia o rechazo- de la vanguardia estética con la política totalitaria. De hecho en la prueba real del gran enfrentamiento de los años treinta ninguna de las sociedades totalitarias toleraba algo como el surrealismo (y si lo toleraba era a costa de exponerse -en el grado que fuera- a una versión antitotalitaria de la modernidad). Por eso el Surrealismo, de la mano de Breton, escogió sus opciones a la izquierda: tomado como un programa completo no tenía otro sitio.

Por otra parte el Surrealismo -como se ha dicho tantas veces- venía de la instrucción del poeta adolescente Rimbaud -«*il faut être absolument moderne*»- y desarrolló esa opción estética pre-surrealista en la que la poesía y el arte existen para 'cambiar la vida'. ¿Acaso es 'actitud contemplativa extrema' el perseguir en uno mismo los límites, el proceder a la crítica nietzscheana y a la sospecha radical de todo supuesto consciente, el aprobar y poner a disposición del rigor artístico el supuesto del Inconsciente y de su universo onírico y pulsional, y el aplicarse además -con lo que ello pueda tener también de más o menos prosaico- a crear, desarrollar y hacer triunfar un movimiento de opinión, de producción de imágenes y de textos, y de promoción -en fin- del talento de cada quién? No, no es mera 'contemplación' toda esa actividad intensa, muestra y ejemplo de la de tantos grupos culturales cuya actitud contemplativa se reduce, en positivo, a mantenerse independientes de los aparatos de los partidos políticos, a 'pasar', como ahora decimos, de encuadrarse orgánicamente en la política cultural de dichos partidos.

Pero aún así la vía del Surrealismo llegó a un punto en el que se avino también con la máxima de Marx de 'cambiar el mundo': puesto que interpretar el mundo es ya cambiarlo -en algún sentido-, no estará de más hacer que cambiarlo en la línea verdadera sea también interpretarlo como se debe. Por consiguiente en 1930, el Surrealismo, como vanguardia estético-teórica, respondió desde su minoría influyente con un nuevo manifiesto y con una nueva revista, *El Surrealismo al servicio de la revolución*.

¿Pero qué revolución? El mismo Benjamin alude en su ensayo para alemanes al paso de los surrealistas desde la mera revuelta a la auténtica revolución. Y ese fenómeno en sí debe de ser destacado desde nuestra perspectiva crepuscular respecto al Surrealismo porque en efecto fue ese movimiento el más representativo y comprensivo de las pretensiones de la vanguardia estético-política: colocarse en un lugar que estuviera más allá de las posiciones esteticistas del 'arte por el arte', la 'poesía pura', etc. y más acá de la entrega de la cultura progresista en manos del dirigismo, ya fuera el Estado, el mercado o el partido, la Institución en suma.

Sobre esa plantilla se montaron los demás movimientos de vanguardia, siempre más parciales y menos incisivos que el Surrealismo puesto que a él le toco absorber en el período de entreguerras el grueso de los materiales que conformaban esa actitud posible: un *cocktail* de laicismo radical, humorismo, pesimismo, experimentación formal y creencia – sobre todo– en el Inconsciente (con adhesión práctica además al resto de las teorías psicológico-libidinales de Freud).

En conjunto todas esas posturas alejaban a los surrealistas de la sensibilidad burguesa más conservadora, lo mismo que les pasaba a sus congéneres del Círculo de Bloomsbury respecto a la tradición victoriana, a los miembros alemanes de la *Neue Sittlichkeit* (*Nueva Sensibilidad*) respecto a la cerrada sociedad guillermina o a los avanzados vieneses respecto a su proverbialmente reaccionaria burguesía.

Pero de hecho el Surrealismo, en cuanto paradigma de la vanguardia, se oponía mucho más aún a la sensibilidad popular, de modo que la sofisticada intertextualidad de su poesía y de su literatura, de su pintura y de su decoración se constituían de inmediato como descalificación de la simplicidad, grosería, optimismo ingenuo, y raquíico mal gusto de los objetos de uso, adorno y diversión de las masas urbanas. Esas masas de gusto aún mal escolarizado y peor educado pero desarraigadas ya sin remedio de la nobleza bien asentada en los diseños de la arquitectura y de la vida rural. De esa oposición al gusto popular se habla menos en los manifiestos surrealistas porque el enemigo aparente es el gusto burgués, pero es un factor específico, sin embargo, en la pasajera alianza del surrealismo con el comunismo en el contexto antifascista de los años treinta. Es decir: una revolución social hacía falta y no sería la vanguardia estética quien se opusiera a ella. Al contrario: de ella surgiría tal vez, entre otras novedades, una nueva dimensión de la cultura popular, progresista ahora tanto en lo político como en lo estético.

El Surrealismo, quiero decir, es un fenómeno pequeño-burgués que se opone de forma explícita y próxima a las versiones adocenadas, filisteas, bien pensantes de la corriente principal de la cultura de la bur-

guesía pero que se opone también a las pacata construcción de una cultura obrera, digamos social-demócrata, que no hace más que aceptar esa cultura y esa sensibilidad artística pero adaptadas, por así decir, a la supuesta modestia de la clase obrera.

Comprenderán ustedes que, vistas así, las famosas pero inofensivas *boutades* de los surrealistas resplandecen de espíritu constructivo y hasta apostólico, (en matizado contraste con los desplantes meramente destructivos de la etapa *dadaísta* del movimiento; contraste que ya entonces el mismo André Breton se encargaba de tematizar). Lo mismo daba que acudieran a los cines a ver las películas ‘de romanos’ para aplaudir en el momento en que los cristianos eran arrojados a los leones, lo mismo daba que poco después de la Gran Guerra –adolescentes, pues– organizaran reuniones que acababan con cierto estruendo escandaloso, como aquel banquete ofrecido a uno de sus poetas predecesores, –el pintoresco Saint-Pol Roux que como cuenta el propio Breton en el *Primer Manifiesto* colocaba en su mansión al acostarse a dormir un letrero que decía: «El poeta está trabajando». En esa ocasión y como quiera que fueran hostigados por algunos nacionalistas franceses los surrealistas no tuvieron empacho en replicar con un significativo «¡Viva Alemania!». El orden establecido no iba a temblar por ello a causa de lo que el propio Benjamin, que cuenta la anécdota, apostilla : «Se quedaron en los límites del escándalo, contra el cual la burguesía, como se sabe, es tan insensible como sensible contra toda acción». La burguesía no temblaba, no, pero al menos la clase obrera podría vislumbrar por algún resquicio festivo que la pesada religión economicista y puritana a la que en general les sometían sus dirigentes no era alternativa suficiente para una vida mejor.

La probada lucidez de Benjamin acierta una vez más en lo principal: que el Surrealismo no sólo pretendía objetivos artísticos y estilísticos específicos sino que quería también participar en la reforma social general para que esta no quedara ayuna de tensión y dimensión estéticas, de imaginación, de ‘utopía’ de la sensibilidad, si se quiere. Benjamin, no obstante, en la medida en que casi siempre exhibe su evidente ramalazo de la Escuela de Frankfort no puede dejar de sostener un concepto sorprendentemente amplio y peyorativo de ‘burguesía’: y por lo tanto el surrealismo sería y debería ser, para él, anti-burgués. Esa suposición, la verdad, resulta bastante falsa: la panoplia de recursos, el depósito de ideas, la fuente de la educación sentimental y estética que posibilita la radicalidad del surrealismo es enteramente burguesa –sacadas en lo inmediato de sus márgenes más experimentales– mientras que el otro campo, el del proletariado, no es si no –para el surrealismo y para la vanguardia estética– un campo de conquista.

Así es como hay que entender una de las fórmulas con las que Benjamin resume la tarea surrealista: «Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución». Yo no creo que esto signifique para Benjamin lo mismo que para G. Lukács y otros doctrinarios del 'realismo social', a saber: conviene que la burguesía venga a dormir su cogorza nihilista en las zahurdas de la revolución porque sólo así amanecerá serena. Antes al contrario: ganarse a las fuerzas de la ebriedad significa que la revolución correcta –sea lo que eso sea– no va a funcionar si no se achispa un poco a base de hidromiel estético-nihilista. Pero en todo caso es notable la descripción a cargo de Benjamin del programa socialista –y por tanto burgués, por supuesto– de aquellos momentos, al que considera blando, ineficaz y ficticio: tal retrato nos deja entrever al mismo tiempo el drama del fracaso europeo de la reforma social de principios de siglo, la presión intelectual del modelo soviético con las falsas esperanzas que suscitaba, y la solución, por fin, de ese nudo gordiano mediante el tajo de otra guerra total en nuestro suelo y contra nosotros mismos. Cuenta Benjamin: «Puesto que : ¿cuál es el programa de los partidos burgueses? Un mal poema de primavera, lleno hasta reventar de comparaciones. El socialista ve ese “futuro más bello de nuestros hijos y nietos” en que todos se porten “como si fueran ángeles” y en que cada uno tenga tanto “como si fuese rico” y en que cada uno viva “como si fuese libre”. Pero de ángeles, riqueza, libertad, ni rastro. Todo son solamente imágenes. ¿Y cuál es el tesoro imaginero de esos poetas de los centros social-demócratas? ¿Cuál es su *Gradus ad Parnassum*? El optimismo».

Cómo es que se puede reprochar una actitud tan buena como el optimismo sólo se explica por el convencimiento de que la política de masas dirigida por la burguesía de izquierdas era errática e impotente frente a la eficacia decisionista de un estado social y nacional totalitario. ¿Cómo no iban a írseles los ojos a todos ante el experimento soviético que, una vez consumada la revolución como tragedia, prometía sobrepasar por la izquierda esa actitud mental vacilante (*Gesinnung*, la llama Benjamin) a base de un nuevo liderazgo –el del proletariado– y un nuevo internacionalismo –el de la ‘revolución permanente’? Si el peso de la dirección política derivaba hacia la base el Surrealismo estaría allí, como vanguardia estético-cultural de la nueva situación. Por eso el movimiento de André Breton fue trostkysta,... durante algunos meses, incluso años.

El reproche de Benjamin a la socialdemocracia es muy propio del rigorismo de su escuela, pero es acertado su apunte sobre lo que el surrealismo tiene de contrafigura de una actitud y una política cultural que dirigida a las masas resulta sin embargo conservadora. «Lo característico de esta posición burguesa de izquierdas es el maridaje incurable de moral idealista con praxis política. Ciertos elementos medulares del

surrealismo, incluso de la tradición surrealista, sólo se entenderán en contraste con los compromisos desvalidos de la *Gesinnung*». *Gesinnung*, que podríamos traducir tal vez por 'actitud mental cambiante e indecisa'. Es decir, en lugar de la 'moral idealista' el surrealismo promueve una moral materialista que está aún a la búsqueda de su política correspondiente. Y dentro de esa moral surrealista tendrán su lugar, por tanto, las poses del malditismo y hasta del satanismo: otra vez más es innecesario que las fuerzas del Orden se preocupen demasiado; no es que estos pequeño-burgueses a la búsqueda de su acomodo profesional vayan a organizar el vicio en gran escala ni a cometer crímenes nefandos. Su malditismo se concentra en una línea concreta de investigación, la que recupera de los márgenes recientes de la literatura más innovadora los nombres de los precursores: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Sade, en la lejanía... Yo no podría decirlo mejor que Benjamin. Lo que uno encuentra en el 'cajón secreto' del surrealismo es «el culto del mal como un aparato romántico de desinfección y aislamiento contra todo diletantismo moralizante».

Y eso que Breton aún no había plasmado en su *Segundo Manifiesto* (1930) el que llegaría a ser el tópico más durable en la memoria de la cultura europea en cuanto a la posición moral del Surrealismo. El texto (que suena mejor en francés) dice así: «El acto surrealista más simple consiste en bajar a la calle revolver en mano y tirar al azar, en tanto se pueda, sobre la multitud. Quien no ha tenido necesidad, al menos una vez, de acabar de esa manera con el pequeño sistema de envilecimiento y cretinización en vigor es que tiene acotado su lugar en esa multitud, vientre a la altura del cañón».

Con la que iba a empezar a caer en breve la imagen hiperbólica de Breton era casi inocente, de la misma manera que en nuestros días, bien servidos de violencia representada y visitados regularmente en las noticias por el asesino-en-serie de turno, esa ocurrencia chocante se nos aparece con un halo anacrónico en blanco y negro. Por lo demás el propio Breton sabe del arco corto del efectismo de su provocación: en las primeras líneas de la 'advertencia' a la reedición del *Segundo Manifiesto*, en 1946, explica que, a propósito, el paso del tiempo se ha encargado de limar, también para él, "sus ángulos polémicos".

Y sin embargo hay algo más en la trastienda de ese desplante, porque no se trata sólo de otra muestra indirecta de que en efecto la hostilidad y antipatía preferentes del surrealismo (y de toda vanguardia, comprendidos los contraejemplos (*Productivismo soviético, Muralismo mexicano...*) tiene como blanco a esa indiferenciada y vilipendiada 'masa' que capturó también la atención —y tan bien— de Elías Canetti o de José Ortega y Gasset.

El desplante del revolver es una aplicación con sabor mediático de la voluntad de poder nietzscheana en su límite negativo: siendo la violencia gratuita la expresión misma de la metafísica, cualquier otra cosa menos violenta que eso –por ejemplo la violencia justificada por la ‘desesperación humana’ a la que alude Breton mismo a modo de alivio– sería ya casi la razón. ¿Por qué no realizamos, en definitiva, el acto de disparar contra la multitud? No lo realizamos por multitud de razones, desde luego, pero no reconocemos ni una sola que nos impidiera hacerlo excepto nuestra buena voluntad. Ese es el punto, ese el *lueur* –el resplandor, el destello– que el Surrealismo, dice Breton, quiere revelar en el fondo de todos nosotros. Probablemente ese es el fondo donde se funden la responsabilidad que acepta las situaciones y la imaginación, que las mejora, de las mujeres y de los hombres de la modernidad reflexiva, la nuestra. Y por visiones como estas concedió Walter Benjamin el título preferido de su filosofía (*iluminación profana*) al Surrealismo de André Breton y demás compañeros.

La definición explícita de Surrealismo (que es presentada en el *Primer Manifiesto*, de 1924) es el otro lugar tópico que se ha transferido a la cultura general del siglo XX, de modo que su diseño mediático y popular es muy adecuado para concluir aquí las virtualidades y los malentendidos que los Manifiestos Surrealistas han suscitado en todos nosotros. El manifiesto define así ‘Surrealismo’: «Automatismo psíquico puro por el que se propone experimentar, sea verbalmente, sea por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral».

Desde el punto de vista del psicoanálisis no es un prodigio de precisión esta fórmula, hay que reconocerlo. ¡Pero cómo utiliza su ambiente con astucia para llegar al interés de ese público urbano y civil que conversa, que escribe, que baila, que come, que siente así que no es masa, puesto que posee –ahí es nada– un ‘automatismo psíquico puro!’. ¿Y por qué no considerar esta propuesta un eslabón más de la conciencia lingüística que subraya precisamente sus límites conscientes y nos introduce en el delicioso y excitante mundo en el que cede el ‘control’ de la razón? Sí, ya sé que la definición de surrealismo no es el colmo del rigor fenomenológico, ¿pero es que acaso no apunta a describir y a descubrir a los usuarios de nuestra cultura urbana su propio modo de pensamiento cotidiano, que al igual que la experiencia del paseante estético de Walter Benjamin se produce como ‘atención desviada’ en la que el dominio férreo del ‘yo’ que se precisa para las ejecuciones prácticas hace un continuo con la entrega a las fantasías y a las divagaciones

calculatorias y compensatorias? ¿Y no es ese tipo de experiencia la antesala misma de la experiencia estética, a la que el Surrealismo ha añadido –en pintura, en literatura, en el cine sobre todo– la mayor y más narrativa cantidad de nuevas imágenes?

Lo que pretendo decir es que Breton ha suscitado con su grupo el más grande repertorio de imágenes de calidad del siglo, vinculándolas a la tradición del Gran Arte para que fecundaran así el arte popular de masas: el surrealismo, a través de sus transmutaciones, ha conformado la nueva sensibilidad del espectador urbano colocándola en ese lugar intermedio que ahora ocupa: entre la exigencia y la distinción del canon tradicional del arte y la apertura lúdica a toda distracción que provenga del arte popular. La utopía militante y propiamente vanguardista a la que tiende toda lógica de manifiesto no se ha cumplido ni en el surrealismo ni en ningún otro ‘ismo’: no todo espectador ni todo artista son obviamente seguidores de la poética de André Breton. Pero en los esfuerzos estéticos del surrealismo y del resto de la vanguardia se encierra una clave importante para nuestra cultura de mayorías: en los problemas que trataron, en las obras experimentales que produjeron persisten transmutados los antiguos problemas y soluciones de la tradición, que son justamente los que pueden dar sentido y profundidad a la lectura y a la evaluación del arte común, tanto el mediático como el futuro arte mundial que nos aguarda en el siglo que viene.

Por lo demás no quisiera concluir sin hacer unas cuantas consideraciones más, digamos sociológicas pero insólitas, acerca de este tipo de grupos culturales, como el de André Breton y el Surrealismo, y algunas pocas más también acerca del destino de la utopía estética en general en la segunda parte de nuestro siglo: la parte de nuestra propia vida.

Supongo que es un rasgo del artista romántico –y los vanguardistas lo son todavía mucho– así como de otros personajes que necesitan no sólo individualidad sino también singularidad: borrar las huellas de su propio proceso de emergencia social. Ello se debe a que el objetivo de su proyecto público consiste en exaltar su propio significado exclusiva o principalmente cultural, cual apelación a una *prolem sine matre creatam*, que dice el dicho. Se trata, claro está, de una modulación más de la figura del genio.

Pero los surrealistas, ya que estamos en ellos, no son unos señores nacidos de sus propios talentos aún cuando sean cuantiosos, como es el caso de Dalí –el mejor de los pintores surrealistas de ‘escuela’– o de Buñuel, que llevó el surrealismo español al cine, o el mismo Picasso, que manteniéndose cercano pero fuera del círculo surrealista fue considerado siempre por Breton como compendio de la productividad surrealista, o los poetas L. Aragon y P. Eluard...

Todos ellos, desde luego, tienen madre. Su madre es la necesidad social de conceder a determinados personajes expertos la facultad de dictaminar –con su obra o con su juicio– lo que se considera correcto e incorrecto en el terreno estético. Estamos, por tanto, ante una tarea profesional que exige sin duda –como todo– lucha y suerte en la conquista de ese puesto. Pero aceptada entonces la dimensión social de la tarea del arte hemos de tener en cuenta dos cosas: primera, los protagonistas de esa tarea están sometidos como cualquier agente social a la relativa opacidad de sus motivaciones y a la limitación de los vínculos microsociales que crean; y segunda, si esto es así en cuanto a los protagonistas no caigamos en la beatería y la ceguera –varias generaciones después– de juzgar a los héroes de la vanguardia en los términos en los que ellos mismos fueron capaces de proyectarse como tales héroes culturales. Sepamos también reducir sus pretensiones de ejemplaridad a lo que en efecto es pertinente –su maestría en el arte y en el juicio estético– y rebajemos por tanto sus pretensiones parasitarias y adláteres: como modelos, por ejemplo, de comportamiento social o político. No es que tales comportamientos no sean, a las veces, positivos es que lo son o no lo son de modo impertinente. Si no lo hacemos así resulta, pinto el caso y nunca mejor pintado, que en el caso de Picasso tendremos que tragarnos por bueno, junto con su obra plástica, el increíble machismo del que fue víctima (y verdugo). O en el caso de Breton y de su grupo tendremos que tragarnos junto sus obras la relativa inanidad de sus posiciones políticas, para lo que es la especificidad de la vida económico-política, quiero decir.

Al emprender este ensayo fue importante y aglutinador para mí reparar en un dato poco tenido en cuenta hasta ahora: durante sus años de aprendizaje y meritoriaje Breton se ocupó, como trabajo remunerado para la corrección de pruebas, en los enrevesados manuscritos de la magna obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Después alude a él en el Primer Manifiesto Surrealista reprochándole la longitud de sus descripciones cuya «persuasividad», dice, «nace su propia extrañeza», de modo que en ellas el «deseo de análisis se sobrepone a los sentimientos»..., cosas así, que por lo demás podrían aplicarse también con pocas variaciones a *Nadja* y a otras de las escasas novelas de Breton.

Pero no va por ahí mi propia iluminación o *eureka* en este punto: lo que resulta evidente es que la generación de Breton intenta hallar su puesto entre la absoluta marginalidad de sus predecesores y la instalación en la literatura oficial, vinculada aún en muy alto grado a la aristocracia y a la alta burguesía, que coopta en un momento dado a determinado escritor de éxito. Como en el plano social casi todo es lucha de clases hemos de saludar a la generación surrealista bajo este inesperado prisma: ellos inventan

un artista más independiente y más proteico, más cosmopolita y más cercano en sus formas de vida y de familia, en sus creencias y en sus modos morales a esa pequeña burguesía que manda a sus hijos a París para que triunfen. No importa si el triunfo sobreviene a través de la antigua y respetable cooptación de Mr. Goncourt o mediante la más reciente y prometedora que ofrece el promotor más nuevo en esa plaza, Mr. Breton.

Ahora no estoy hablando del arte pero seguro que estoy hablando de la vida, de forma que al evocar esta perspectiva ante ustedes estoy quizás montando otra narración divergente sobre este mismo tema del surrealismo y de los grupos de la vanguardia. (Miremos las listas de los componentes del grupo de A. Breton: ¿vemos acaso algún nombre de mujer? Examinemos con atención las fotografías del grupo, de este o de cualquier otro grupo cultural, analicemos en ellas –con el mismo ánimo de sospecha, cuando no de recelo– las relaciones sociales que se nos develan. Esto es importante porque la ejemplaridad de la vanguardia en nuestra *Bildung* ha sido con frecuencia decisiva no sólo en el plano estético sino también en el político y moral. Y cuando reorganizamos estas herencias estamos también, por tanto, reorganizando y reinterpretando nuestra formación).

Ciertamente que el arte y la vida son distintos porque el discurso y la acción son, ontológicamente, heterogéneos. Walter Benjamin, que alaba lo que puede a los surrealistas en 1929, transmite la febril invención onírica de Apollinaire –otro de los santos predecesores– acerca de un *program* contra poetas en el que «las editoriales son asaltadas, los libros de poemas arrojados al fuego, los poetas muertos a golpes». No pasaría un lustro y la profecía revulsiva se convertirá en repulsiva acción. Benjamin mismo morirá once años después en Port-Bou, al borde de una España de franquismo recién estrenado. «Nadie más aislado que él, tan completamente solo», escribió su amiga Hanna Arendt, filósofa errante y fugitiva también, que no andaba lejos.

Creo que la utopía estética del siglo XX llegó a su culmen en la Universidad Libre de Berlín, en el mes de Julio de 1967. No es que hubiera allí algún concilio universal para la implantación de la Sociedad Perfecta, pero al menos estaba el Profesor Herbert Marcuse, junto con algunos compañeros entre los que se encontraba el líder estudiantil Rudi Dutschke, charlando acerca de la guerra del Vietnam, de la violencia en la sociedad opulenta (*sic*), del problema racial, discutiendo –en fin– el final de la utopía. Una nueva juventud que había crecido después de la Bomba Atómica vivía en aquel bastión teniendo a un lado el capitalismo de consumo y al otro el comunismo de la planificación y el pleno empleo. Los ideales primeros de la vanguardia habían evolucionado. Ahora no se hablaba tanto de la fuerza erótica y telúrica de la idea artística. En

realidad se hablaba en directo del amor y de la conversión de *eros* en una fuerza transformadora. La Escuela de Frankfort, a través de Marcuse, profesor en California, ofrecía novedades: las necesidades erótico-estéticas no eran ya más subjetivas, formaban parte de excedentes pulsionales que sobrepasaban con mucho la capacidad de la tolerancia represiva; el arte seguía siendo «una fuerza productiva esencialmente autónoma y negadora» (esto especialmente le habría gustado a Breton si no hubiera muerto el año anterior); la dimensión estética, en resumen, es inasimilable por el Sistema. Y sobre todo: 'el final de la Utopía' no significa ni mucho menos que la utopía haya sido por fin desautorizada por irreal sino que su realización está más cerca que nunca porque las fuerzas productivas han alcanzado el desarrollo necesario para transformar el capitalismo avanzado. Ante el conformismo de la clase obrera y la degeneración burocrática del comunismo sólo faltan nuevos sujetos revolucionarios... (entre los que discuten con Marcuse, es interesante subrayarlo, sigue sin visualizarse ninguna mujer...)

Según vemos, estaba a punto de producirse un relevo generacional y un cambio en la estructura de la familia y del auto-reconocimiento sexual. Por otra parte pasará apenas un lustro y los autores (G. Battcock, J. Kosuth) del último y más sublimado de los manifiestos estéticos vanguardistas, el del *arte conceptual*, pronto tacharán a Marcuse de ambiguo en su posición político-estética y de reaccionario en sus gustos artísticos, (parece defender, acusa Battcock, un *programa surrealista...*).

Pero, como podrán comprender, la vida y el arte siguen y esa es ya otra historia, la nuestra, la del debate de hoy.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JIMÉNEZ, José, *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*. Madrid: Tecnos, 1983.

BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones*, 1. prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1971.

BRETON, André, *Manifestes du Surréalisme*. ed. Jean-Jacques Pauvert, París: Gallimard, especialmente pp. 37 y 78.

Album Proust. iconografía por Luciano De Maria, ensayo biográfico de Pierre-Louis Rey, prólogo de Rafael Conte e introducción de Giovanni Raboni, tr. de Julio Martínez Mesanza, Madrid: Mondadori, 1988.

MARCUSE, Herbert, *El final de la utopía*. tr. de Manuel Sacristán, Barcelona: Ariel, 1968.

BATTCOCK, Gregory (ed), *La idea como arte, documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.