

La politización del arte en el surrealismo.
Una aproximación desde Walter Benjamin

Tesis que para obtener el grado
de licenciada en filosofía presenta

Xóchilt Mayorquín Carrillo

Asesor
Dr. Carlos Oliva Mendoza

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, con gratitud

La prueba de una inteligencia de primera clase es la capacidad para retener en la mente dos ideas opuestas a la vez sin perder la capacidad de funcionar. Uno debiera, por ejemplo, ser capaz de ver que las cosas no tienen remedio y, sin embargo, estar determinado a cambiarlas.

F.S. FITZGERALD

Índice

Introducción.....	5
1. La politización del arte.....	8
1.2 La industria cultural del capitalismo.....	13
1.3 Crítica como prognosis	14
2. Surrealismo y barbarie. Pobreza de experiencia.....	18
3. Transparencia en los procesos de producción de la obra de arte.....	27
3.1 La casa de cristal del surrealismo	27
3.2 Surrealismo y teoría	37
4. El autor como productor. La técnica.....	41
4.1 El periódico y la figura del experto.....	46
5. Escándalo, revuelta y revolución	53
6. La destrucción del aura en la obra de arte.....	63
7. Dialéctica del sueño: sueño y el despertar revolucionario.....	75
Comentario final.....	84
Bibliografía.....	88

Introducción

A comienzos del siglo XX, cuando la razón instrumental capitalista y la industria cultural burguesa se encuentran más que consolidadas en Occidente, surge la resistencia de las vanguardias artísticas, las cuales pretendieron hacer tabla rasa de todos los valores heredados. El surrealismo fue una de ellas, pero también fue mucho más que un movimiento limitado al plano del arte: fue, antes que nada, una resistencia decidida contra la pobreza de experiencia del hombre moderno.

El interés de Walter Benjamin por el surrealismo se remonta a 1925, un año después de la publicación del primer *Manifiesto surrealista* de André Breton. Entre julio de ese año y enero de 1926 Benjamin redactó su primer trabajo sobre el surrealismo, *Onirokitsch. Glosa sobre el surrealismo*, que es un breve, espeso y hermético ensayo en el que reflexiona sobre tres producciones de la primera etapa del movimiento: *Répétitions* (1922), libro de poemas de Paul Éluard con dibujos de Max Ernst; el *Manifiesto del surrealismo* de Breton (1924), y *Une vague de revêts* (1924) de Aragon, catálogo de actividades del grupo durante los años anteriores. Después, en 1929, Benjamin escribiría un segundo ensayo titulado *El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea*, en el que modera su entusiasmo inicial por el movimiento y advierte algunas de las deficiencias y peligros a los que éste se enfrentaba, en el ámbito de lo político, debido a su supuesta actitud meramente contemplativa.

Aunque Benjamin sólo dedicó dos ensayos al surrealismo, los comentarios y alusiones hechas al movimiento se encuentran a lo largo de buena parte de su obra, y la influencia de éste fue a tal grado importante en su pensamiento que una de las obras de Aragon fue el estímulo sin el cual, reconoce el propio Benjamin, no habría emprendido su proyecto más ambicioso: los *Passagen-werk* o libro de los pasajes, ese colosal intento de hacer una historia del siglo XIX a partir del imaginario onírico que ofrecían las calles de París.

Muchos fueron los intereses comunes entre los surrealistas y Benjamin: los sueños, la imaginación, la infancia, la toma de posición frente a la tradición, Marx, Charles Fourier, Freud; pero sobre todo fue su lucha por la transformación social y la

emancipación individual y colectiva del ser humano -el surgimiento de un individuo y una sociedad nueva- aquello a partir de lo cual se entiende y articula todo lo anterior. Aunque también es claro que los separa la dimensión y amplitud en la que vislumbraron la enajenación y liberación del hombre.

Lo mismo que Marx, ambos dispusieron sus investigaciones de tal manera que éstas adquirieron un valor de prognosis. Las diferencias entre las concepciones sobre los temas comunes saltan a la vista, lo mismo que el camino para alcanzar la anhelada emancipación. Benjamin piensa ésta a partir de la democratización del sistema de aparatos, para él el progreso técnico de la obra de arte es también la posibilidad de su progreso político; mientras que los surrealistas piensan la construcción de un hombre nuevo sobre todo a partir de la liberación del pensamiento a través de la exploración del inconsciente y los sueños. Pero si bien los surrealistas no le dieron mucha importancia a las obras tecnológicamente mediadas de impacto masivo (como el cine y la fotografía), según Benjamin la función política de sus producciones artísticas es enorme ya que sus innovaciones técnicas fueron a tal grado revolucionarias en todas las disciplinas artísticas que, al cambiar de manera definitiva la experiencia estética del siglo XX, promovieron como nunca antes un arte profano que rompía con la tradición, es decir, con la justificación del estado actual de cosas que esta idea conlleva en tanto que sucesión necesaria de hechos.

Por otro lado, mientras que Benjamin piensa las posibilidades del arte desde las actuales condiciones de producción, Breton aspiró a la pureza —no al modo de *l'art pour l'art* propio del Romanticismo— y creyó que la emancipación comienza en el interior de cada hombre, en el uso que éste hace de la imaginación por encima de consideraciones morales o estéticas. La pureza que buscó el grupo no pretendió evadir el entorno político y económico replegándose en el mundo que posibilita el automatismo —y en general todo tipo de experiencias extáticas— o en el de los sueños.

Según Hegel, los estoicos eran capaces de sentirse libres aunque tuvieran puestas las cadenas del opresor; el surrealismo no pensó en una emancipación del puro pensamiento y del espíritu: ésta sólo se completa cuando hay una coherencia total entre el mundo interior del pensamiento liberado —el de la imaginación y del sueño— y el mundo exterior. Por eso el surrealista sale de sí y busca transformar al mundo en pos del

respeto de ese otro “derecho fundamental del hombre” negado por el capitalismo, el racionalismo positivista, pero también del snobismo y el buen gusto burgués. Sin embargo, y aunque el surrealismo tomó una actitud más activa en la praxis política marxista a partir de 1927, Breton reconocía que por la naturaleza de los objetivos del grupo, éste no podía participar directamente en la lucha social.

Si me interesa analizar la dimensión política del surrealismo desde Benjamin es por dos razones: en primer lugar porque éste hizo una lectura crítica del movimiento; sus críticas casi siempre agudas, pero otras, creo, apresuradas y reduccionistas. En segundo lugar porque creo que los conceptos y consideraciones de Benjamin sobre el arte en general (expuestas sobre todo en sus obras *El autor como productor* y *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*), sirven para hacer una lectura política del surrealismo, para exigirle aspectos de su labor que los propios integrantes del grupo no pudieron ver, aun cuando el surrealismo generó su propia teoría y, de hecho, como sostengo en este trabajo, fue ésta la que le permitió alcanzar importantes logros de dimensiones públicas, pues hizo posible el paso de la aparición de casos aislados de surrealistas al de la constitución de un movimiento que abarcó la totalidad de las artes.

Se trata, pues, de pensar al surrealismo desde Benjamin, pero sin forzarlo a entrar en ninguna clase de moldes. No se trata de traducir al surrealismo a conceptos benjaminianos sino de hacer una lectura política de él hasta donde estos conceptos lo permitan; es sólo en esta medida en la que me interesa establecer el diálogo muchas veces difícil por la diferencia de lenguajes y objetivos.

Creo que una de las aportaciones más importantes que Benjamin deja en su relación con el surrealismo fue la de evitar la monopolización del discurso de liberación; por el contrario, al reconocer la aportación revolucionaria del surrealismo apoyó la pluralidad en la lucha contra la razón instrumental capitalista y su industria cultural. Las diferencias que los separaron son notables, pero Benjamin criticó al surrealismo desde el diálogo, aunque éste fuera indirecto: no los descalificó (como sí lo hizo el Partido Comunista Francés) ni, lo que es peor, los ignoró. Si al principio fue fuerte la sospecha de que más que convergencia había oposición entre Benjamin y el surrealismo, y esto a pesar de reconocer ambos a un enemigo común, ahora me parece que la diferencia no promueve la oposición sino la complementariedad.

I. La politización del arte

La función del arte no ha sido siempre la misma. Las obras de arte más antiguas surgieron al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. En el arte primitivo y sacro muchas veces no importaba si las obras producidas eran vistas, sino que cumplieran su función. Las pinturas rupestres, por ejemplo, no fueron producidas para ser contempladas sino para mejorar la caza, así lo demuestra el hecho de que fueran pintadas en las profundidades inaccesibles y oscuras de las cuevas; pero incluso en el arte sacro que sí se producía para que fuera contemplado, se buscaba que por medio de éste el creyente fuera educado en el conocimiento de escrituras sagradas, o bien la obra sólo era la manifestación sensible de un más allá sagrado.

Otra de las funciones del arte es puramente estética, y su forma más acabada podemos encontrarla en la idea de “el arte por el arte” (*l’art pour l’art*) surgida en el siglo XIX, según la cual el arte debía ser puro, sin funciones pedagógicas, moralizantes, sociales o políticas; es decir, el arte debía ser autónomo, un reino de libertad absoluta, libre incluso de “de toda determinación que provenga de un asunto objetivo”.¹ Esto, a decir de Benjamin, hacía de *l’art pour l’art* una “teología del arte”, una “teología negativa”. Para Benjamin, por el contrario, en una época histórica en que el mundo se encontraba dividido en dos grandes bloques –capitalismo y comunismo–, pero también bajo la amenaza latente del fascismo, la función más importante del arte tenía que dejar de ser estética (entendida ésta al modo *l’art pour l’art*), “la obra de arte se convierte en una imagen con funciones completamente nuevas, de las cuales aquella de que somos conscientes, es decir, la artística, se perfila como la que en el futuro podrá ser considerada marginal”. Si el arte ya no se fundamentaba ni en una función ritual ni estética, debería hacerlo en otra *praxis*: en la función política. Los objetos de la estética ya no debían ser el juicio de gusto o la belleza, porque la estética no debía estar desligada ni de la historia y ni de la política. Para Benjamin, lo político se juega quizás de manera más decisiva en ámbitos que le son aparentemente ajenos, como la estética.

¹ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Andrés E. Weikert (trad.), Bolívar Echeverría (intr.), Itaca, México, 2003, p. 50.

Nada tiene que ver esta idea de la politización del arte con una función propagandística de algún partido político; Benjamin descalificó la posición del sector de izquierda más retrógrada de los años treinta que exigía del artista compromiso en sus obras y que fuera un autor de “tendencia”. Como veremos, para Benjamin la tendencia política correcta poseía necesariamente una tendencia literaria correcta, y esta última fue entendida en términos de calidad, de capacidad para mejorar técnicamente el aparato de producción de una disciplina artística. Es decir, para Benjamin las implicaciones políticas del arte se juegan en el aspecto técnico de la producción artística, en la manera en que, más allá de las proclamas, el arte opera como la mano de un cirujano y realiza una intervención en el mundo individual y social, a diferencia de la mano del mago que pone su mano en el enfermo guardando su distancia y sin intervenir operativamente en él.²

Benjamin fue un estudioso de Marx y estaba convencido del poder deshumanizador del capitalismo, así como de que era necesario un tipo de artista revolucionario, “capaz de estar a la altura de los tiempos” y de transformar su aparato de producción “en el sentido del socialismo”. Por lo primero el artista es capaz de desarrollar innovadoramente su arte bajo las actuales condiciones de producción técnica, pues es ahí donde se libra la verdadera batalla por la transformación de los aparatos de producción; y por lo segundo su arte logra crear un extrañamiento y desconfianza en el espectador respecto de sus condiciones de vida actuales. Benjamin es claro en este punto y su motivación no es poca: la estetización de la política fascista le alertaba que la culminación de *l’art pour l’art* era la de hacernos capaces de “vivir nuestra propia aniquilación como goce estético de primer orden.”³ Con la politización del arte, Benjamin respondía, desde el marxismo, a la estetización de la política hecha por el fascismo.

Benjamin parece concebir la politización del arte como la capacidad de reacción ante circunstancias históricas concretas, por lo que un arte politizado responde a las necesidades de emancipación de una situación histórica y social determinada. Así, aunque por un lado los adelantos técnicos habían modificado la percepción y los viejos conceptos heredados de la estética ya no respondían a la manera en que el hombre se relacionaba con los objetos, también la creciente fuerza y dominio del fascismo en

² *Ibid.*, p. 80.

³ *Ibid.*, pp. 98-99.

aquellos años hacia necesario crear nuevos conceptos que hicieran inutilizables conceptos como los de creación, genio y misterio.

Es ciego quien no quiera ver que una obra artística está inserta en un conjunto vivo de relaciones sociales, que a su vez están determinadas por relaciones de producción. Por esta razón para Benjamin era importante que más que preguntarnos por la actitud de la obra de arte frente a las relaciones de producción de su época, nos preguntáramos por su posición dentro de ellas,⁴ es decir, por su función dentro de las relaciones de producción de una disciplina artística determinada: ¿es capaz el autor de transformar y mejorar su aparato de producción o sólo abona el que le ha sido heredado?

El surrealismo no fue ajeno a las condiciones sociales y materiales modernas que determinan nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos. Este movimiento no aspiró a ser una escuela artística, sino a transformar la sensibilidad empobrecida por el sistema cultural y político en que vivimos, que limitan la liberación de la imaginación y del inconsciente. Sin embargo, la amplitud y universalidad de su proyecto tocó aspectos constitutivos de la naturaleza humana que no se limitan a una geografía y tiempo específicos, pues la liberación del pensamiento y la imaginación se ha visto amenazada no sólo por el racionalismo positivista ni es exclusiva de Europa. ¿Acaso los hombres de alguna sociedad, en cualquier época de la humanidad, han quedado a salvo de dedicar su vida de manera absoluta a fines utilitarios? Sin embargo, es claro que las condiciones de vida actuales, controladas por la modernidad capitalista y su sistema cultural, promueven como en ninguna otra época la deshumanización en nombre de la razón. Y es que ésta, exaltada desde la Ilustración como la única manera de alcanzar la libertad, pronto se convirtió en una razón instrumental que buscó “liberar a los hombres del miedo y convertirlos en señores”, por lo que se hizo necesaria la desmitificación del mundo, es decir, la disolución de los mitos y el derrocamiento de la imaginación. El surrealismo, en cambio, vio en este primado de la razón y en la desmitificación que provoca un grave atentado contra la libertad, en tanto que disminuye las potencias y facultades constitutivas del hombre; en pocas palabras, lo aleja de sí mismo.

⁴ Benjamin, Walter, *El autor como productor*, Bolívar Echeverría (trad.), Itaca, México, 2004, pp.24-25.

Herederos y a la vez críticos de la tradición ilustrada, el surrealismo cuestionó su época y, al igual que la Ilustración, se fijó como principal objetivo la reconquista de la libertad humana. La crítica y la ruptura fueron las consignas de todas las vanguardias artísticas de principios de siglo, y el rechazo escandaloso de la sensibilidad heredada fue un común denominador del futurismo, dadaísmo y surrealismo, pero sólo el surrealismo identificó de manera clara a los enemigos y los llamó por su nombre: la modernidad capitalista con su idea de progreso y su cultura burguesa, así como la razón instrumental que está tiene como base. Todos estos factores, a su manera, se han encargado del desencantamiento del mundo, han reducido la experiencia que de éste tenemos a lo cuantificable, y han marginado a un papel secundario el conocimiento intuitivo. Breton advirtió desde el primer Manifiesto que bajo este primado de la razón instrumental y del capitalismo, muchas facultades del hombre también han sido negadas porque resultan incómodas para esta razón, que no tolera lo que no se somete a la dictadura de su lógica.

Sin embargo, en la oposición del surrealismo al primado de la razón no hay ninguna pretensión de que ésta sea eliminada ni se propone tampoco un regreso a un estado de naturaleza. Jamás, y en esto coincido con Michel Löwy, el surrealismo pretendió algo tan descabellado como oponerse al uso de la razón para instaurar el reino de lo irracional. Para Breton una idea así sólo lleva a concepciones risibles de espiritualismo. Lo que el surrealismo buscó fue armonizar estos dos niveles, el de lo irracional y lo racional; eso está en el fondo de su noción de surrealidad. De hecho, tal fue la relación del surrealismo con la razón que encontramos en el primer Manifiesto comentarios que hacen pensar que, en el fondo, Breton concebía la unidad permanente de las facultades del hombre, ya que una vez experimentadas y aprehendidas las posibilidades extensivas del espíritu, ni siquiera la razón puede ya ignorar lo aprendido y dejar de pensar en términos que no reconcilien toda la contradicción del mundo.⁵ Parecería que Breton hablara de una razón humana superior, y para ello propone un nuevo modo de la razón, o más bien el regreso a un modo más antiguo que, sin embargo,

⁵ Dice Breton que ante la imagen, producto de la actividad surrealista, “la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso”. Y más: “limitándose al principio a sentirlas [las imágenes surgidas de la escritura automática] el espíritu pronto se da cuenta de que estas imágenes son acordes con la razón, y aumentan sus conocimientos”. Cf. Breton, André, “Manifiesto del surrealismo”, *Manifiestos del surrealismo*. Andrés Bosch (trad.), Terramar ediciones, Buenos Aires, 2006, p. 43. (Caronte Estética)

concebiría la unidad y el orden universal ya no con independencia del hombre (como para los antiguos) sino posibilitado por él.

Para el surrealismo la libertad sólo es tal si implica una liberación del pensamiento y de la imaginación, pero el complejo institucional emergido de la Ilustración, y afianzado durante la modernidad capitalista, no permite al hombre acceder a la “vida verdadera” –que no es la vida feliz-, mucho más compleja e irracional de lo que la razón moderna se empeña en reconocer.⁶

La liberación interior que el surrealismo buscó no es como la liberación del estoico, a quien – según Hegel- le basta sentirse libre para serlo, tener “una libertad abstracta, el pensamiento mismo, sin contenido”, es decir sin importarle el exterior o si tiene las cadenas del opresor puestas.⁷ Para el surrealista es una incoherencia la transformación interior si ésta no existe también en el exterior, en la sociedad en la que se vive; por ello el surrealismo partió de una crítica de las condiciones sociales dadas para hablar de la deshumanización y de la liberación que es necesaria, para luego hacer un trabajo interior: “ganarse a sí mismo”, por lo que hay una transformación doble de lo real: se crea unos ojos y una intuición poéticos capaces de armonizar el nivel racional e irracional de la experiencia, y hace cuanto está a su alcance para romper con las prácticas culturales burguesas que limitan la libertad de la imaginación, “ese otro derecho fundamental humano”.

Si la consigna de Marx era “transformar el mundo”, y la de Rimbaud “cambiar la vida”, para los surrealistas estas dos consignas fueron son más que una sola.

⁶ Para Horkheimer y Adorno la humanidad no sólo no ha avanzado hacia el reino de la libertad, “hacia la plenitud de la Ilustración”, sino que más bien retrocede y “se hunde en un nuevo género de barbarie”. En su *Crítica de la razón instrumental*, Horkheimer sostiene que la enfermedad de la razón radica en su propio origen, en el afán del hombre por dominar la naturaleza, pero el proceso de emancipación frente a la naturaleza externa se revela al mismo tiempo como proceso de sometimiento a la propia naturaleza interna y, finalmente, como proceso de regresión a la antigua servidumbre bajo la naturaleza. Para él, el dominio del hombre sobre la naturaleza lleva consigo, paradójicamente, el dominio de la naturaleza sobre los hombres. Y “si la Ilustración ignora u olvida su propia dialéctica, si no asume la reflexión sobre su momento destructivo, firma su propia condena” (Cf. *Dialéctica de la ilustración*, Juan José Sánchez (trad.), Trotta, Madrid, 2006, p. 51.)

⁷ La manera exacta en que Hegel lo dice es: “Esta conciencia es, por tanto, negativa ante la relación entre señorío y servidumbre; su acción no es en el señorío tener su verdad en el siervo ni como siervo tener la suya en la voluntad del señor y en el servicio a éste, sino que su acción consiste en ser libre tanto en el trono como bajo las cadenas, en toda dependencia de su ser allí singular, en conservar la carencia de vida que constantemente *se retrotrae a la esencialidad simple del pensamiento*, tanto del obrar como del padecer.” Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, Wenceslao Roces (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 121-124.

1.2 La industria cultural del capitalismo

En el capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* llamado “La industria cultural”, Theodor Adorno y Max Horkheimer hacen un severo análisis crítico acerca de la situación del arte bajo el dominio de la poderosa industria cultural actual y su relación con las masas. El análisis es desolador, está atravesado por un gran pesimismo sobre las posibilidades del arte en la situación actual y hace ver como ingenuidad e ilusión cualquier posibilidad de cambiar el rumbo debido a que las masas están profunda e irreversiblemente enajenadas.

Este ensayo de 1945 puede verse como una refutación a las tesis sobre la obra de arte que Benjamin había expuesto en su ensayo de 1936 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en donde analizó las tendencias de desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción. En este ensayo Benjamin mostró su convicción y confianza en el carácter revolucionario de las masas: son éstas las que conscientes de su condición de clase y por su creciente necesidad de apropiarse de los objetos en su más próxima cercanía, han hecho posible la destrucción del aura en la obra de arte.

Para Adorno y Horkheimer, por el contrario, las masas se encuentran sometidas a un Estado autoritario y una industria cultural burguesa que, por medio del espectáculo, maneja a su antojo y conveniencia el imaginario colectivo para manipular y clasificar a los consumidores. La técnica de la industria cultural ha llevado “sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social”.⁸ Es decir, la tecnología de la que se sirve el nuevo arte controlado por la industria cultural es tecnología del capital, puesto que cumple un papel fundamental en su proyecto totalizador homogenizante.

El análisis ofrece ejemplos muy puntuales sobre cine, fotografía, radio, televisión, y música; todas estas industrias se encuentran bien armonizadas entre sí y conforman un sistema, una gran industria cultural a través de la cual estandarizan al consumidor-espectador y lo reducen a un mero dato estadístico. Esta gran industria cultural ofrece diversión y entretenimiento fácil, plagado de clichés, que no son sino una prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío: “(la diversión) es buscada por quien quiere

⁸ Adorno, Theodor, y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*. Juan José Sánchez (trad.), Trotta, Madrid, 2006. p. 166.

sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo.”⁹

Según esto, bajo el pretexto de la reproductibilidad técnica el arte se ha vuelto ligero y evade las complicaciones del estilo (como “coherencia puramente estética”), refugiándose en la espectacularidad y la imitación, pero también en la exhibición sexual “pornográfica y ñoña”. Además, bajo este régimen cultural el arte se ha reducido a un negocio cuyo éxito está en función del capital invertido en las producciones.

Bajo la máscara de la libertad absoluta, esta industria cultural ofrece oportunidades para todo tipo de expresiones, cuando por sus modos de operar no hace sino neutralizar e incluso asimilar la resistencia y el diletantismo. Esta industria se crea una imagen de liberalismo que deja libre el paso a sus sujetos más capaces y les permite vivir su pequeña aventura de la rebeldía, pero sólo si esto sirve para hacer fortuna: “lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra”.¹⁰

El pesimismo de Adorno respecto al futuro parece estar justificado: el triunfo del sistema cultural del capitalismo es absoluto, así lo prueba el hecho de que las masas han sucumbido al mito del éxito y se aferran a la ideología mediante la cual se les esclaviza.

1.3 Crítica como prognosis

Los ejemplos dados por Adorno son tantos y tan contundentes que resulta difícil creer que Benjamin no hubiera visto ese lado oscuro de la relación de las masas con los productos de esta enorme y poderosa industria cultural. ¿Qué pensar de Benjamin? Podría pensarse que la deficiencia de su análisis sobre la situación del arte, tal como lo advirtieron Adorno y Horkheimer, se debe a que estaba obnubilado por la euforia utópica de aquellos años, cuando ésta todavía parecía realizable; pero también podría pensarse que su modo de abordar la historia y el arte surgen de la misma raíz, del mismo interés.

⁹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰ *Ibid.*, p.176.

Benjamin aborda el pasado desde una actitud que Habermas califica de “poshistoricista”,¹¹ en tanto que ve al presente como un momento de revelación en el que se mezclan destellos de actualidad mesiánica, el presente es el “tiempo-ahora”(jetzt-zeit) mesiánico(“que debe entenderse en el sentido secular y colectivo de la acción revolucionaria”¹²). Creo que , de igual manera, a Benjamin sólo le interesa abordar las tendencias de desarrollo del arte en la medida en que este hecho alberga posibilidades revolucionarias, no para dar cuenta de un estado de cosas en su lado más lamentable. Y en esta actitud Benjamin habría seguido a Marx, quien “dispuso de tal manera sus investigaciones que éstas adquirieron un carácter de prognosis.”¹³

La palabra prognosis no sólo significa un conocimiento anticipado de las cosas, también es un término utilizado en el ámbito médico para hacer una predicción sobre el estado de salud del paciente, que no deja fuera la manera en que éste puede progresar y sus oportunidades de sanación. Así, Marx no sólo derivó de sus investigaciones el hecho de que del capitalismo podía esperarse una explotación cada vez más aguda de los proletarios, sino también las condiciones que hacen posible la preparación de su propia anulación.¹⁴

A Benjamin le interesó saber cuáles eran las posibilidades revolucionarias del arte bajo las actuales condiciones de producción porque concebía la crítica como prognosis. No obstante, no sería exacto decir que fue un optimista, no al menos en un primer momento. Benjamin apreció mucho el tipo de pesimismo presente en el surrealismo y creyó que esta actitud la compartía con el marxismo:

El surrealismo se ha aproximado más y más a la respuesta comunista. Lo cual significa: pesimismo en toda la línea. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza, desconfianza en todo entendimiento entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél.¹⁵

¹¹ Habermas, Jürgen, “La modernidad: un proyecto incompleto”, *El debate modernidad–posmodernidad*, Punto Sur, Buenos Aires, 1989, p. 134.

¹² Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Mariano López (trad.), Interzona, Buenos Aires, 2005, p. 24.

¹³ Benjamin, “La obra de arte...”, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴ Cf. *Ibidem*.

¹⁵ Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia Europea”, *Iluminaciones I*. Jesús Aguirre (trad. y prol.). Taurus, Madrid, 1971. p. 60.

El pesimismo por el que se siente atraído Benjamin es distinto que el que profesaron Horkheimer y Adorno. El pesimismo del surrealismo parece ser la condición de posibilidad de las experiencias nuevas, que abren camino hacia el futuro. Su desconfianza es la del bárbaro que se atreve a comenzar desde bien poco y por eso mismo posee una imaginación liberada que le permite aventurarse a ir por nuevos caminos, por lo todavía inexplorado, es decir por caminos al margen de la continuidad que se impone desde la tradición. Según Benjamin sólo la desconfianza nos pone a salvo de un “optimismo diletante y sin conciencia”.

Benjamin conoció y estimó la obra de Pierre Naville llamada *La Revolución y los intelectuales* (1926) donde éste hace un llamado a “organizar el pesimismo”.¹⁶ Según Naville el pesimismo revolucionario era la virtud más importante del surrealismo, tenía su origen en la filosofía de Hegel y el método revolucionario de Marx, y era el único medio para “escapar de las nulidades y contrariedades de una época de compromiso”.¹⁷ Para Naville organizar el pesimismo “es una de las consignas más extrañas a las que puede obedecer un hombre consciente”, pero era el único método que impediría a los surrealistas desfallecer, puesto que por este pesimismo el hombre vislumbra la dificultad y variedad de escenarios posibles de su lucha, y no deja espacio para que viva amedrentado. Y es que, como dice Daniel Bensaïd en su libro *La apuesta melancólica*: “los revolucionarios -Blanqui, Benjamin, Trotsky o Guevara- tienen una conciencia aguda del peligro, el sentimiento de la recurrencia del desastre. Nada más ajeno al revolucionario melancólico que la fe paralizante en el progreso necesario, en un futuro garantizado. Aun pesimista se niega a capitular o a doblegarse ante el fracaso. Su utopía es el principio de resistencia a la catástrofe probable.”¹⁸

Benjamin es un autor complicado precisamente porque no piensa en términos de dicotomías maniqueas. En él no vamos a encontrar la facilidad del esquema del esto frente a lo otro, del sí frente al no; muchas veces nos deja incluso con la incómoda sensación de que no hay nada a que oponernos, no al menos en el modo en que nos los han hecho creer, porque todo, si se sabe tratar –“organizar el pesimismo”- alberga

¹⁶ Pierre Naville (1903) fue un importante miembro del grupo surrealista de 1924 a 1929, y desde entonces se dedicó exclusivamente a la política. Fue dirigente mundial de las juventudes trotskistas.

¹⁷ Citado por Löwy, Michel, *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*, Benito Conchi (trad.), El cielo por asalto, Buenos Aires, 2006, p. 63. (Derivas del Rodaballo)

¹⁸ Citado por Löwy, *Ibid.*, p.16.

posibilidades revolucionarias. Tampoco encontraremos en Benjamin el efecto tranquilizante del mapa, de la acotación definitiva, del lugar común revolucionario, y muchas veces ni siquiera una secuencia lógica en sus glosas filosóficas.

Del pesimismo, sin embargo, el surrealismo y Benjamin extraen las energías de un peculiar optimismo. A la esperanza que acompaña a la utopía no se llega por una línea recta, antes fue necesario haber desconfiado para acceder a un optimismo inteligente, no conformista, en estado de alerta permanente, consciente de las dificultades a las que se enfrenta y de la cautela con que hay que obrar, así como del arduo trabajo que es necesario hacer para aspirar a una transformación de importancia. Este optimismo fue definido por Breton como un “optimismo anticipatorio”. Tal parece que los conceptos de Benjamin sobre arte están traspasados por el espíritu de este particular optimismo.

2. Surrealismo y barbarie. Pobreza de experiencia

En el pensamiento de Benjamin el problema de la experiencia, específicamente el de la pobreza de experiencia moderna, ocupó un lugar central. Fue abordado desde muy diversos aspectos y, como casi todo en Benjamin, su postura no tiene un carácter unívoco sino más bien ambivalente y por tanto complejo. El surrealismo ejerció una fuerte fascinación en Benjamin casi desde sus primeros años, muy pronto encontró las numerosas afinidades entre su pensamiento y el grupo recién formado. Dentro de estas coincidencias el tema de la experiencia es especialmente importante; Benjamin creía que la naturaleza de la pobreza de experiencia surrealista era una de las principales fuentes de embriaguez que era tan necesaria para la revolución, y que contrarrestaba esa otra pobreza del concepto de experiencia que la redujo a un acto de dominio del sujeto sobre la naturaleza. Un rápido panorama de la postura de Benjamin respecto a la pobreza del concepto de experiencia ayudará a entender mejor esto.

Benjamin reconoció que con Kant la experiencia apareció de nuevo en escena y que recuperó una dignidad que, sin embargo, siempre estuvo en función del conocimiento, lo que la redujo en sus posibilidades.¹⁹ Kant se preguntó por las condiciones que hacen posible el conocimiento, con dos objetivos: imponerle límites al conocimiento para eliminar la metafísica especulativa que tanto estancó a la filosofía, y, en segundo lugar, hacer posibles los juicios sintéticos *a priori* en los que se basa el conocimiento científico universal. Pero con esta teoría antropomorfa la experiencia fue reducida porque, en primer lugar, en la génesis del conocimiento sólo reconoció las impresiones que el sujeto recibía a través de sus sentidos corporales, y por tanto hizo de ella, de la experiencia, un conocimiento verificable, y del mundo un mero objeto de conocimiento a la medida de este sujeto, quien proyecta su subjetividad en la naturaleza.

¹⁹ Bien podríamos decir de Kant aquello de que acusó Benjamin a las filosofías de finales del siglo XIX: “La filosofía ha realizado una serie de intentos por adueñarse de la “verdadera” experiencia, en contraste con la que se sedimenta en la existencia controlada y desnaturalizada de las masas civilizadas”. Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Ensayos escogidos*, H.A. Murena (trad.), Ediciones Coyoacán, México, 2001, p. 7. (Filosofía y cultura contemporánea)

Así, a decir de Benjamin, al haber separado Kant la metafísica de la experiencia, dejó de lado la experiencia corporal, psíquica y espiritual.

Pero aunque Benjamin criticó la teoría kantiana que postuló la existencia de una estructura cognitiva sobre la cual descansaba el conocimiento natural o la experiencia, también reconoció la importancia capital de estas investigaciones acerca de la naturaleza del conocimiento; tanto, que estuvo convencido de que la confrontación con la teoría kantiana de la experiencia era la tarea más importante de la filosofía por venir, ya que en esta confrontación “podrá extraer y hacer patentes las más profundas nociones de contemporaneidad y los presentimientos de gran futuro que sea capaz de crear, en relación con el sistema kantiano”.²⁰ La tarea de dicha filosofía futura, pues, era “establecer los prolegómenos de una futura metafísica basada en la tipología kantiana, y a través de ella hacer perceptible la ya mencionada experiencia de carácter más elevado.”²¹ Benjamin está pensando en la necesidad de un nuevo concepto de experiencia que se vea enriquecido con la incorporación de “cierta” metafísica —no especulativa— y una nueva noción de mundo que eliminara la relación sujeto-objeto.²²

El interés de Kant fue el de hacer del conocimiento filosófico un conocimiento científico que progresara, pero a decir de Benjamin en este afán por la certeza, la verdad y la universalidad se negó la singularidad del acontecimiento, y con ello se le negó también su peso absoluto como singularidad que no puede ser reducida a conocimiento comprobable. Con la pérdida de la singularidad también se pierde la temporalidad del acontecimiento del que se hizo experiencia.

²⁰ Benjamin, “Sobre el programa de una filosofía futura”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Roberto Blatt (trad.), Eduardo Subirats (intr.), Taurus, Madrid, 1991, p. 26.

²¹ *Ibid.*, p. 12. A diferencia de esta opinión sobre Kant, Benjamin consideró que con Descartes, en los inicios de la filosofía moderna, la experiencia tocó su punto más bajo en cuanto a su importancia como fuente fidedigna del conocimiento. Este filósofo racionalista demostró que los sentidos eran engañosos, que por tanto en ellos no podía basarse ningún conocimiento sólido y universal que resistiera cualquier prueba. Como sabemos, para Descartes fue necesario desechar todo el conocimiento adquirido a lo largo de su vida en tanto que éste no partía de una certeza clara y distinta, y por tanto única, elemental e indestructible: el hecho de que se piensa. La experiencia, pues, estuvo totalmente excluida y degradada dentro del pensamiento cartesiano.

²² Una posición contemporánea a Benjamin y afín en este punto fue la de Heidegger. Para él este esquema sujeto-objeto establece automáticamente un abismo insalvable entre ambos, por lo que se hace necesario un puente que habría que intentar cruzar. La manera en que la tradición ha pretendido hacerlo es por la vía del conocimiento, sin embargo Heidegger sostiene que la manera más inmediata de relación con el mundo nunca ha sido el conocimiento: caemos en un mundo dado en el que nos movemos, por lo que no existe en principio una relación del tipo sujeto-objeto. Véase especialmente *El ser y el tiempo*, José Gaos, (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

“¿No será inevitablemente triste todo lo que nosotros lleguemos a experimentar, de tal manera que el valor y el sentido sólo puedan fundarse en lo inexperimentable? Entonces el espíritu sería libre, sólo que la vida se iría hundiendo cada vez más, vida que, como suma de experiencias, resulta de verdad algo desconsolado?”²³ Benjamin intentó rescatar el lado intuitivo, ambiguo e inmediato de la experiencia; sólo en la experiencia “llanamente primitiva y autoevidente” está contenida la posibilidad de “la grandeza, la novedad y el futuro”. Benjamin estuvo en busca del *shock* que resulta de la inmediatez de la experiencia autoevidente.

Si algo reconoció Benjamin del surrealismo es que supo otorgarle una importancia total a la singularidad de la experiencia, con lo que el camino de la novedad, la grandeza y el futuro fue abierto e invitaba a ser recorrido.

Para el surrealismo el empobrecimiento de la experiencia en la sociedad moderna podemos observarlo claramente en el hecho de que bajo el actual sistema de producción capitalista el hombre ha consentido en someterse al trabajo que lo aliena y explota. Es decir, en muchas ocasiones el dominio ha pasado de ser coercitivo a ser voluntario.

Si en su infancia el hombre conoció la experiencia liberada de la imaginación, que es “cuando careces de nombre y todo es de una facilidad absoluta”, la época en la que vive no permite que la imaginación cumpla por mucho tiempo esta función de subordinada a la que se le relega, “y cuando (la imaginación) alcanza la edad aproximada de 20 años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas”.²⁴

Para Breton esta reducción de la experiencia no es algo menor: es el alejamiento del hombre de sí mismo. Este empobrecimiento no debe ser visto como una mera reducción de las fuentes del placer, sino como algo en lo cual se dirime la vida misma del hombre moderno. Al hombre se le cortan los puentes de reconciliación con el mundo, con su comunidad y con su propia existencia.²⁵ Por ello, según Breton, es frecuente que poco

²³ Benjamin, “Experiencia y pobreza”, *Metafísica de la juventud*, Paidós, Madrid, 1990, p. 95.

²⁴ Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *op. cit.*, p. 15.

²⁵ Dos novelas emblemáticas del siglo XX, *Ferdydurke*, de 1937, y *El hombre sin atributos*, escrita entre 1930 y 1943, de Wiltod Gombrowicz y Robert Musil respectivamente, hacen una observación minuciosa de la vida cotidiana del hombre moderno común. El tema principal de sus novelas es el de un nihilismo sin relieve, vidas de hombres que no tienen nada que decirse, cuyos actos en general carecen de contenido, de profundidad, pero que, paradójicamente, son hombres que actúan con una desenvoltura y enorme

a poco vayan desapareciendo en este hombre las razones para vivir sin siquiera saber qué le pasa.²⁶ Pero la atrofia de este hombre en su experiencia llega a transformar de tal manera su naturaleza que, aunque él quisiera enmendarse más tarde, difícilmente logrará su propósito, pues “se ha convertido en un ser incapaz de estar a la altura de una situación excepcional, como la del amor; todos sus actos carecerán de altura, y sus ideas de profundidad.” Breton añade: “y ello es así por cuanto el hombre se ha entregado en cuerpo y alma al imperio de las necesidades prácticas que no toleran el olvido”.²⁷ Esto, el olvido, no hay que perderlo de vista, pues es la clave para entender los dos sentidos en que Benjamin y el surrealismo comprenderán la pobreza de experiencia.

Tanto en Benjamin como en el surrealismo hay una vertiente religiosa, fue considerada por aquél una experiencia necesaria para contrarrestar el dominio y reduccionismo contenido en el concepto de experiencia hecho por la filosofía. En Benjamin, dicha vertiente estuvo relacionada con la mística y basada en conceptos judíos, aunque también está especialmente cercano a conceptos que interesaron al surrealismo. Nos dice su amigo de toda la vida, Gershom Scholem: “dos categorías son ante todo las que surgen una y otra vez en sus escritos[...], por un lado, la revelación, la idea de la Torá, la representación de la doctrina y de los textos en general; por otro lado, el mesianismo y la redención.”²⁸

En el surrealismo la religiosidad debe entenderse en el sentido amplio de *religare* o religarse a una razón cósmica universal. Su búsqueda del olvido debe entenderse como un deseo de vuelta al origen, a la unidad originaria. Influencias gnósticas y de filosofías orientales, así como la recurrencia a palabras del argot religioso, tales como salvación, misterio, estado de gracia, trascendencia y revelación, impregnan sus discursos y el sentido de sus búsquedas; sin embargo, esta religiosidad es atea, lúdica, y encuentra el estado de gracia, “que persisto en contraponer, desde todos los puntos de vista, a la gracia

autosuficiencia. Gombrowicz y Musil nos presentan al hombre asegurado tras las murallas de un “yo” autorreferente, erigido sobre el desarraigo que no pocas veces proviene de una falta de conciencia histórica.

²⁶ Cf. Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *op. cit.*, p. 15. Para Heidegger, el hombre que no se empuña a sí mismo habita en el “uno”, el mundo de las habladurías. Pero se angustia cuando sin porqué llega a experimentar el desfondamiento de su ser -que es posibilidad-, aunque dirá que nada le pasa.

²⁷ Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *op. cit.*, p. 18.

²⁸ Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su ángel*, Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati (trads.), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, p. 30.

divina”,²⁹ a través de la imaginación liberada —en la que no interviene la moral— del inconsciente, y en la eliminación de las fronteras entre la vigilia y el sueño. Esto, lo maravilloso, fue su modo peculiar de acceder a la percepción de la unidad original de lo real.

El surrealismo buscó religarse al mundo a través de una verdad originaria, anterior al lenguaje aunque alcanzada a través de éste; mejor: buscó ir detrás del lenguaje, ese modo especial del silencio, pero nunca quedarse en la pura contemplación vacía, que parte de la nada y a la nada regresa. Creyeron que sólo el atrevimiento de dejar de lado cualquier consideración estética o moral, haría posible la ligereza de espíritu que permitiría llegar a ese lugar inexplorado desde donde se abren nuevos caminos para el hombre: crear experiencia sin cargar sobre la espalda el peso de la tradición. El inconsciente fue esa tierra inexplorada, esa “mina de oro” incomprensible que prometía que en el interior liberado del hombre estaba lo necesario para que le fuera revelada su propia verdad.

Para Benjamin era importante que la experiencia fuera ampliada hacia el ámbito de las fuerzas psíquicas y corporales que permitieran experimentar lo porvenir, leer en el presente lo que se avecinaba: “la presencia de mente es un extracto del futuro y la conciencia precisa del momento más decisivamente que el conocimiento previo de los más distantes acontecimientos. Agüeros, presentimientos, signos, pasan día y noche a través de nuestro organismo como impulsos. Interpretarlos o usarlos, esa es la cuestión”.³⁰ En opinión de Benjamin, el vagabundeo que practicaban los surrealistas en las calles de París permitía la ampliación de la experiencia en el sentido que acabamos de referir, y de esta manera también otorgaba todo su peso y contenido al acontecimiento. De hecho, lo que más impresionó a Benjamin en el primer texto que dedicara al movimiento surrealista, fue su vocación para andar por lo marginal, por caminos que “van por tejados, pararrayos, goteras, barandas, veletas, artesonados (todos los ornamentos que sirven al que escala fachadas)”;³¹ para vagar por las calles de la ciudad

²⁹ Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 129.

³⁰ Benjamin, *Dirección única*, Juan J. del Solar y Mercedes Allende Salazar (trads.), Alfaguara, Madrid, 1987, p. 56.

³¹ Benjamin, “El surrealismo...”, *op. cit.*, p. 47.

sin una intención específica, sólo para salir al encuentro azaroso del *shock* en las señales de tráfico, en la publicidad, en la atmósfera onírica de los pasajes, en los personajes de la ciudad; es decir experiencias directas, sin un sentido predeterminado, irreflexivas y poderosas: “primitivas, llanas, autoevidentes”.³² Por este motivo Benjamin se sintió también profundamente atraído hacia Baudelaire, para quien el vagabundeo por las calles de la ciudad y su multitud amorfa eran indispensables para provocarse estos *shocks*. Para sus *Fleurs du mal* Baudelaire buscó lectores que prefirieran los placeres sensibles y estuvieran entregados al *spleen*, pues creyó que no se iba lejos con voluntad y gran capacidad de concentración.³³ Ambos, a decir de Benjamin, “detuvieron con su persona espiritual y física la experiencia empobrecida de la modernidad para darle el peso de una experiencia.”³⁴

Dadas estas coincidencias entre el surrealismo y Benjamin, ¿por qué éste acusó al surrealismo de pobreza de experiencia? Lo primero que tendríamos que tener claro es que en Benjamin la noción de pobreza de experiencia no siempre tiene, como podría pensarse, una connotación negativa. Además, no es lo mismo la crítica que hace de la pobreza del concepto de experiencia que la pobreza de experiencia misma.

La experiencia “está a la baja”, nos dice Benjamin, ya nadie está dispuesto a reconocer la autoridad de la edad ni de la experiencia: “hoy nadie está dispuesto a sentarse al pie de la chimenea a escuchar a los viejos.” Un rasgo característico del pobre de experiencia es que siempre quiere destruir para empezar de nuevo. Habermas también señaló este afán destructivo como una característica de las vanguardias artísticas, pero cree que no van más allá del escándalo que la destrucción deja, pues siempre terminan por huir de los resultados triviales de sus profanaciones.³⁵ El pasado al que se empeñan en darle la espalda no es a éste o a aquél, no a la cultura griega o egipcia o china,

³² Si bien es cierto que los surrealistas practicaron este tipo de caminatas donde el *shock* salía al encuentro, sus experiencias muchísimas veces también fueron indirectas, mediadas por la atmósfera creada por algún poeta. Por ejemplo, nos cuenta Breton: “A través de las calles de Nantes, Rimbaud se apoderó de mí totalmente: lo que él vio naturalmente en otra parte, se interfería en lo que yo veía, e incluso lo sustituía [...] era una especie de estado secundario. El largo camino que recorría, solo y a pie [...] me abrió toda clase de evasiones hacia los lugares mismos de las *Illuminations*.” Breton, *El surrealismo, puntos de vista y manifestaciones*, Barral editores, Barcelona, 1972. p. 32.

³³ Cf. Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *op. cit.*, p.7.

³⁴ *Ibid.*, p.40.

³⁵ Cf. Habermas, “La modernidad: un proyecto incompleto”, *op. cit.*, p. 133.

tampoco a la Edad Media o a la Modernidad; a lo que se oponen es sencillamente al “pasado” en abstracto. Pero si Habermas arremete contra las vanguardias artísticas de principios de siglo XX por el rechazo abstracto al pasado, por el cual todas las épocas pierden sus rasgos distintivos, para Benjamin era claro que todo documento de cultura es siempre un documento de barbarie. Por lo demás, para éste también era normal que el valor de la experiencia estuviera a la baja entre en una generación que de 1914 a 1918 “ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal” a la que guerra había dejado sin experiencias comunicables; y es que toda experiencia parecía desmentida por los hechos: “las [experiencias] económicas, por la inflación; las corporales, por el hambre; las morales, por el tirano”.³⁶ En cuatro años de guerra, nos dice Breton, a la gente le habían “lavado el cerebro” y la habían convertido de “gente que sólo pedía vivir y —con muy pocas excepciones— entenderse con sus semejantes, en seres despavoridos y perturbados, que no sólo podían ser utilizados sino también diezmados a placer[...] En aquel momento para mí el futuro no tenía ningún significado[...]caminaba sin objeto por las calles de París[...]No creo que buscara una idea o una solución. No. Era presa de una especie de fatalismo que se traducía en un 'seguir la corriente' de naturaleza más bien agradable. Esto se basaba en una indiferencia casi total hacia todo [...]vivíamos en una confusión, que, con toda seguridad, era de tipo nuevo, aunque poco objetivable.”³⁷

La incapacidad para comunicar la experiencia se debía también a la perplejidad; de la noche a la mañana, con el desarrollo de la técnica, el hombre se encontró en un mundo radicalmente distinto al que había conocido en su infancia, por ello dice Benjamin: “Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica[...] una generación que había ido a la escuela tirada por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano”.³⁸ Por nuestra parte, podemos decir que no hace más de veinte años vivían todavía ancianos que atestiguaron en su infancia el nacimiento del automóvil, luego de la televisión y la radio, y apenas

³⁶ Benjamin, “Experiencia y pobreza”, *op. cit.*, p. 168.

³⁷ Breton, *El surrealismo, puntos de vista y manifestaciones*, *op. cit.*, p. 54.

³⁸ Benjamin, “Experiencia y pobreza”, *op. cit.*, p.168.

entrando a la tercera edad, ante la absoluta incredulidad de muchos, la llegada del hombre a la luna.

Podríamos decir que para Benjamin esta pobreza de experiencia es natural y propia de esta época, y quienes buscan superarla no lo hacen a través de un “reanimarse auténtico” y recurren a la práctica trivializada de la yoga, la astrología, la *christian science*, la quiromancia, el vegetarianismo, la gnosis, la escolástica y el espiritismo. Pero esta “espantosa malla híbrida de estilos y cosmovisiones” debería hacernos sentir orgullosos de nuestra pobreza, de nuestra nueva barbarie. Al bárbaro, su pobreza de experiencia lo lleva, como dijimos, a empezar de nuevo, a construir desde poquísimo, desde el principio. A la pobreza de experiencia no la hace la falta de conocimientos o de cultura, sino un rechazo de la imagen tradicional, solemne, del hombre. “En sus edificaciones, en sus imágenes y en su historia, el pobre de experiencia se prepara para sobrevivir, si es preciso, a la cultura”.³⁹

La pobreza de experiencia es en este sentido deseable, pues como en las construcciones de cristal, que dejan ver todo lo que pasa en su interior, no permite la posesión, pues “el vidrio es el enemigo número uno del misterio y de la posesión”. Así, el pobre de experiencia no deja huellas e impide por ello la transmisión de la tradición. La casa de cristal sería todo lo contrario de cada espacio de una habitación burguesa con sillones de felpa y portarretratos. Los hombres bárbaros han detenido a la experiencia en su persona espiritual y física para darle un peso en el que se busca y acepta la grandeza y la novedad.

Sin embargo, dentro de su idea sobre la pobreza de experiencia creo que en algo se equivoca Benjamin acerca del surrealismo; para él, el pobre de experiencia no añora experiencias nuevas sino la liberación de éstas, pudo haber devorado bibliotecas enteras pero está cansado y quiere alejarse y olvidar, por ello de la mano de la técnica se refugia en la existencia más simple, que es el mundo del ensueño, “la existencia del ratón Mickey es ese ensueño de los hombres actuales”. Para estos hombres “Naturaleza y técnica, primitivismo y confort van aquí a una, y ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo

³⁹ *Ibid.*, p. 170.

punto de fuga en una perspectiva de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la vez que comfortable”.⁴⁰

Sí, el surrealismo también procuró el olvido, pero no el de la enajenación o al que se llega por la pura inercia; el olvido que buscó es el del encuentro del hombre consigo mismo. Como el pobre de experiencia, también el surrealismo quiere que el hombre se aligere, pero no eliminando la búsqueda de nuevas experiencias sino provocándose unas radicalmente distintas a las que nos ha acostumbrado la razón y la industria cultural burguesa.

Para Benjamin aguantar “era cosa de los pocos poderosos que, Dios lo sabe, son menos humanos que muchos; en el mayor de los casos son más bárbaros, pero no de la manera buena”⁴¹ El surrealismo no es concebible sin la resistencia, pero no es un resistir desde la tradición, que es en lo que Benjamin está pensando en esta cita, sino la resistencia a ese río embravecido y embrutecido de las prácticas de la sociedad moderna actual. El surrealismo no se entiende sin la búsqueda de experiencias novedosas, y acaso por ello sean aún más humanos, y más bárbaros -“de la manera buena”-.

El surrealismo también tiene que arreglárselas partiendo de muy poco, tan poco, que ni siquiera se interesó en que la tecnología lo acompañara en su aventura.

⁴⁰ Benjamin, *Dirección única*, *op. cit.*, p. 172.

⁴¹ Benjamin, “Experiencia y pobreza”, *op. cit.*, p. 173.

3. Transparencia en los procesos de producción de la obra de arte surrealista

Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*

WALTER BENJAMIN

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni su relación con la totalidad, ni siquiera su derecho a la existencia.

THEODOR ADORNO

3.1 La casa de cristal del surrealismo

Entre otras cosas, Aristóteles hace en su *Poética* una investigación sobre la técnica de la tragedia griega, que buscó llevar esta forma poética a sus máximas posibilidades de desarrollo. Me interesa hacer una pequeña visita a algunos aspectos de esta obra dado que, creo, se ubica en la misma línea en la que posteriormente podemos ubicar al propio Benjamin: la que concibe al autor o artista como un productor, cuya obra será mejor en la medida en que conozca y domine su técnica, porque de esto depende su calidad. De la mano de ambos autores trataré de mostrar cómo el surrealismo también procuró hacer explícitos los elementos técnicos que hicieron posibles sus producciones artísticas.

Empecemos por decir que la *Poética* sostuvo una posición abierta en contra de las tesis platónicas sobre la poesía; en primer lugar porque Platón consideró la *mimesis* propia de las artes como una copia de la copia que, ya de por sí, es el mundo que se ofrece a nuestros sentidos —cuyo referente último es el mundo de las ideas—, de manera que para él la degradación ontológica de toda forma artística era doble. En segundo lugar, y esto es lo que aquí más interesa, la *Poética* se opone a la idea platónica que concibe a

los poetas como seres tocados por la divinidad, poseídos por ella, cuyas magníficas obras sólo pueden explicarse de esta manera.⁴²

Con su investigación sobre la técnica de la tragedia, Aristóteles transparentó el proceso de producción que subyace en toda obra trágica, y asestó un golpe definitivo al misterio que envolvía la labor poética. No obstante, si bien parecen quedar superadas las ideas radicales sobre esa suerte de misterio o inspiración divina que nos es inaccesible, Aristóteles reconoce que hay algo de inapresable en el hecho de que, a pesar de que dos poetas cuenten con grandes conocimientos técnicos, uno pueda ser mejor que otro. La mención es muy breve y no le da más importancia que la de reconocer “cierto talento natural para percibir semejanzas”, que es la condición de posibilidad para la elaboración de metáforas audaces. Pero no son las metáforas lo más importante en la tragedia sino la organización de las acciones; debe existir un inicio, medio y fin, es decir debe presentar acciones completas. “El poeta —nos dice Aristóteles— es más poeta de acciones que de versos”.

Aristóteles no quiso dejar al azar ningún componente técnico de la tragedia ni tampoco que se le escapara ninguna combinatoria posible de acciones en el desarrollo de la trama; quiso lograr la obra perfecta. De esta manera, para decirlo como Benjamin acerca de los surrealistas, Aristóteles “no le arrancó su secreto a la tragedia sino que lo abolió”, y con ello, agregamos, se convierte en un bien público.

No sólo nos habla Aristóteles de la organización de las acciones y del efecto que le es propio suscitar en el espectador, que en el caso de la tragedia era despertar los sentimientos de compasión y temor; también tomó en cuenta los tipos de trama posible a desarrollarse en la tragedia (varias veces llega a decir categóricamente que “aparte de estas tramas no hay otras”), así como el carácter que conviene dar a los actores y el lenguaje con que conviene a los poetas expresar sus versos. Sin embargo, para Aristóteles, repito, “puede haber una tragedia sin actores pero no sin acciones”.

Conviene señalar también que en la *Poética* se deja claro que la tragedia está compuesta por partes: es una totalidad desmontable. El hecho de que ésta tenga un nudo y

⁴² Opinión ésta que, por lo demás, no sostuvo siempre Platón; ya en *La República* nos dice que los poetas no tienen conocimientos verdaderos y ni siquiera opinión verdadera, con lo que resolvió el problema que representaba la expulsión de la ciudad ideal de hombres con contacto con la divinidad.

un desenlace, y que “muchas veces el poeta tenga un buen nudo pero no un buen desenlace o viceversa” hace de la obra una producción perfectible: ora se mejora el desenlace conservando el nudo, ora el carácter de algún personaje, ora se complican las peripecias o los reconocimientos de la trama.

La mostración de los procesos artísticos en el surrealismo es diferente al aristotélico. Este último muestra la estructura o forma que debe tener la obra, su norma, mientras que en el surrealismo dicha mostración del proceso de producción de la obra es más la mostración de una experiencia que la de una forma; la forma de la obra artística resultante es difícil de asir, se evapora, porque casi siempre la mostración se limita a decirnos lo que la obra *no debe ser*, es decir qué experiencias no debería reproducir, o bien de cuál experiencia o estado de ánimo debe partir, pero no habla de la forma que esta obra deba tener. Para el surrealismo, y en general para los movimientos de vanguardia, el anti-arte fue lo que definió la naturaleza de sus producciones, que eran formas sin una norma determinada, y en esto radicó una parte importante de su concepción de libertad. En este sentido, resulta aclarador el siguiente comentario de Breton:

Cierto es que la problemática poética ha dejado de plantearse, en el curso de los últimos años, desde un punto de vista esencialmente formal, y ciertamente antes nos interesa juzgar el valor subversivo de obras como las de Aragon, Crevel, Éluard, y Péret, teniendo en cuenta sus valores propios, y cuanto, según estos valores, lo imposible cede ante lo posible, lo permitido roba a lo prohibido.⁴³

El modo en el que el surrealismo saca sus producciones artísticas del espacio de lo privado es mostrando la experiencia que las hace posibles; hay un discurso que sustenta sus obras. Se exhiben en manifiestos públicos diagnósticos críticos de época, que, entre otras cosas, señala la negación que hace la razón instrumental de las facultades humanas que le son incómodas, la sensibilidad estética mediocre de la cultura burguesa, así como el estado anímico propicio para hacer surgir no una forma sino esa experiencia suprema: la del sueño. No deja de ser curioso que quienes buscaron librarse del sometimiento al rigor de cualquier forma como condición de posibilidad de una experiencia estética hayan

⁴³ Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, *op. cit.*, p. 138.

hecho “saltar el ámbito de la creación literaria en cuanto que un círculo de hombres en estrecha unión ha empujado la vida literaria hasta los límites extremos de lo posible.”⁴⁴

La finalidad del surrealismo no fue el arte, sino la transformación radical de la experiencia y de la conciencia, pero en esta empresa fue el arte su medio por excelencia y no la lucha social ni la predicación moral. En el primer Manifiesto los ejemplos que se dan sobre la sensibilidad ñoña burguesa que debe evitarse, pero también de quienes estuvieron en la sintonía de la nueva sensibilidad buscada, son ejemplos literarios. Entre los primeros están: Dostoyevsky, “por los clichés y las cosas innecesarias en las descripciones presentes en sus novelas” (Breton opone a esto un “quiero que cuando alguien deje de sentir se calle”); la tradición realista, desde Santo Tomás hasta Anatole France, porque “el realismo me parece hostil a toda forma de elevación intelectual y moral[...]le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio y de vacíos sentimientos de suficiencia”;⁴⁵ Stendhal, “porque sus personajes quedan aplastados por sus apreciaciones como autor”.⁴⁶ Entre los segundos: Lewis, porque en su novela *El Monje* “el soplo de lo maravillosos penetra la obra entera [...]y exalta todo cuanto en el espíritu aspira a elevarse del suelo”; *Los patíbulo*s de Villon, *Los griegos* de Rancine y *Los divanes* de Baudelaire, por eclipsar el buen gusto burgués, “esa formidable lacra”.

Breton habló de la necesidad de “romper con una praxis que expone al público los precipitados literarios de una determinada forma de existencia y que, a la vez, oculta esa misma forma de existencia.”⁴⁷ Es decir, el surrealismo se preocupó siempre por no entregar sólo “sedimentos de literatura”, sino la experiencia integral y pública que la hace posible.⁴⁸ El modo de alcanzar dicha experiencia, así como el carácter y la función de sus producciones artísticas, se sustentaban en una concepción muy elaborada de una nueva sensibilidad. Para Benjamin, “La discreción en los asuntos de la propia existencia ha

⁴⁴ Benjamin, “El surrealismo...”, *op.cit.*, p. 44.

⁴⁵ Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁷ *Ibid.*, p.109.

⁴⁸En este sentido es significativa la apertura, en 1924, en la Rue de Grenelle, de la Oficina de Investigaciones Surrealistas, que Aragon calificó de “romántico albergue para las ideas indeseables y las revueltas perseguidas”. Cf. Patrick Waldberg, *Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo*, Virginia Jaua Alemán (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 2004 p. 65.

pasado de virtud aristocrática a ser cada vez más una cuestión de pequeños burgueses arribistas”,⁴⁹ el carácter público de la experiencia surrealista “es una ebriedad, un exhibicionismo que necesitamos mucho”.⁵⁰

Es importante señalar que en estas concepciones del carácter público del quehacer artístico hay una dialéctica de la transparencia. Vivir en una casa de cristal no significa ni para Benjamin ni para el surrealismo una transparencia tal que conduzca al aplanamiento de la experiencia o a la univocidad de la interpretación. Al contrario, hay un modo de la transparencia que no anula la ambigüedad. No es lo mismo la explicación clara, que no deja lugar a dudas, que la transparencia que se alcanza sin atentar contra la complejidad. En esta última hay insinuación. Y donde hay insinuación hay posibilidad, libertad del espíritu. Benjamin prefiere el equívoco y la movilidad de la metáfora, la alegoría y el fragmento que la claridad aniquilante del pensamiento claro y distinto; así nos lleva por calles y callejones de los que no hay que esperar encontrar la salida. Y por su parte, para el surrealismo hacer público y transparente el proceso de producción de la experiencia sólo significa poner en antecedentes y hacer públicos los secretos que la posibilitan, porque la poesía y el sueño muestran las secretas correspondencias y entrelazamientos de que está hecha la totalidad, y ésta nunca es clara, es movimiento perpetuo: “¿para el espíritu, acaso la posibilidad de fallar no es sino una contingencia del bien?”⁵¹ A su manera, tanto para Benjamin como para el surrealismo era importante no renunciar al ‘malentendido’ dialógico, “pues ‘malentendido’ es el ritmo con el cual la única verdadera realidad se abre paso en la conversación. Cuanto más verdaderamente sabe hablar un hombre, tanto más felizmente se lo malentiende”.⁵²

Breton y los demás surrealistas hicieron notar muchas veces que su objetivo último no era ser un movimiento artístico sino una radical transformación del hombre y la sociedad en todas sus esferas culturales. No tuvieron la pretensión de explotar literariamente el sueño, como sí lo hizo el Romanticismo (recuérdense, por ejemplo, los sueños cosmogónicos de Jean-Paul, y los proféticos *Märchen* de Novalis); durante cinco años la revista *Revolution*

⁴⁹ Benjamin, “El surrealismo...”, *op.cit.*, p. 47.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *op.cit.*, p.16.

⁵² *Ibidem.*

surréaliste dio a conocer sueños sin buscar interpretarlos, éstos se escribían tal como eran recordados, sin importar que pudieran ser poco o nada comprensibles para el público, con el propósito de reunir materiales para una fenomenología de la experiencia onírica. Así, la literatura, la pintura y cualquier manifestación artística “surgen como un pretexto anodino que permite ofrecer a un precio que desafía toda la competencia este fermento mortal cuyo uso ya es hora de que se extienda”.⁵³ Lo que importa son las “verdades esenciales”, la experiencia antes que la forma, pero si los surrealistas trabajaron y exploraron con las formas fue porque tuvieron la “precaución de procurarnos una coartada de carácter literario, en vez de adoptar la actitud de, sin saber nadar, tirarnos de cabeza al agua, sin creernos dotados de la virtud del fénix penetrar en el fuego, a fin de alcanzar aquella verdad.”⁵⁴

Sin embargo, en el surrealismo sí hay una preferencia por ciertas formas que, sin estar sujetas a normas y llevadas a sus máximas posibilidades técnicas —la de la mayor transgresión posible— permiten, más que otras, llevar también la exploración del inconsciente a sus máximas posibilidades. Breton se muestra atento a los *procedimientos* utilizados por diversos poetas, como Rimbaud, para generar efectos, y a su vez hace públicos los “secretos del arte mágico del surrealismo”.

Si Aristóteles dice que la elección entre un metro y otro debe hacerse dependiendo del tipo de poética a crearse (sea ésta una tragedia, una comedia o una epopeya) y del efecto buscado,⁵⁵ los surrealistas se pronunciaron en el primer Manifiesto por las formas que más sirvieron para sus fines; prefirieron la poesía sobre la novela, y la pintura y la plástica más que la música.⁵⁶

⁵³ Breton, André y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Rafael Jackson (trad.), Siruela, Madrid, 1991, p. 96.

⁵⁴ Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, *op.cit.*, p. 134.

⁵⁵ “De entre las palabras, las dobles se adecuan más propiamente a los ditirambos ; las insólitas a los versos heroicos y las metáforas a los yámbicos. Ahora bien, en los heroicos pueden utilizarse todos los recursos expresivos que he dicho; en los yámbicos, por el contrario, dado que estos versos imitan mayormente el lenguaje ordinario, son más adecuadas las palabras que también se usarían en prosa, esto es, las palabras de uso común, las metáforas y las palabras ornamentales” Aristóteles, *Poética*, Salvador Mas (intr., trad. y notas), Colofón, Madrid, 2006, p. 117, § 22 (Biblioteca Nueva)

⁵⁶ Breton sostuvo toda su vida que la música era incapaz de posibilitar experiencias surrealistas. Algunos surrealistas, entre ellos Patrick Waldberg, opinaron que este rechazo se debía a una incapacidad e ignorancia personal de Breton para ver las posibilidades surrealistas en la música.

Según Breton, en la novela el deseo de análisis impera sobre los sentimientos -de donde nacen largas exposiciones cuya fuerza persuasiva radica en su propio absurdo-,⁵⁷ posee un estilo pura y simplemente informativo (construye frases fáciles del tipo “la marquesa salió a las cinco”), y su carácter circunstanciado e inútilmente particularista no permiten tan siquiera la menor duda acerca de los personajes, ni siquiera de sus cualidades físicas. En el ámbito de la literatura únicamente lo maravilloso puede dar vida a “géneros inferiores, como el novelístico, y, en general, los que se sirven de la anécdota”.⁵⁸

La poesía, a diferencia de la prosa, “su enemiga mortal”, es la forma que mejor comunica la totalidad entregada en fragmentos inconexos del inconsciente.⁵⁹ En tanto que su materia prima es la imagen, respeta la ambigüedad de las palabras y reconcilia a los contrarios —tan caro esto al surrealismo—, “pero esta reconciliación no puede ser explicada por palabras, excepto por las de la imagen, que han cesado ya de serlo: la imagen se explica a sí misma”.⁶⁰

⁵⁷ Breton explica por qué se opone a esta característica explicativa de la novela: “Creo que todo acto lleva en sí su propia justificación, por lo menos en cuanto respecta a quien ha sido capaz de ejecutarlo; creo que todo acto está dotado de un poder de irradiación de luz que cualquier glosa, por ligera que sea, siempre debilitará. El solo hecho de que un acto sea glosado determina que en cierto modo, este acto deje de producirse. El adorno del comentario ningún beneficio produce al acto.” Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *Manifiestos...*, *op.cit.*, p. 19.

⁵⁸ Cf. *Ibid.*, p. 18.

⁵⁹ Benjamin también fue un devoto de lo fragmentario por la ambigüedad y libertad que permitía imprimir a las ideas. Las citas fueron un recurso de primer orden en su escritura con el que pudo desarrollar sus intuiciones sobre esto último; como escribe Beatriz Sarlo: “Benjamin tiene una relación original, poética o, para decirlo más exactamente, que responde a un método de composición que hoy describiríamos con la noción de intertextualidad: las incorpora a su sistema de escritura, las corta y repite, las mira desde distintos lados, las copia varias veces, las parafrasea y comenta, se adapta a ellas, las sigue como quien sigue la verdad de un texto literario; las olvida y las vuelve a copiar. Les hace rendir un sentido, exigiéndolas.” Sarlo, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007, p. 28.

⁶⁰ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 104. Pero no sólo cada forma del lenguaje escrito posibilita diferentes formas de la experiencia y el pensamiento; hay quienes, como Octavio Paz, sugieren que las características propias de cada lengua también facilitan la tendencia poética del espíritu: “El francés es una lengua sin acentos tónicos, y el recurso de la pausa los reemplaza. En el inglés, la medida es insegura y lo que cuenta realmente es el acento. La poesía inglesa tiene a ser puro ritmo: danza, canción, verso blanco. La francesa, discurso, monólogo, “meditación poética”. En Francia el ejercicio de la poesía exige ir contra las tendencias de la lengua. En inglés, abandonarse a la corriente, volver al habla directa. El primero es el menos poético de los idiomas modernos, el menos inesperado; el segundo abunda en expresiones extrañas y henchidas de sorpresa verbal. De ahí que la revolución poética moderna tenga sentidos distintos en ambos idiomas.” *Ibid.*, p.74.

Desde el futurismo las vanguardias artísticas expresaron públicamente en sus manifiestos que la juventud estaba cansada de los valores culturales burgueses, de su “buen gusto”, sus clichés, sus metáforas poco arriesgadas. Marinetti denunció la facilidad insultante de las metáforas utilizadas por la mayor parte de la poesía hasta entonces, porque “se entregan a la analogía inmediata, que resulta en una imagen que es una especie de fotografía. Han comparado, por ejemplo, a un fox terrier con un pequeñísimo pura sangre [...] yo, en cambio, comparo al fox terrier con el agua hirviendo”.⁶¹ Como queda dicho en su primer Manifiesto, también para el surrealismo, tal como lo planteó Reverdy, la metáfora debe acercar realidades distantes, pues así es como trabaja el inconsciente. Este tipo de metáfora funciona por oposición y no por semejanza, como en la poética antigua.

Cuando Aristóteles habla de la metáfora ésta es entendida como el acto de otorgarle a una cosa un nombre que no le es propio, es decir el traslado de alguna cualidad de una cosa a otra a la que no se la atribuimos en el habla de comercio diario. Sin embargo, siempre hay entre estos elementos una liga o una semejanza, por lo que las construcciones no resultan arbitrarias. Las traslaciones pueden ser del género a la especie, de la especie al género, de la especie a otra especie, o por analogía.⁶² Por otro lado, para la antigüedad grecolatina, ajena a lo que Paul Veyne llama “estética de la intensidad”,⁶³ no son concebibles tampoco las oposiciones del tipo “oscuridad luminosa”. Breton se apoya en la estética de Reverdy para dejar claro desde el primer Manifiesto cuáles son los criterios que posibilitan el tipo de metáfora o imagen que busca el surrealismo, sangre fundamental en esta revolución de lo sensible: “La imagen no puede nacer de una

⁶¹ Marinetti, “Manifiesto del Futurismo”, *op.cit.*, p. 196.

⁶² Aristóteles pone los siguientes ejemplos que aclaran lo anterior. En el primer caso: “ ‘Aquí está parada mi nave’, pues ‘estar anclada’ es una forma del ‘estar parada’. En el segundo caso: ‘Ulises llevó a cabo diez mil acciones nobles’, pues ‘diez mil’ son muchas y aquí se usa en lugar de ‘muchas’. En el tercer caso: ‘arrebátandole el alma con el bronce’, pues aquí ‘arrebatar’ quiere decir ‘cortar’ y ‘cortar’ quiere decir ‘arrebatar’: ambas palabras son especies del género ‘quitar’.” Aristóteles, *op.cit.*, p. 115.

⁶³ Paul Veyne hace interesantes contrastes entre la experiencia que provoca la poesía antigua y la moderna. La intensidad de las imágenes a que nos tiene acostumbrados la segunda, explica que por qué muchas veces nos sentimos decepcionados o aburridos ante la poética antigua: “Nuestra convicción secreta es que la intensidad en la poesía es prenda de su veracidad”. Las imágenes de la poesía moderna son oscuras y violentas, hechas a partir de la acumulación libre sin plan ni simetría, no está hecha de palabras que se escuchan sino de emociones que se sienten, y por ello contrasta tan dramáticamente con la claridad del verso antiguo. Veyne remata: “La profundidad se confunde con el desdén a las reglas conocidas de la retórica”. Cf. Veyne, Paul, *La elegía erótica romana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 247- 248.

comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas”, “Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá”.⁶⁴

Breton, como Aristóteles, hace su propio inventario de metáforas afortunadas; según esto, la imagen es más adecuada entre más tiempo tardemos en traducirla al lenguaje práctico:

sea debido a que engendra en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que alguno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional, se desarrolla, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque se derive una justificación formar irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa.⁶⁵

Breton da a conocer desde el primer Manifiesto no sólo la experiencia existencial fundamental de la que surge el surrealismo, así como la función de las formas literarias más importantes para este movimiento; también da a conocer las condiciones materiales y la disposición de ánimo que habían permitido a los surrealistas acceder a un estado del espíritu propicio para la creación. Éstos pasan por el llamado personalizado a una pasividad voluntaria del practicante, la escritura a gran velocidad, y los consejos técnicos de puntuación para destrabar cualquier obstáculo y garantizar la fluidez de las palabras. El fragmento que sigue muestra una parte esencial de lo que a lo largo de este capítulo he querido mostrar, el modo en que opera la casa de cristal del surrealismo; creo que nunca o pocas veces se ha ido tan lejos y con tanta claridad en el abecé de la producción de la experiencia estética —que no tiene un resultado formal final previsible—:

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la

⁶⁴ Citado por Breton, “Manifiesto...”, *op.cit.*, p. 28.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importarnos; es ahí donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del fluir de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante.

Seguid escribiendo tanto como queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar “falta de inatención”, interrumpid sin atención la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra l, por ejemplo, siempre la l, y al imponer ésta inicia a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad.⁶⁶

Escribir, modelar la materia, oprimir el obturador de una cámara fotográfica y trazar sobre un lienzo, son sólo algunas de las opciones para fijar la experiencia. Existe otra posibilidad: la de no dejar constancia, la de hacer que la experiencia se contenga a sí misma, que nazca, dejarla hacer mientras se le mira de reojo, y que a ella misma regrese. Por esta opción optó muchas veces Robert Desnos porque el surrealismo dejó de ser en él una segunda naturaleza para convertirse en la única, cuando ya sólo desde ahí es posible ver al mundo y la vida: “En la actualidad Desnos *habla en surrealista* cuando le da la gana. La prodigiosa agilidad con que sigue oralmente su pensamiento nos admira tanto cuanto nos complacen sus espléndidos discursos, discursos que se pierden porque Desnos, en vez de fijarlos, prefiere hacer otras cosas más importantes. Desnos lee en sí mismo como un libro abierto, y no se preocupa de retener las hojas que el viento de su vida se lleva.”⁶⁷

⁶⁶ Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *Manifiestos...*, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁷ *Ibid.*, 34.

3.2 Surrealismo y teoría

Para Benjamin, los escritos del surrealismo “no tratan de literatura, sino de otra cosa: de manifestación, de consigna, de documento, de bluff, de falsificación si se quiere, pero, sobre todo, no de literatura [...] de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas.”⁶⁸ ¿Realmente no hay una práctica teórica importante en el surrealismo? Sí, en el surrealismo la experiencia es lo más importante, pero la teoría ocupó también un lugar central y justo por ella logró construirse de manera sólida la casa de cristal en que habitó y de la que hemos estado hablando. Si bien el surrealismo excluye de sus producciones artísticas a la razón moderna (que organiza la realidad cortando, dividiendo y articulando), de no haber sido por el discurso teórico en el que se apoyaron sus experiencias, éstas no hubieran encontrado sentido en muchos casos (¿cómo nos enfrentamos a muchas pinturas surrealistas o a un *ready-made* sin un conocimiento previo de los presupuestos surrealistas?). Por otro lado, gracias a la teoría el surrealismo fue capaz de pasar de la simple manifestación de casos aislados de artistas surrealistas, como Nerval o Apollinaire, a constituirse como un movimiento político-artístico integrador de todas las artes, que fungió como conciencia de toda una época. Sin una teoría perdurable el surrealismo tampoco habría tenido las mismas posibilidades de diseminación masiva que, de hecho, alcanzó. Conviene, pues, tratar de aclarar cómo y en qué medida está dada su relación con la razón y la teoría. Veamos con más calma el vidrio con que está construida la casa de cristal en que habita el surrealismo.

Aunque el automatismo fue el ejercicio más importante del surrealismo, tuvo una alta estima por el ejercicio teórico, lo aplaudió y lo practicó. Los miembros de este movimiento creyeron que la teoría proveía de un modo más pleno de acceso a la totalidad de posibilidades del inconsciente, de modo que las posibilidades y alcances de éste quedan, al investigarse, más abiertas. En un primer momento podría pensarse que algo que pretende explorar el inconsciente, es decir, aquello que no se rige por las leyes de la razón, queda, al teorizarse, restringido en sus posibilidades y alcances. Parece claro, sin

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 45-46.

embargo, que mientras no se teorizó el tema las experiencias surrealistas eran sólo ocasionales y se reducían sólo a un grupo de personas.⁶⁹

Al teorizar, el movimiento pudo llegar cada vez más lejos en el descubrimiento de nuevos caminos para la exploración del inconsciente; al dejar claro contra qué se estaba (metáforas que no maravillaran, el realismo, temas clichés con fórmulas probadas sobre el amor o el odio, la novela como género, y en especial contra la novela colmada de descripciones y anécdotas) Breton hizo posible que no se retrocediera sobre terreno ya ganado, pues esa fue la debilidad de Apollinaire, que sólo en ocasiones se acercó a “nuestra doctrina”, pero no hay una constancia: “Nerval conoció a la maravilla el espíritu de nuestra doctrina, en tanto que Apollinaire conocía tan sólo la letra, todavía imperfecta, del surrealismo, y fue incapaz de dar de él una explicación teórica duradera”.⁷⁰

Por otro lado, se antoja difícil que puedan prescindir de la práctica teórica quienes pretenden no sólo crear un movimiento estético para alguna disciplina artística, sino crear una nueva actitud de la que se empapen todas las artes para, con base en ella, transformar la sensibilidad de la sociedad entera. Era casi imposible que pudieran lograr resultados en una escala importante con la pura puesta en práctica, sin una explicación teórica. Así, “André Breton no tuvo empacho en buscar justificaciones teóricas e influencias en científicos y filósofos: puso en alto a Charles Fourier, a Marx, a Engels, a Charcot, a Janet y Freud.”⁷¹

Para Breton el interés por el sueño no se limitó al de una experiencia subjetiva, insistió en el trabajo científico realizado por Freud en la búsqueda de patrones al interior del sueño. Este afán de análisis, sin embargo, sólo interesó a Breton en aras de la visualización de un misterio mayor.⁷² La teorización de la experiencia surrealista no es aquella que recurre a conceptos para encerrar ideas o nociones, se dedica a señalar las posibilidades ilimitadas de la imaginación, que trascienden el espacio y el tiempo e

⁶⁹ En el Manifiesto, Breton hace una lista de personajes que fueron de algún modo surrealistas aun antes del surgimiento del movimiento. Entre otros están: Chateaubriand, Victor Hugo, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Nerval, Jarry.

⁷⁰ Bretón, *Ibid.*, p. 30.

⁷¹ María Rósa Palazón, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, UNAM, México, 1991.

⁷² “En el instante en que el sueño sea objeto de examen metódico o en que, por medios aún desconocidos, lleguemos a tener conciencia del sueño en toda su integridad [...] cabrá esperar que los misterios que dejen de serlo nos ofrezcan la visión de un gran misterio” *Ibid.*, p. 23.

instauran la existencia en otra parte que la experiencia cotidiana y plana que de ellos (espacio y tiempo) tenemos. La teorización realizada por surrealismo, al menos en el primer manifiesto, cumple con la función de alertar, de ser un grito de hartazgo que busca romper las ataduras del hombre contemporáneo, preso en un utilitarismo práctico que limita su imaginación y su inteligencia. Y sin embargo, pese a todo, ¿qué es la teoría sino, en el grado y con las características que se quiera, un ejercicio de clarificación racional?

Además del automatismo, existió en Breton un gusto por el análisis meticuloso de las palabras, y con ello no pretendo negar que el impulso primero de sus imágenes surrealistas sea automático, sino sólo señalarlo como un observador atento de las palabras, “del espacio que admiten a su alrededor, de sus tangenciales contactos con otras palabras que no escribía”. Breton dedicaba hasta seis meses sin descanso a la realización de un solo poema. Se estará de acuerdo en que algo creado completamente en modo automático tomaría apenas unos minutos. Pero Breton “esgrimía (contra el lirismo) todo género de definiciones y fórmulas”, medita mucho, mide, analiza, borra, pule: busca crear efectos y nos hace partícipes del resultado de sus investigaciones. Sus meditaciones lo llevan a una variedad de maneras, siempre en busca de las más efectivas, de acercar dos realidades lejanas y hasta hostiles mediante la imagen.

Hasta aquí nos hemos referido a una vertiente de la presencia de la razón en el surrealismo, como posibilidad de clarificar desde afuera, desde algo distinto a la propia práctica surrealista, el propósito de su empresa; el discurso racional como posibilidad de resaltar la importancia y dimensiones de potencias humanas poco valoradas e incluso negadas en Occidente. Refirámonos ahora a otra vertiente más problemática y más arriesgada tratándose del surrealismo: su presencia dentro de la propia obra artística, a la que normalmente se le asocia sólo con lo irracional y falto de orden.

Hablando del receptor de la obra surrealista, María Rosa Palazón sostiene que “la experiencia estética se debe a una compleja actividad de las facultades de un receptor que se ha adiestrado en qué, cómo y para qué es el estímulo artístico (en este caso el surrealista). Él ha de saber que el objeto o hecho pertenece a un arte, a un tipo de lenguaje. Coetáneamente a saber qué es, descifra cómo está elaborado, cuáles son sus normas [...] el sujeto receptor no gustará de los especímenes de esta corriente si no ha

recibido suficientes enseñanzas. El gusto se entronca, asimismo, con el conocimiento de la función o fin, del para qué o valores de uso.”⁷³

En el mismo sentido se pronuncia Hans Robert Jauss: “El observador del *ready-made* sólo podrá apreciar estéticamente el objeto en la medida que, para sentir la provocación de la anti-obra, evoque el canon del arte anterior y, a partir de una serie de operaciones teóricas, determine lo que le confiere a ese *objet ambigu*, indiferente en sí, su significación”.⁷⁴ Lo mismo debe decirse del artista surrealista, pues aunque en teoría no se necesita ser miembro del grupo para ser surrealista, e incluso Breton reconoce que esta actitud estuvo presente ya en hombres anteriores al surgimiento del surrealismo como tal, la posibilidad de generar obras importantes depende de que el artista tenga presentes los presupuestos que se ha dado a sí mismo el surrealismo, el conocimiento de su función o fin; el artista debe tener presentes ciertas enseñanzas provenientes del análisis teórico. Debe saber, por ejemplo, la importancia del acto introspectivo que posibilita el automatismo, cuidándose así de la pura creación azarosa; el artista debe saber que lo que busca la creación surrealista es la “química de la inteligencia”⁷⁵ dentro del propio automatismo. Breton advirtió sobre el peligro de un automatismo como el de Miró, quien solía practicar un automatismo más bien manual: “Miró acostumbraba pegar dos o tres postales o ilustraciones triviales al azar sobre una hoja de papel, dibujando rápidamente para que los temas, formas y relaciones entre las imágenes pegadas le sugirieran la composición [...] y por ello, si bien libera su fantasía sensible, no libera su pensamiento”.⁷⁶

Como vemos, las experiencias surrealistas no sólo fueron inmediatas e irreflexivas como aquellas a las que apelaba Benjamin,⁷⁷ pero esto no significa que en el surrealismo la experiencia haya perdido su singularidad o quedado en función de otra cosa que pudiera someterla y reducirla.

⁷³ Palazón, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁴ Citado por María Rosa Palazón, *Ibid.*, p.

⁷⁵ citado por Jorge Romero Brest en *La pintura del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 295.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 296.

⁷⁷ De este tema he hablado en el capítulo 2.

4. El autor como productor. La técnica

Para Benjamin los escritores más importantes son aquéllos que son los mejores técnicos de su especialidad y no, como lo creía el sector más retrógrado de la izquierda de los años treinta, los escritores “comprometidos” o de “tendencia”, de los que se esperaban obras con fines propagandísticos.

De nada estuvo más lejos Benjamin que de pensar que el escritor de izquierda debiera cumplir una tarea propagandística;⁷⁸ para él sólo la obra de calidad poseía una tendencia política correcta. Dicha calidad fue entendida en términos de técnica. Benjamin encontró en el concepto de técnica la superación de la separación entre forma y contenido de la obra artística, pues mientras que los conceptos de forma y contenido sólo permiten un acercamiento a la obra artística de manera abstracta y no dialéctica, un análisis de su técnica permitiría hacerlo a partir de las relaciones sociales y de producción en que está inserta.

Para Benjamin el progreso técnico de un artista representa la medida de su progreso político. Conviene, pues, aclarar qué entiende Benjamin por técnica y cuál fue la posición del surrealismo a este respecto. Lo primero que habría que aclarar es la relación entre la técnica y la tecnología, pues aunque Benjamin no hace una distinción a este respecto, creo que algunas veces es posible hacerla con fines pedagógicos, y esto sirve especialmente para tratar el caso del surrealismo.

En *El autor como productor*, pero sobre todo en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, concede Benjamin enorme importancia a la tecnología en relación con el arte, es decir al arte creado a partir de la intervención directa de un sistema de aparatos. La cita de Valéry que sirve de epígrafe en la tercera versión (1937) de este último libro aclara muy bien el porqué de su interés:

En todas las artes hay una parte física que ya no puede ser vista y tratada como antes; que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y de la fuerza modernos. Ni la materia ni el

⁷⁸ Benjamin inicia su exposición recordando cómo Platón expulsa a los poetas de su Estado ideal por considerarlos nocivos y superficiales. Benjamin no aclara más, sin embargo no es difícil complementar y decir que dicha nocividad se debe a que las pasiones desbordadas y fuera de control que desencadenan los poetas ponían en peligro la estabilidad del Estado guiado en absoluto por la razón. Para Jaques Rancière, quien considera que lo político es más el espacio del disenso que el del consenso, la exclusión de los poetas del Estado platónico a menudo se interpreta como una señal de la proscripción política del arte, sin embargo, la política esta ella misma excluida del pensamiento platónico. Cf. Rancière, *op. cit.*, p.20.

espacio ni el tiempo son desde hace veinte años lo que habían sido siempre. Debemos esperar innovaciones tan grandes que transformen el conjunto de las técnicas de las artes y afecten así la invención misma y alcancen finalmente a transformar de manera asombrosa la noción misma de arte.⁷⁹

Octavio Paz, por ejemplo, ubicó en la figura de Baudelaire, crítico de arte, el momento de una importante transformación en el modo de relacionarse con la parte física de las producciones artísticas. Éste se interesó muchas veces no el tema de las pinturas sino por los medios de expresión y técnicas de producción que habían sido empleadas, por lo que pasaban a convertirse ellos mismos en objeto estético. De una pintura de Delacroix era posible ignorar la escena histórica y trágica que representaba, y en cambio todo el interés ser puesto en las líneas o la relación entre dos colores que “parecen pensar por sí mismos, independientemente de los objetos que reviste”.⁸⁰

Fue quedando claro desde aquella época cómo con la irrupción vertiginosa y a gran escala de la técnica en el arte éste ya no podía ser el mismo, por eso a Benjamin le interesó investigar sus posibilidades a partir de las actuales condiciones de producción, que estaban determinadas de manera decisiva por las actuales posibilidades tecnológicas. Pero a Benjamin lo que más le interesó investigar no fueron las posibilidades creativas que la técnica ofrece dentro del ámbito de las artes, sino la politización del arte que posibilitan las obras creadas bajo este nuevo régimen técnico-tecnológico. Y es que la reproductibilidad que el sistema de aparatos permite hace de él un arte masivo y democrático, además atenta contra la noción de autenticidad de la obra artística, y por tanto anula cualquier posibilidad de culto que fortalezca políticas fascistas.

En este caso la técnica es entendida, sobre todo, como tecnología, pues sólo ésta hace posible la reproductibilidad. Que este sentido de la técnica es claramente identificable lo permite ver también la distinción que hace Benjamin entre dos tipos de técnicas, es decir, de tecnologías. La primera es propia de la razón instrumental, a través de ella el hombre somete a la naturaleza y la deteriora. El segundo tipo de técnica, en cambio, responde a un *telos* lúdico, artístico, y permite la interacción y convivencia entre

⁷⁹ Citado por Benjamin en *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁰ Paz, “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”, *Los privilegios de la vista*, Fondo de Cultura económica, p. 43.

la naturaleza y la humanidad, y hace posible el surgimiento de una segunda naturaleza, que es la de hombres críticos, capaces de fijar su posición en los diferentes asuntos públicos y privados. Esta segunda naturaleza debería convertirse en primera naturaleza, el trato con el sistema de aparatos debe enseñarle al hombre “que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica.”⁸¹ Ya desde *Dirección única* podemos ver el germen de la concepción de una segunda técnica, pues llega a ver en cierta técnica la posibilidad de recuperar las “energías cósmicas perdidas que la técnica está organizando para el hombre [...] una *physis* en la que el contacto con el cosmos adoptará una forma nueva y diferente de la que se daba en la antigüedad”.⁸²

Pero en Benjamin la noción de técnica también es entendida en el sentido de una suerte de estilo propio del artista, que no es algo independiente de la técnica como tecnología,⁸³ pues el artista o productor de arte no se expresa *por medio* del cine o la fotografía sino *en* lenguaje-cine; es decir que sus producciones no son ya independientes de las posibilidades técnicas que una cámara de cine o fotográfica le ofrece. En estos ejemplos es clara la imposibilidad de la producción sin un sistema de aparatos, pero ¿qué podemos esperar de artes que no requieren de manera directa de un sistema de aparatos para ser producidos, como por ejemplo la literatura o el teatro, que es también el caso de la mayor parte de las producciones surrealistas?, ¿cuál es en estos casos la función y peso de la tecnología en la noción benjaminiana de técnica?

Benjamin no niega la posibilidad de la innovación técnica sin mediación directa de la máquina para producir la obra, pero incluso en este caso no excluye del todo la intervención tecnológica: el escritor o dramaturgo revolucionario es aquél que sabe estar “a la altura de los tiempos” y, por tanto, posee una sensibilidad modificada por las nuevas tecnologías o las artes creadas a partir de la máquina, como el cine y la radio. Este autor

⁸¹ *Ibid.*, p. 57.

⁸² Benjamin, *Dirección única*, *op.cit.*, p. 97.

⁸³ En *El autor como productor*, Benjamin estuvo en contra de que se pensara a la técnica como estilo, pero aclarado esto he hecho aquí la distinción de manera provisional para tratar de mostrar lo que implica su noción de técnica.

no intenta competir contra las nuevas tecnologías —competencia perdida de antemano—, sino servirse de ellas, aprender de ellas, entablar una polémica con ellas.⁸⁴

El teatro épico de Brecht representó para Benjamin uno de los ejemplos más emblemáticos de la transformación revolucionaria de un aparato de producción que, como el teatral, amenazaba con rezagarse y caer en la ruina. En este teatro la transformación técnica no se hace a través de un sistema de aparatos, sino que recae en la interrupción de las acciones (sobre todo gracias a las canciones), y es justo este recurso técnico el que nos muestra el aprendizaje que el autor ha hecho del cine y la radio, la prensa y la fotografía, en cuyo montaje el elemento montado interrumpe el conjunto en que ha sido montado.

Benjamin opinaba que tanto el cubismo como el futurismo resultaban “tentativas insuficientes del arte para tener en cuenta la imbricación de la realidad y del sistema de aparatos”⁸⁵ Según él, estos movimientos de vanguardia no hicieron una valoración de las posibilidades de los aparatos en relación con la representación artística —como sí lo hace el cine—, sino que se limitaron a representar dichos aparatos en sus obras: “En el cubismo el papel preponderante lo desempeña el presentimiento de la construcción, apoyada en la óptica, de esos aparatos; en el futurismo el presentimiento de sus efectos, que cobrarán todo su valor en el rápido decurso de la película de cine.”

Por su parte, como se ha dicho ya antes, el surrealismo vio en la forma artística un “pretexto anodino” para el encuentro de una experiencia vital más amplia, que aspiraba a “la vida verdadera”, pero a pesar de todo se expresó en el arte, sobre todo en la literatura, la pintura y la plástica. En la mayoría de sus producciones hay un despliegue técnico no mediado de manera directa por máquinas.⁸⁶ Excepto Pierre Naville, quien a título

⁸⁴ Cf. Benjamin, *El autor como productor*, *op.cit.*, p. 51.

⁸⁵ Benjamin, *La obra de arte...*, *op.cit.* p. 83.

⁸⁶ De manera extraña Benjamin ofrece una visión alejada de la realidad sobre la relación del surrealismo con el maquinismo. En su ensayo *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, dice que este movimiento se anexo rápidamente al “milagro incomprendido de la máquina”. Luego mete al mismo saco a Apollinaire y al surrealismo (esto a pesar de sus diferencias, de las cuales la más importante es la estetización de la guerra que hace el primero y el rechazo absoluto a esto mismo por parte de los segundos) y cita una supuesta declaración hecha de manera conjunta (por mi parte debo decir que no encontré esta declaración en ninguno de los documentos a los que he podido tener acceso): “las conquistas de la ciencia consisten mucho más que en un pensamiento lógico en un pensamiento surrealista”. También dice Benjamin que Breton vio en la poesía “el fundamento del desarrollo científico y técnico”, además de creer que la integración del surrealismo al mundo entorno es la de “las ardientes fantasías de uno (el surrealismo) con las utopías bien ventiladas del otro”. Luego remata el tema de esta supuesta anexión entre

personal se percató de las grandes posibilidades que ofrecía la tecnología al arte, el surrealismo incluyó el rechazo al maquinismo desde su programa, y opuso al sistema de aparatos “el deseo, el amor y la imaginación”.⁸⁷ Esto se explica también teniendo en cuenta que el surrealismo bebió de fuentes gnósticas y budistas, por lo que para este grupo la liberación es espiritual, sin necesidad de que intervenga nada ajeno a la conciencia, o no será. La liberación más completa es entonces aquella que se hace con nuestras facultades constitutivas, y si no existe un desarrollo de la imaginación y la conciencia no habrá un uso adecuado de la máquina. Y en esto último coincidió el surrealismo con Benjamin, pues para éste la tecnología por sí misma no garantizaba nada en cuestión de transformación de aparatos de producción; de hecho, reconoció que el fin del arte aurático no se debió sólo a los adelantos tecnológicos, sino “al uso emancipado que el vanguardismo hizo de él”.⁸⁸

Para Benjamin era de suma importancia que el artista no limitara su trabajo —la obra artística— al producto final, como lo hicieron muchos escritores fascistas que aspiraban escribir grandes obras maestras, sino que más bien debía ejercer su trabajo sobre los medios de producción. Sólo la refuncionalización de éstos haría posible la transformación del aparato de producción.⁸⁹ Los medios utilizados por el surrealismo para estar en contacto con el inconsciente y el sueño operaron verdaderas revoluciones técnicas que sorprenden por la transgresión que efectúan en el ámbito de las artes; sea en literatura, pintura o plástica, hacen estallar siempre la frontera entre ellas, tal como lo esperaba Benjamin del autor-productor.

surrealismo y técnica citando una frase de Apollinaire: “En gran parte se han realizado las antiguas fábulas. Les toca ahora a los poetas imaginar otras nuevas, que a su vez quieran realizar los inventores”. Cf. *El surrealismo...*, op. cit., p. 53.

⁸⁷ Cf. Paz, *Estrella de tres puntas...*, op. cit., p.

⁸⁸ Cf. Benjamin, *La obra de arte...* op. cit., p.

⁸⁹ Un ejemplo aclarador de esto lo da Benjamin a propósito de la fotografía. Un fotógrafo podía conseguir refuncionalizar su aparato de producción cuando, por ejemplo, en lugar de hacer reportajes que sublimaran la miseria, fuera capaz de sustraer sus temas al consumo de moda, por ejemplo, dándole un nombre a la fotografía para difuminar así el límite entre escritura e imagen. Cf. Benjamin, *El autor como productor*, op. cit., pp. 40-41.

4.1 El periódico y la figura del experto. “No siempre hubo novelas y no siempre deberá haberlas...”

El interés por la refuncionalización de los aparatos de producción en el ámbito de la literatura llevó a Benjamin a poner especial interés en el caso del periódico. En su opinión, “no siempre hubo novelas y no siempre deberá haberlas”. El periódico permite una nueva forma de la experiencia porque alberga un gran número de posibilidades debido a que se resiste a cualquier forma de organización, hay una fusión de géneros literarios y se hace imposible distinguir al escritor del poeta, o al investigador del vulgarizador. Pero sobre todo al periódico su mayor importancia le viene de poder desaparecer la línea que separa al autor del lector, porque forma a un público de lectores que se vuelven expertos de los temas que en él se tratan, capaces de escribir y prescribir en todo momento; es decir de opinar sobre temas comunes.

Durante muchos años el periódico fue el medio más activo y con más movimiento, su número de lectores era elevado debido a la variedad de sus temas y a su bajo precio.⁹⁰ Si para Benjamin era necesario “ubicar aquellas formas de expresión en las que encuentran su punto de inserción las energías de la época”, el periódico era sin duda una de estas formas de expresión, capaz de medir el pulso social del momento y ser copartícipe en su formación. En el periódico “el excluido cree tener derecho de expresar sus intereses por sí mismo”, y por ello contribuye como ningún otro medio a la literaturización de las condiciones de vida, es decir a hacer de la competencia literaria un bien común.

Ya antes, en *Dirección única* (1923), había mostrado Benjamin su creencia en la obsolescencia del libro, en su tendencia a la desaparición. Si bien la imprenta permitió

⁹⁰ Creo que el periódico sigue teniendo un peso muy grande en la literaturización de las condiciones de vida, pero el caso de internet es muy importante porque lleva esta posibilidad a niveles antes insospechados. Sin embargo, a pesar de que en la red hay una abundancia espectacular de información gratuita, proporcionada por todos sus usuarios, el grado de fragmentación temática y cronológica con que la información se nos ofrece crea comunidades virtuales muy dispersas, lo que dificulta la “acción política objetiva”. Todos nos informamos de cosas muy distintas. En cambio, sea virtual o en su versión impresa, la fragmentariedad del periódico, que con tan buenos ojos vio Benjamin, lograba crear cierta unidad temática dentro de la comunidad, en tanto que el número de temas que ahí se tratan es limitado (debido la extensión del periódico), y los artículos son compartidos por gran número de lectores, quienes tienen una referencia común y precisa, este o aquel periódico de tal día.

que el libro ser convirtiera en un patrimonio colectivo, la obra de Mallarmé permitió ver lo que se avecinaba. En el poema *Coup de dés* “utilizó las tensiones gráficas de la publicidad, aplicándolas a la disposición tipográfica”, con lo que el poeta descubrió “la armonía preestablecida de todos los acontecimientos decisivos de esta época en los ámbitos de la economía, la técnica y la vida pública”⁹¹ De esta manera el libro, que había llevado una vida autónoma, fue arrastrado a la calle por los carteles publicitarios y sometido a “las brutales heteronomías del caos económico”.

Los surrealistas no compartieron este entusiasmo por el periódico, más bien les pareció un medio despreciable debido a la superficialidad con el que eran tratados los temas que aparecían en él.⁹² En cambio fueron las revistas su medio de expresión más utilizado,⁹³ también los carteles que se fijaban en muros, vitrales y postes de la ciudad, y los volantes que repartían de mano en mano. La rapidez con que estos materiales pueden ser vistos o repartidos a un número elevado de gente en las calles, así como el poco tiempo que requería su lectura, eran maneras efectivas de ganar público y de dar a conocer de manera permanente sus pronunciamientos y producciones artísticas. La ciudad de París llegaba a ser, literalmente, tomada por los carteles y volantes surrealistas. Como puede verse, también en los medios de expresión utilizados el surrealismo fue a la vanguardia y supo estar a la altura de los tiempos, como advertía admirablemente Benjamin:

Y antes de que el hombre contemporáneo consiga abrir un libro sobre sus ojos se abate un torbellino tan denso de letras volubles, coloreadas, rencillosas, que sus posibilidades de penetrar en la arcaica quietud del libro se ven reducidas. Las nubes de langostas de la escritura, que al

⁹¹ Benjamin, *Dirección única*, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁹² Para que se tenga una idea más clara de la baja estimación en que los surrealistas tenían al periódico, recuerdo, por ejemplo, la manera en la que Breton arremetió contra Robert Desnos por dedicarse al periodismo: “creyó poder entregarse impunemente a una de las actividades más peligrosas que hay, es decir a la actividad periodística, y amparándose en ella poder abstenerse de tomar partido con respecto a un número de brutales disyuntivas ante las que se ha hallado el surrealismo, como la de si marxismo o antimarxismo.” Pero el propio Desnos solía decir del periódico: “es un ogro que aniquila a aquellos de quienes vive”. Cf. “Segundo manifiesto del surrealismo”, *Manifiestos...*, *op. cit.*, p. 135.

⁹³ Antes que los libros, las revistas jugaron el papel más importante en el surgimiento y desarrollo del movimiento. Entre las más importantes encontramos *Littérature* (33 números, de 1919 a 1924), la primera revista surrealista; *La Révolution surréaliste* (12 números, de 1924 a 1929) y *Le surréalisme au service de la Révolution* (seis números, de 1930 a 1933) Además, existieron muchas revistas surrealistas en muchos otros países y ciudades: Praga, Yugoslavia España, Dinamarca, Japón, Bruselas, Londres, etc.

habitante de la gran ciudad le eclipsan ya hoy el pretendido espíritu, se irán espesando más y más cada año.⁹⁴

Pero regresemos al caso del periódico, ¿por qué le concedió Benjamin tanta importancia en la labor de politización, en la “literaturización de las condiciones de vida”? Al periódico su mayor importancia le viene del hecho de eliminar la frontera que separa al autor del lector, convirtiendo poco a poco a este último en un experto que está listo en todo momento para volverse una persona que escribe, es decir que describe o prescribe.⁹⁵ Así, el experto termina por convertirse en autor él mismo. Me detendré en la figura del experto porque es importante en la politización de la literatura y el arte en general, y me parece algo problemática. Me interesa tratar de esclarecer la medida real en que desaparece la línea entre autor y lector.

Benjamin retomó la idea ilustrada de un público de lectores capaces de hacer un uso autónomo de la razón, así como la relación que el experto tiene con lo político, y la que tienen el autor y el lector. Pero aunque retomó esas ideas ilustradas también las criticó y modificó o, más bien, supo captar sus modificaciones —para Benjamin, por ejemplo, el experto tiene un papel político, no científico, de mayor exigencia que el que le reconoció la Ilustración. Hagamos un breve recuento de la génesis de estas ideas.

En el artículo periodístico *¿Qué es la ilustración?*, Kant habla de ella como el acto de voluntad racional que permitiría a los hombres dejar la minoría de edad; por ello dice: “¡ten el valor de servirte de tu propia razón!”. Esto, dicho de otro modo, es el llamado a la gente común —no fue gratuito que Kant escogiera el periódico para publicar este artículo— a no permitir la tutela de otro, en ningún ámbito de la existencia, sobre la propia conciencia. El de Kant es un llamado a hacer un uso autónomo de la razón y a participar así en la construcción de una época de ilustración (que no en una época ilustrada ya consolidada por completo). El llamado promueve un ejercicio autónomo de la razón por parte de los súbditos o gobernados, un ejercicio reflexivo sobre todos los ámbitos que determinan la existencia. Para Kant, y para los ilustrados, nada que no sea sometido a la crítica es digno del sincero respeto “que sólo concede la razón a lo que

⁹⁴ Benjamin, *Dirección única*, op. cit., p. 38.

⁹⁵ Benjamin, *El autor como productor*, op. cit., p.

puede afrontar su público y libre examen”.⁹⁶ En el fondo, esta invitación al uso autónomo de la razón⁹⁷ es una invitación a la formación política de los lectores, porque es la invitación a convertirse en un actor del debate público, a ser capaz de tomar una postura en él mediante el ejercicio reflexivo y crítico. Es tomando posición en dicho debate como comienza la transformación de espectador pasivo en “experto”. Pero a la par de esta invitación general a ilustrarse, Kant escribe en *El conflicto de las facultades* que el uso crítico de la razón sólo se halla reservado a los sabios, a los científicos, a los expertos del pensamiento. No para todos se halla en disposición este uso público de la razón crítica. Pues para realizar esa exigencia de ilustración generalizada, Kant aceptó de manera acrítica, de acuerdo con el Benjamin de *Sobre el programa de una filosofía por venir*, “la representación de la ruda experiencia primitiva y comprensible de suyo, que [...] le parecía la única posible y la única otorgada a quien, como él, hubiese compartido el horizonte de su época”.⁹⁸ Esto lo llevó a concebir hasta cierto punto a la ciencia y a sus estructuras de transmisión y producción de conocimiento como la estructura de la razón misma.

Para Benjamin como para Kant, el papel del periódico era decisivo en la formación del público de lectores. Éste es el medio que como ningún otro posibilita la democratización de la información y, por tanto, la democratización de la reflexión y de la producción. No es difícil estar de acuerdo con Benjamin cuando dice que quien se mantenga informado de manera permanente sobre el curso que toman los debates acerca de los diversos temas tratados en los periódicos podrá opinar, convertirse en experto. Pero, ¿de qué tipo de experto estamos hablando? ¿no debería esta persona, para poder ser llamada experta, ir más allá del debate que tiene lugar en la prensa, pues, aunque los artículos ahí presentes puedan ser escritos por especialistas, el propio formato del periódico no permite análisis muy profundos ni detallados y muy rara vez aborda temas

⁹⁶ Kant, Emmanuel, “¿Qué es la Ilustración?”, *Filosofía de la Historia*, Eugenio Ímaz (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 31.

⁹⁷ Digo “uso autónomo” y no un “uso público” de la razón porque, según Kant, el uso público de la razón lo hacen quienes, en calidad de maestros, hacen uso de la razón ante el gran público de lectores. Como veremos, será con la desaparición de la distinción entre autor y lector planteada por Benjamin cuando, creo, será posible, entonces sí, hablar de un uso público de la razón por parte de los lectores, puesto que ellos mismos serán autores. Por lo demás, para Kant este uso público de la razón se contrapone al “uso privado” de la misma, que es aquel uso que se hace en calidad de funcionario. *Ibid.*, p. 34.

⁹⁸ Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía futura*, op. cit., p. 8.

que no sean de actualidad o coyunturales? ¿No debería, pues, ser la prensa sólo el inicio de la carrera del lector en experto, en tanto que es el periódico un espacio importante donde, querámoslo o no, se deciden muchos de los temas comunes? ¿Acaso no esperamos esto de un experto, pues de lo contrario sólo se será experto de los temas que la línea editorial del periódico quiera mostrar, hacer aparecer —y en este aparecer-desaparecer consiste quizás la función política más importante del periódico—?

Tal parece que la idea de experto que Benjamin tiene en mente no espera de éste más que un conocimiento medio en temas comunes, sin necesidad de profundizar; este experto no necesita contar con parámetros sólidos para fijar una postura lo suficientemente sólida. Como dijimos antes, para Benjamin el autor debe ser capaz de transformar técnicamente el aparato de producción, pero, ¿podemos esperar tanto de un lector que se ha vuelto capaz de “escribir, opinar y prescribir”? ¿no es esto mucho pedir para el lector común? Tal vez la transformación técnica de un aparato de producción —incluido el ámbito institucional— sea tarea de un especialista y no de un simple experto, es decir el lector común que se convierte en autor. Si es así, en este sentido me parecen convenientes las distinciones que hace Habermas entre el “experto” y el “profesional”,⁹⁹ es decir entre el “experto común” y el “crítico profesional”, pues con la distinción general hecha por Benjamin entre “autor” y “lector”—distinción que terminará por borrarse—creo que muchas de las tareas que le atribuye al autor en la transformación del aparato de producción serían propias de un profesional y no de un experto común. Con esto no creo estar volviendo a establecer la línea que entre autor y lector que Benjamin creía conveniente que desapareciera, pues el lector sigue siendo capaz de ser autor, pero en todo caso me interesa intentar aclarar, como dije, el punto real hasta el cual desaparece la línea entre autor y el lector según lo expuesto por Benjamin, pues parece que en el fondo sigue reconociéndose una diferencia entre eso que, como hemos dicho, sería el profesional o especialista, y el experto común. Es en este sentido que consideraba convenientes las distinciones hechas por Habermas.¹⁰⁰

⁹⁹ Habermas, *op. cit.*, p. 142.

¹⁰⁰ Para Habermas está lejos de ser cierta la desaparición de la división entre especialistas y expertos, pues durante la “modernización estética” del siglo XX —piensa en las vanguardias estéticas—, la especialización de las esferas culturales puso a los “especialistas” por un lado, y al “público amplio” por otro. Según esto, al público amplio el arte dejó de decirle algo sobre su vida cotidiana, por lo que, cada vez más, fue creciendo la distancia entre la cultura de los expertos y el gran público. La autonomía de las

Digamos algo más sobre esta democratización tanto de la información como de la reflexión que posibilita la transformación del lector en experto y que, creo, abonaría la idea de una distinción entre dos tipos diferentes de autores. Benjamin anota que en la medida que esta democratización tiene lugar y comienzan a “literaturizarse” las condiciones de vida, la literatura gana en amplitud lo que pierde en profundidad; si esto pasa es porque, creo, de quienes habla es de los expertos comunes y no de los especialistas. Para Benjamin, sin embargo, esta pérdida de profundidad, que es causa de “pensamientos más defectuosos”, sigue siendo preferible, incluso si esta poca profundidad viene de líderes políticos, pues, dice, “[...] de qué vale un pensamiento elaborado si en política lo decisivo no es el pensamiento privado sino—como dijo Brecht— el arte de pensar en la cabeza de otros.”¹⁰¹

Por otro lado, ¿qué hemos de esperar del experto común, según Benjamin? Si bien éste ha tomado de Kant la idea de un público cada vez más ilustrado, capaz de reflexionar y tomar posición, parece que para Kant esta actitud crítica es un fin en sí mismo, es decir, algo que de ninguna manera tiene como finalidad poner en riesgo la obediencia de las leyes —puesto que ciencia y ley son convertibles—, aunque, mediante el libre razonamiento, la obediencia deja de ser una simple obediencia para transformarse en un, las palabras son de Foucault, “*obedeced, y razonad tanto como queráis*”.¹⁰² En este “régimen de libertad, pues, nada hay que temer por la tranquilidad pública y la unidad común.”¹⁰³ Podría decirse, sin embargo, que no es tan claro que la actitud crítica sea para Kant un fin en sí mismo, porque de cualquier modo la humanidad se encuentra en un progreso constante hacia mejor gracias a la constitución política que se dan a sí mismos los pueblos, entre otras cosas, motivados por la figura de la revolución como espectáculo.¹⁰⁴ Benjamin, en cambio, del público experto no espera sólo un burgués “sano entendimiento común” que “respete y promueva la libertad humana individual, de

esferas de la cultura (arte, moralidad y ciencia) ha desembocado en segmentos manipulados por especialistas escindidos de la hermenéutica de la comunicación diaria. Es en la recepción del arte hecha por los expertos comunes donde Habermas cree posible una vinculación de las esferas culturales y, por tanto, una reapropiación de la cultura. Mientras esta reapropiación no se dé, “el proyecto de la modernidad no se habrá realizado.” *Ibid.*, p.45.

¹⁰¹ Benjamin, *El autor como productor*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰² Foucault, Michel, *Sobre la Ilustración*, Javier de la Higuera(trad.), Tecnos, Madrid, 2003.

¹⁰³ Kant, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁴ Kant, “Si el género humano se halla en progreso constante hacia mejor”, *op. cit.*, p. 106.

solidaridad y la asociación espontánea de los hombres.”¹⁰⁵ El experto debe ser capaz de renovar y de resignificar el vocabulario cooptado por grupos de poder (piénsese en nuestros días, por ejemplo, en palabras como *libertad, democracia, vida*). Eso que Jaques Rancière reconoce en su ensayo *Políticas estéticas* como lo político, es decir “no es por principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder” sino ante todo, hablando de arte, “una configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos.”¹⁰⁶

El experto común debe ser capaz de adjetivar la conmoción que le produzca una obra de arte, pero también debe ser capaz de elaborar un discurso donde fije su posición sobre los temas que el periódico ponga sobre la palestra de la discusión. Es así como este experto intentará transmitir su experiencia —hacer aparecer socialmente— y, gracias a esto, podrá formar comunidad. Y es que Benjamin reformula en el concepto de literaturización de la vida el uso del lenguaje que ya en los griegos era la condición y la capacidad misma de la democratización del ejercicio de lo político. Este uso será ahora productivo, reconfigurante del espacio donde se elabora y de los sujetos que lo profieran.

¹⁰⁵ Esto es lo que esperaba de un trabajador el escritor burgués de cierto periódico, ante la pregunta del primero sobre si debe integrarse o no al Frente Proletario. Cf. Benjamin, *El autor como productor*, *op. cit.*, p.15.

¹⁰⁶ Rancière, “Políticas estéticas”, *op. cit.*, p. 16.

5. Escándalo, revuelta y revolución

No nos bastan todas nuestras manos agarradas a una cuerda de fuego a lo largo de la montaña negra. ¿Quién habla de disponer de nosotros, de hacernos contribuir a la abominable comodidad terrestre?

La Révolution surréaliste, num. IV, 1925.

El pájaro espléndido del sabotaje

ANDRÉ BRETON

El escepticismo encuentra su lugar en todas las revoluciones ideológicas; viene a destruir y sobrevive a su víctima, pero es incapaz de resistir mucho tiempo

TH. JOUFROY

La actitud de rebelión y transgresión que caracterizó al surrealismo no sólo se manifestó en sus producciones artísticas; el escándalo y la revuelta en el comportamiento diario fueron prácticas que ocuparon un lugar importante en la insurrección cultural. Estas prácticas no eran algo nuevo, su antecedente más inmediato podemos encontrarlo en dadá, pero el antecedente directo más antiguo debemos ubicarlo en la bohemia que entre 1830 y 1840 fue una forma activa de protesta contra las ideas aceptadas: "Balzac no se equivocó al atribuirle una energía prodigiosa y ver en ella la síntesis de todo lo posible".¹⁰⁷ Balzac le atribuye a la bohemia como rasgo fundamental la irresponsabilidad, pues "al no poseer nada, el bohemio aspira a todo". También Baudelaire aclamó a los bohemios, nómadas "la tribu de las pupilas ardientes", pensado en Nerval y Gautier.

Veinte años después, entre 1860 y 1870, el espíritu de rebelión y rechazo renació con el nombre de fantasía, "bajo el estandarte de 'fantasista' se agrupaba casi todo aquello que en poesía y arte se oponía al pensamiento oficial y al conformismo moral [...] gracias a él se cruzaron los destinos de los futuros fundadores de la República, los héroes de la comuna y los magos del lenguaje Mallarmé, Verlaine y Rimbaud".¹⁰⁸ Las bromas de mal gusto y la extravagancia en la manera de vestir fueron algunas de las maneras de

¹⁰⁷ Patrick Waldberg, *El surrealismo: la búsqueda del punto supremo*, op. cit., p.12.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 16.

provocar el escándalo y la irritación social, "los *Hydropathes*¹⁰⁹ y *les hirsutes* ("los despeinados") eran reconocibles para la mayoría por sus sombreros, corbatas, su manera de fumar pipa o de beber ajeno, así como por su lenguaje, que molestaba al ciudadano común [...] los poetas intentaban marcar su diferencia: Nerval, paseando por el boulevard a una langosta amarrada; Baudelaire, tiñéndose el pelo de verde; Barbey y d'Aurevilli, abriendo su misal en la página donde se ha colocado un espejo de bolsillo a fin de alisarse los bigotes; Jarry, destrozando de un disparo de revólver el gran espejo del napolitano para después acercarse a la señora que desea conocer y decirle: "señora, ahora podemos hablar, se ha roto el *hielo*(juego de palabras con *glace*)".¹¹⁰ Benjamin recuerda cómo en la época de Dostoyevsky, Rimbaud y Lautréamont, el satanismo y en general el tema del mal fue también punta de lanza de la insurrección, fue una "amarga, apasionada rebelión contra el catolicismo". El culto al mal presente en obras como *Los endemoniados*, *Los cantos de Maldoror* y *Una temporada en el infierno*, representaron "un aparato romántico de desinfección contra todo diletantismo moralizante".¹¹¹ El mal fue entonces posibilidad de la transgresión más radical porque permitía dejar de lado cualquier pretensión de virtud a la que aspira quien hace el bien. En el mal somos independientes, nos atrevemos a lo nuevo porque casi siempre nos mantiene "a miles de kilómetros de los clichés". El mal, opina Benjamin, fue en aquel entonces la experiencia más acabada que entonces se tuvo de la libertad.¹¹²

Todas las vanguardias artísticas de principios de siglo, comenzando por el futurismo de 1909, siguieron la línea del escándalo a la que acabamos de referirnos como forma de protesta y medida eficaz para la ridiculización de los valores artísticos y sociales imperantes. Pero de entre todas las vanguardias fue Dadá la que asumió la función del rechazo de manera más contundente. Para Tristan Tzara, su fundador y principal líder, era necesario "que cada quien grite, hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, limpiar, llamar." Fue Dadá la vanguardia que llevó el ardor juvenil e irreverente del escándalo y la revuelta a sus más altas cimas, la que con más rabia y fuerza destructiva se lanzó contra todo cuanto pudo para no dejar nada en pie,

¹⁰⁹ Grupo literario que se reunía en el *Chat Noire* a beber alcohol y cuyo lema era "el agua es mala para la salud" Cf. Waldberg, *Ibidem*, p. 14.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Benjamin, "El surrealismo...", *op. cit.*, p. 53.

¹¹² *Ibidem*.

despejando así el camino para lo que viniera.¹¹³ "Dadá fue estrepitoso, brutal, pero al mismo tiempo etéreo[...] fue violento y jovial, pero no resulta extraño descubrir en él una nota tierna, incluso melancólica. Dadá es un desamparo convertido en furor, en tornado[...] El viento de Dadá limpia la tierra de sus ídolos culturales, y al cielo de sus ilusiones".¹¹⁴ La carcajada que, como afirmaba Baudelaire, "puede tener los efectos destructores de una máquina infernal", fue muchas veces el único puerto de llegada de dadá. Se organizaron festivales y muchos actos públicos que buscaban "poner en mala posición al conformismo, exasperar al buen sentido, e irritar profundamente a la prensa".¹¹⁵ En la mejor época dadá el sabotaje de actos públicos era algo diario, lo mismo que el robo y destrucción de museos, por la calle caminaban hombres disfrazados de sándwich donde podían verse leyendas como "cada uno de ustedes tiene en el corazón un contador, un reloj y un paquetito de mierda", y en sus funciones de teatro eran comunes los bombardeos de huevos, tomates y coles por parte del público, de lo que dadá se enorgullecía.

No obstante el éxito de muchas de sus manifestaciones, la negación perpetua que dadá hacía de todo pronto generó cansancio y fue estancando al grupo. Esto, aunado a que sus formas de protesta empezaron a repetirse y a estereotiparse, llevaron a varios de sus miembros a abandonar sus filas, entre ellos André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault y Benjamin Péret, quienes se percataron de que en el camino por el que había optado dadá no podía hacerse nada y no se iba a ningún lado:

Pronto nos dimos cuenta de la escasa relevancia de los medios que, por otra parte, casi siempre fueron los mismos. Falsas informaciones: "Charlie Chaplin se ha adherido al movimiento dadá y se mostrará por primera vez en carne y hueso en la manifestación dadá del salón de los Independientes"; "en el festival de la sala Gaveau los dadá se harán cortar los cabellos en escena" [...] no hacía falta nada más para que el público se amontonase en la entrada.¹¹⁶

¹¹³ El gran poder de convocatoria que dadá tuvo entre la juventud de casi toda Europa- y que trascendió la frontera que la guerra había interpuesto entre países enemigos -, aunado a la violencia y la indignación que producían sus manifestaciones, hizo que en ciudades como Colonia, en Alemania, las autoridades juzgaran a este movimiento como "más peligroso y subversivo que el marxista". Cf. Löwy, *op. cit.* p. 45.

¹¹⁴ Waldberg, Patrick, *op. cit.*, p.

¹¹⁵ Breton, "Segundo manifiesto del surrealismo", *op. cit.*, p.62.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

"Pensar en cualquier actividad humana me hace reír." Según Benjamin, esta frase de Louis Aragon designaba con toda claridad el camino que tuvo que recorrer el surrealismo hasta su politización.¹¹⁷ Su interés no sólo por rechazar, sino por transformar la sensibilidad y la vida, hizo necesario explorar muchos otros caminos que edificaran y no sólo destruyeran. Pronto siguieron a los cuatro franceses a la aventura surrealista otros miembros destacados del grupo dadá: Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray, Jean Arp y Max Ernst, entre otros.

Lo más justo sería ver en dadá antes que un movimiento errado e inmaduro, un momento necesario del proceso que conducirá a la conformación del surrealismo, a tal grado fue así que ambos movimientos fueron como crestas de una misma ola, y uno no se entiende sin el otro. La punta de lanza de una nueva sensibilidad debía ser lo suficientemente destructiva y sólida para resquebrajar las viejas estructuras sociales, morales y culturales. Lo más justo, tal vez, sea ver en la insurrección de dadá "ese acto de rotura de las cadenas, como un momento esencial de la esperanza de emancipación".¹¹⁸ Pero por lo demás, el surrealismo no rompió con dadá de manera total, "el surrealismo conservó de dadá la violencia, la espontaneidad y el buen humor".¹¹⁹ Con el surrealismo continuaron los escándalos, que despertaban la ira y condena por parte de altos círculos de intelectuales y académicos, así como de la mayor parte de la sociedad,¹²⁰ pero también, sobre todo entre la juventud, simpatía e incluso una euforia contagiosa y festiva, además de adherencias espontáneas;¹²¹ en todo caso, la ciudad no era indiferente a lo que pasaba.

La férrea resistencia que opuso el surrealismo a la desesperanzadora pobreza de experiencia del hombre moderno fue también violenta, al grado de decirse en el Segundo

¹¹⁷ Cf. Benjamin, "El surrealismo...", *op. cit.*, p.

¹¹⁸ Löwy, *op. cit.* p. 34.

¹¹⁹ Waldberg, Patrick, *El surrealismo....*, *op. cit.*, 54.

¹²⁰ Alejo Carpentier recuerda algunas anécdotas en este sentido: "Apenas los surrealistas se enteraban que había un banquete literario en honor de un académico, ellos se inscribían en el banquete, pagaban su cuota y acababan con el banquete [...] en un banquete Soupault llegó a colgarse de una lámpara, como en las películas cómicas norteamericanas y barrer toda la mesa con los pies." *Conferencias*, *op. cit.*, pp. 24-25.

¹²¹ Otras vez Carpentier: "Tuvo un éxito tremendo en el grupo una vez una muchacha que iba a casarse en un pueblo situado a 70 kilómetros de París, que al efecto no se había puesto el traje de novia típico sino una sastre blanco con un ramito de azahar, etcétera, y que al llegar a la iglesia súbitamente se había separado del cortejo y del novio, había montado en una bicicleta y había ido en bicicleta hasta el bar *de La Couple* a reunirse con los surrealistas." *Ibidem*.

manifiesto que “el acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno lo dejen, contra la multitud.” Es decir, “quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver.”¹²² El surrealismo también fue devastador, pero a diferencia de dadá buscó hacer de la resistencia también una resistencia de conciencia, y no se comprendió sólo a partir de la oposición a un orden establecido -que acaso por eso nunca puede ser superado-, sino que buscó generar sus propias pautas, empapadas de un espíritu de revolución y utopía.

La ambición de liberación social que interesó al surrealismo tuvo un carácter más complejo y elevado que el de la mera transformación de las estructuras políticas o sociales. Al ser puente de unión entre el mundo poético y político, que pocas veces han logrado reconciliarse de manera tan eficaz, representaron la promesa de una nueva plenitud vital. La liberación interior que buscaron fue capaz de combinar la rigidez de la disciplina revolucionaria con el buen humor y el acercamiento teórico a la realidad con la praxis. “El surrealismo consiguió fusionar en una misma alianza la rebelión y la revolución, el comunismo y la libertad, la utopía y la dialéctica, la acción y el sueño. Gracias a él Blanqui y Baudelaire; Marx y Rimbaud; Fourier y Hegel; Flora Tristan y William Blake; Trostky y Freud; Buenaventura y la monja portuguesa,¹²³ se embarcaron en el mismo viaje”.¹²⁴

Para Benjamin, sin embargo, todavía no era claro que para 1935, año de publicación de su ensayo *El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea*, hubiera dado el paso de la rebelión y el escándalo al de la revolución. Le parecía que el momento “heroico” del surrealismo debía terminar pronto: “en tales movimientos hay siempre un instante en que la sociedad secreta tiene que explotar en la lucha objetiva, profana por el poder y el dominio, o de lo contrario se desmoronará como manifestación pública. En esta fase de transformación se encuentra ahora el surrealismo.”¹²⁵

¹²² Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, *Manifiestos...*, *op. cit.*, p. 110.

¹²³ Seguramente por un descuido involuntario Löwy olvidó mencionar al marqués de Sade en esta última dupla. El atrevimiento de Sade fue desde el principio uno de los referentes de mayor importancia para el surrealismo.

¹²⁴ Löwy, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁵ Benjamin, “El surrealismo...”, *Discursos interrumpidos*, *op. cit.*, p. 45.

Aunque Benjamin reconoce que, hasta la llegada del surrealismo, en Europa no había existido desde Bakunin una manera más radical y acabada de libertad, se pregunta si el movimiento realmente había podido unir esta experiencia de libertad a la disciplina que amerita la revolución, es decir “¿consiguen unir la revuelta a la revolución?” La respuesta de Benjamin no es simple, para él la aportación más importante del surrealismo a la revolución era la de haber ganado para ésta las energías de la embriaguez;¹²⁶ sin embargo, no deja de cuestionar que el grupo muchas veces la confunda con la total anarquía, actitud típica que puede rastrearse en “prejuicios románticos catastróficos [...] producto de una visión corta y nada dialéctica de la ebriedad, como el llegar a identificarla con los fenómenos ocultos.”¹²⁷ Ahora bien, el anarquismo siempre despertó en Benjamin simpatías, así lo demuestra, entre otras cosas, su comentario sobre lo afortunado que en *Nadja*, de Breton, resulta cierto pasaje sobre la revuelta que azotó París en el signo de Sacco y Vanzetti (“sólo la revuelta, dice Benjamin, extrae el rostro surrealista de París”); pero la revuelta a la que le encuentra potencial de transformación no es la que se queda en el escándalo, y a su parecer en esto falla muchas veces el surrealismo, pues permaneció algún tiempo en el límite del escándalo, sin darse cuenta de que la burguesía era insensible a él, y no así a la acción.¹²⁸

Según él mismo, este límite lo libró con acciones como la aparición en *L'humanité* del *Manifiesto de los intelectuales contra la guerra de Marruecos*;¹²⁹ y es

¹²⁶ Jürgen Habermas está lejos de considerar cualquier posible triunfo del surrealismo en la transformación cultural; en su opinión el surrealismo incurrió en una falsa negación de la cultura destinada al fracaso porque pretendió hacer una “extensión extrema” de una esfera cultural (la del arte) a las restantes dos esferas culturales que caracterizan a la modernidad, la de la moralidad y la ciencia. El proceso de comunicación, nos dice Habermas, necesita de una tradición cultural que cubra todas las esferas, por lo que la rebelión surrealista remplazaba sólo una abstracción. Cf. Habermas, *op. cit.*, p.140.

¹²⁷ Benjamin, “El surrealismo...”, *op. cit.*, p. 58.

¹²⁸ En este punto Benjamin recuerda el famoso escándalo en el banquete en honor del poeta Saint Pol Roux: cuando poco después de la guerra los surrealistas vieron empañada la celebración de este admirado poeta suyo por elementos nacionalistas, rompieron en gritos de “viva Alemania”. Cf. Benjamin, *Ibid.*, p. 53.

¹²⁹ Es especialmente significativa, dentro de las acciones que contribuyeron en la “lucha objetiva” a la que se refirió Benjamin, una conferencia dictada por Breton en Haití en 1945, que insistía en que la liberación del hombre era la condición *sine qua non* para la liberación del espíritu. La publicación de esta conferencia fue censurada por la dictadura de Elie Escott, lo que, en el clima insurreccional de aquel momento, provocó una huelga de estudiantes que al poco tiempo se transformó en una huelga general y terminó por derrocar al presidente del país. “La conferencia de Breton actuó como una suerte de chispa sobre un barril de pólvora.” (Cf. Löwy, *op. cit.*, p. 68) Sin embargo no debe olvidarse la frase con la que en 1935 cierra Breton su discurso en el congreso de escritores, pues los surrealistas no se conformaban con las simples proclamas ni creían que éstas fueran lo más importante en la lucha por la transformación que buscaban: “No será mediante declaraciones estereotipadas contra la guerra y el fascismo que conseguiremos liberar al

que según Benjamin la tarea de la inteligencia revolucionaria es doble: derribar el predominio intelectual de la burguesía y ganar contacto con las masas proletarias; es por esto que el surrealismo, junto a sus obras artísticas, contrastaba con la moralidad idealista burguesa de izquierda, para la que la revolución, la “verdadera” y “profunda” revolución, siempre resulta inalcanzable ya que siempre busca la pureza del “maridaje incurable de moral con praxis política”. Según Benjamin, sólo los surrealistas habían comprendido que vivimos en un ámbito de imágenes del cual la acción política es la imagen de pura cepa, un “ámbito de imágenes que no se puede ya medir contemplativamente”. No se trata de hacer del artista de procedencia burguesa un maestro “del arte proletario”, sino de ponerlo en función de dicho ámbito de imágenes, en sus lugares importantes aun a costa de su efectividad artística; a tal grado lleva Benjamin esta idea que se pregunta: “¿no debiera ser incluso la interrupción de su carrera artística parte esencial de esa función?”¹³⁰ Es en el insulto, el chiste y el malentendido donde la acción es ella misma imagen en la que no hay “apostento noble”, “es el ámbito en el cual el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior, la psique, el individuo (o lo que nos dé más rabia) según una justicia dialéctica (esto es, que ni un solo miembro queda sin partir)[...] pero tras esa destrucción dialéctica el ámbito se hace más concreto, se hace ámbito de imágenes: ámbito corporal [...] También lo colectivo es corpóreo.”¹³¹

Pero no sólo en la revuelta y el escándalo ganaron los surrealistas las fuerzas de la embriaguez para la revolución, también lo hicieron encontrando las energías revolucionarias no en las fuerzas del progreso sino en lo anticuado: energías más melancólicas, pero no menos utópicas que provienen del pasado. *Nadja* de Breton es un ejemplo emblemático en tanto que captura las fuerzas y estructuras que actúan en el presente. “Breton y Nadja son la pareja amorosa que cumple, si no en la acción, al menos en experiencias revolucionarias todo lo que hemos experimentado en los tristes viajes en tren (los trenes comienzan a envejecer) en las tardes de domingo dejadas de la mano de Dios en los barrios proletarios de las grandes ciudades, en la primera mirada a través de

espíritu, y menos aún al hombre, de las viejas cadenas que lo esclavizan y de las nuevas cadenas que lo amenazan, sino, contrariamente, mediante la afirmación de nuestra inquebrantable fidelidad a las potencias de emancipación del espíritu y del hombre.” Breton, “Discurso en el congreso de escritores”, *Manifiestos...*, *op. cit.*, p. 1973.

¹³⁰ Benjamin, “el surrealismo...”, *op. cit.*, p. 61.

¹³¹ *Ibidem.*

una ventana mojada por la lluvia de una casa nueva.”¹³² Esta energía que encuentra Benjamin en lo anticuado está directamente relacionada con su idea acerca de la necesidad de romper con el *continuum* de la historia; al pasado habría que acercarnos desde lo marginal, desde lo que no provocó mayor interés en su momento, y no desde la secuencia lineal que han instaurado los vencedores.¹³³

Pierre Naville fue el miembro del grupo que más incitó a unir las ambiciones surrealistas con las exigencias del marxismo. Apenas un año después de la aparición del primer Manifiesto del surrealismo, publicó *La revolución y los intelectuales*, en donde, entre otras cosas, invitó a sus compañeros a ir más allá del punto de vista “metafísico y anarquista” para aceptar el punto de vista dialéctico del comunismo y la acción disciplinada del marxismo. Aunque en opinión de Naville el mérito más importante del surrealismo era su espíritu rebelde, “inspirado por la vocación irreductible de libertad”, y de ver en él la actitud más subversiva del espíritu, que implica una creencia en la destrucción del estado actual de cosas; también criticó severamente la oposición que el movimiento hacía entre el Oriente y Occidente, la importancia excesiva que el concedida a los sueños, así como por su hostilidad al maquinismo moderno. Según Naville, todas estas oposiciones no eran más que ingenuas ilusiones.¹³⁴

Por otro lado, si Naville y Benjamin reconocieron las diversas maneras de la aportación revolucionaria del surrealismo, no corrió con la misma suerte entre los dirigentes del Partido Comunista Francés. Acaso una de las mayores debilidades de la izquierda política y social en todos los tiempos, y lo que ha impedido muchas veces que ésta pueda consolidarse en el poder o en la hegemonía cultural, sea el puritanismo que la invade. Si hoy podemos ver cómo se libra una suerte de competencia entre los diferentes movimientos o en la corrientes al interior de un partido político de izquierda por demostrar quién es más puro, quién lleva la doctrina con mayor ortodoxia, y sorprender y acusar a quien se sale del camino conocido provoca el placer de la santidad, entre la militancia de los partidos comunistas de mediados del siglo XX esta actitud era pan de todos los días ; en opinión de Breton y Benjamin, en muchas ocasiones esto se debía a la

¹³² *Ibid.*, p. 60.

¹³³ Este tema se trata de manera más extensa en el apartado 1.4.

¹³⁴ Cf. Löwy, *op. cit.*, p. 60.

interpretación vulgar del materialismo y otros conceptos claves del marxismo. En el Partido Comunista Francés, específicamente, casi siempre hubo una actitud excluyente e intolerante con el grupo, Breton denuncia: “se nos veía como bichos raros destinados a cumplir funciones de badulaques y provocadores [...] en el interior del Partido se decía: 'si se es marxista, no se tiene ninguna necesidad de ser surrealista'.¹³⁵

Aun cuando el surrealismo se identificó con la praxis marxista al grado de haberse afiliado al PCF en 1926, esa cualidad suya que Ernst Bloch llamó “excedente utópico”, es decir, “un excedente de luz negra que escapa a los límites de todo movimiento social o político, por revolucionario que sea,¹³⁶ permitió que sus miembros siempre tuvieran claro que aunque en el plano político y social compartieran su rechazo tajante contra el capitalismo, en materia de arte y creación debía haber una libertad absoluta, y que el partido no debía interferir ni dictar línea en los temas a tratarse, y que, menos todavía, debía el arte servir para fines propagandísticos, permaneciendo así fieles a lo suscrito en el primer Manifiesto de 1924. En 1938 Breton se reunió con León Trotsky en México, durante la reunión del Partido Obrero Internacionalista, y redactaron una declaración llamada *Por un arte revolucionario independiente*. En ésta se reclamaba para la esfera de la creación intelectual “un régimen anarquista de libertad individual [...] Para la creación cultural, la revolución debe establecer y asegurar desde el principio un régimen anarquista de libertad individual. ¡Ninguna autoridad, ninguna obligación, ni el menor asomo de mando! Los marxistas pueden aquí marchar de la mano con los anarquistas.” También se llamaba a la cooperación entre anarquistas y marxistas, así como a la creación de la Federación Internacional por un Arte Revolucionario (FIARI), un organismo común de artistas revolucionarios contra el fascismo, el stalinismo y el sistema capitalista.

El surrealismo dejó clara su aspiración a una independencia y honestidad intelectual absoluta, sin importar frente a quién tuvieran que refrendarla; su adherencia al PCF no les hizo olvidar sus “deberes” en el campo de la literatura, que era “proteger obras rebosantes de savia de toda falsedad, sea de derechas o de izquierdas, que pueda

¹³⁵ *Ibid.*, 120.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 39.

producir el efecto de empobrecerlas. No podrá inducírse nos a renegar de los nombres de Rimbaud, Sade, o Freud, así como tampoco lo haremos del de Marx o Lenin”.¹³⁷

¹³⁷ Breton, “Discurso en el congreso de escritores”, *Manifiestos...*, *op. cit.*, p. 173.

6. Destrucción del aura en la obra de arte

A decir de Benjamin, la destrucción del aura en las obras de arte de las vanguardias es sin duda el punto que más las relaciona con una función política. Y es que el aura metafísica que rodea toda obra artística original, que remite a su carácter único e irrepetible, es decir a su autenticidad, “es la quintaesencia de todo lo que en la obra puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material, hasta su carácter de testimonio histórico [...] lo que se tambalea, pues, (con la destrucción del aura) es la autoridad de la cosa”.¹³⁸ La destrucción del aura, además, permitió a Benjamin volver inservibles los conceptos que la rodean, tales como los de “creatividad”, “genialidad” “misterio” o “valor imperecedero”, tan utilizados para los fines del fascismo en los años cercanos a la escritura de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.¹³⁹

La emergencia de la experiencia antiaurática se lleva a cabo de varias maneras, pero sobre todo la ha hecho posible la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Ésta atenta contra el valor de culto que relaciona al espectador con una obra original, y en cambio instaaura un valor de exhibición o profano.

La reproductibilidad de la obra de arte es muy antigua, pero cuando era hecha de manera manual lo auténtico mantenía plena autoridad frente a la reproducción manual, esto debido a que el resultado era considerado como una falsificación de la obra original, lo que la hacía inferior respecto de ésta. Será con la reproductibilidad técnica masiva de la obra de arte que desaparecerá su “aquí y ahora” o aura que le viene de su autenticidad, el momento único e irrepetible en que el artista tuvo una epifanía o revelación sobrenatural que hace que la materialidad de la obra sea sólo “una apariencia que ha adquirido lo lejano”. Para el arte aurático la obra de arte queda reducida a una suerte de un trampolín que permite acceder a una experiencia metafísica o misteriosa. Con el arte profano, en cambio, cuyo valor es exhibitivo, la obra de arte queda liberada de su

¹³⁸ Cf. Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p.44.

¹³⁹ Cabe recordar, como sugerí en el capítulo 1 de este trabajo, que no es claro que Benjamin creyera que estos conceptos debieran desaparecer de manera definitiva, pero en aquél momento (“pero en *este* momento”, dice Benjamin) era necesario, pues su uso acrítico para la elaboración de material empírico con fines fascistas era incontrolable.

existencia parasitaria dentro del ritual y permite la experiencia estética a partir de la “objetividad del objeto”.¹⁴⁰

Hay dos maneras en que la reproductibilidad técnica destruye la experiencia aurática que se tiene con una obra artística; en ambos casos la obra adquiere una capacidad de ser mejorada y actualizada, con lo que renuncia a perseguir un valor eterno. Una es “formal” -bajo esta forma de la reproductibilidad entra la mayor parte del arte surrealista- y ocurre cuando la obra de arte sufre la reproductibilidad técnica como un factor externo a sí misma; bajo esta manera puede reproducirse el arte de todos los tiempos, pues basta que éste se reproduzca a partir de las posibilidades, tanto de edición como de distribución, que ofrece un complejo sistema de aparatos. El arte reproducido técnicamente desacraliza la experiencia que se tiene con la pieza original, pero no compite con ésta puesto que no intenta copiarla o imitarla. Cuando Benjamin habla de reproducción técnica formal no está pensando sólo en la multiplicación masiva de una reproducción exacta de la obra -ni del tamaño ni tampoco del contenido-. La técnica permite la manipulación de la obra a nuestro deseo, desmontarla y concentrarnos sólo en una parte de ella, o bien, mejorarla y actualizarla, renunciando así a perseguir un valor eterno; nos permite también eso que Paul Valéry llamó “la conquista de la ubicuidad”: experimentarla en el momento en que nosotros así lo deseemos con sólo dirigir la mirada a una de las paredes de nuestra casa o apretar el botón de nuestro aparato reproductor de música.¹⁴¹

Ella (la técnica) puede resaltar en la fotografía aspectos del original que son asequibles a la lente, con su capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista, y que no lo son al ojo humano; puede igualmente, con la ayuda de ciertos procedimientos como la ampliación o el uso del retardador, atrapar imágenes que escapan completamente a la visión natural. Esto por una parte. Puede

¹⁴⁰ Bolívar Echeverría cuestiona esta supuesta existencia emancipada del arte, pues “pareciera que para Benjamin la consistencia propiamente artística de la obra humana nunca ha tenido, y tal vez nunca tendrá, una existencia independiente. El arte apareció atado a un valor de culto, por lo que el estatus de la obra de arte emancipada sería un estatus transitorio entre el de sometimiento a la obra de culto y el estatus futuro de sometimiento al disfrute cotidiano.” *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, op. cit.*, p.14.

¹⁴¹ Si los avances tecnológicos en la época de Benjamin y Valéry ya permitían una amplia gama de posibilidades de reproducción técnica que enterraban cada vez más la importancia de la autenticidad de la obra de arte -e incluso la relegaban a un orden de importancia inferior al de lo reproducido técnicamente-, con los avances tecnológicos de nuestros días esta posibilidad se ha incrementado muchísimo. Piénsese en el video y la fotografía digital; los programas de edición por computadora de fotografía, música y video; o en los sistemas portátiles de reproducción de música (con memorias de almacenamiento, hoy, de hasta 20 000 canciones).

además, por otra, poner la réplica del original en ubicaciones que son inalcanzables para el original. Hace, sobre todo, que ella esté en posibilidad de acercarse al receptor, sea en forma de una fotografía o de una reproducción de sonido grabada en disco. La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación.¹⁴²

La segunda manera de la reproductibilidad técnica es “real”, en tanto que ésta es un momento esencial de la propia constitución de la obra; éste es el caso del cine y la fotografía, por ejemplo, pues en ellos deja de importar cuál haya sido la primera placa u original de la que después se hagan reproducciones.¹⁴³ Sin embargo, Benjamin cree que en la fotografía el aura encuentra un último reducto de supervivencia en el rostro humano; la fotografía de retrato no lograba desterrar del todo el aura que envolvía el rostro de un ser querido. Y aunque el cine permitirá como ningún otro arte la destrucción del aura, pues debido a la rapidez con que se suceden en él las imágenes impide que el espectador pueda mantener fija su atención en una sola imagen, y por tanto recogerse en ella,¹⁴⁴ éste tampoco quedó absolutamente a salvo de una relación de culto, pero esta vez de las estrellas de cine y los políticos que aparecen en pantalla. El cine también es capaz de promover una imagen del mundo hecha a la medida de una ideología determinada, que al ser reproducida de manera masiva provoca que el espectador se vea tentado a respetar ciertos roles sociales y a contentarse con la contemplación del espectáculo, volviéndose así inmune ante la pérdida de sus derechos.

Por otra parte, nada tiene que ver la experiencia profana de la obra de arte con una autonomía del tipo *l'art pour l'art* — “que es una teología del arte”—,¹⁴⁵ que apelaba a un arte puro con absoluta independencia de cualquier función social, y de todo contexto

¹⁴² Benjamin, “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, *op. cit.*, p.43.

¹⁴³ El caso de la música es interesante, pues aunque ésta haya estado ligada a una función ritual, nunca hay en música un original ya que sólo existe en el momento en la que se le interpreta.

¹⁴⁴ Tal parece que Benjamin restringe la experiencia contemplativa y de recogimiento en el arte al momento en que se está en contacto con la materialidad de la obra, y no da importancia a la experiencia que puede sobrevenir en ausencia de la obra artística, a través del recuerdo, que permite la reflexión y -¿por qué no?- el recogimiento. Sin embargo, lo que sí parece inobjetable es que si bien la propia naturaleza del cine favorece la tendencia no contemplativa, esta tendencia también es alimentada por la “pobreza de experiencia” de la que habló Benjamin. A decir de Adorno, en *Dialéctica de la ilustración*, las personas de clase trabajadora explotada van al cine a distraerse y olvidarse de sí mismas.

¹⁴⁵ Benjamin, “El surrealismo...”, *op. cit.*, p.

político y social. Para Benjamin, por el contrario, el paso a un arte profano sólo se explica a partir de una reconfiguración profunda del mundo de lo social, porque “si el criterio de autenticidad llega a deteriorarse en la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.”¹⁴⁶ Para Benjamin, es en la resistencia y rebelión de los movimientos de masas y la intensidad creciente de los movimientos sociales donde habría que buscar el fundamento de la tendencia anti-aurática, pues es lo que explica la transformación en la experiencia del arte.

Theodor Adorno, su colega del Instituto para la Investigación Social, en Frankfurt, fue muy severo en su crítica acerca de esto último; en primer lugar porque Benjamin hace depender al arte de los movimientos sociales y le atribuye al arte profano un papel revolucionario: “subestima la tenacidad del arte autónomo, sobreestima la del dependiente.”¹⁴⁷ Además, como dijimos antes, donde Benjamin encuentra masas revolucionarias él sólo ve una masa amorfa, sometida a un Estado autoritario y manipulada en sus gustos y opiniones por una industria cultural burguesa.

A Adorno también le interesa el derrumbe del arte aurático, pero para que sea sucedido por un arte autónomo, desligado de cualquier noción metafísica, religiosa y revolucionaria (en el sentido benjaminiano); Adorno también cree necesaria la experiencia de culto para el paso a este arte independiente, pero para Benjamin la relación de culto va siempre atada al aura de la obra, por lo que junto a ésta debía desvalorizarse.

Según Adorno el arte por sí mismo ofrece una emancipación tanto social como conceptual. Es autónomo. Y aunque está inscrito en un contexto cultural genera su propia estructura de sentido independiente de cualquier contenido que haga referencia al mundo, y por esta razón fundó su teoría del arte autónomo en la música, ya que ésta se manifiesta como el arte más puro por no contener ninguna referencia directa al mundo. Así, el valor del arte estaría en su capacidad de generar nuevas líneas de sentido y estructuras de comprensión.

¹⁴⁶ Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁷ Adorno, *op. cit.*, p. 143.

Aun cuando en la mayor parte de las producciones artísticas surrealistas la reproductibilidad técnica es formal, es decir algo externo a ellas, Benjamin consideró que el arte de las vanguardias contribuyó como ningún otro a desvalorizar el “aquí y ahora” de la obra de arte. La experiencia profana que provocan las obras de vanguardia reproducidas técnicamente de manera formal y masificadas, en nada se diferencian de las obras de otras épocas reproducidas también técnicamente y que atentan de igual manera contra el aura de manera “formal”, por lo que son otros los modos en que las vanguardias contribuyeron de forma eficaz en la destrucción del aura. En el humor, el kitsch y la degradación de los materiales plásticos, encontramos elementos presentes en la mayor parte de las obras surrealistas y que desacralizan la experiencia estética, es decir, impiden una experiencia de lejanía, aurática, con la obra.

Empecemos por hablar del la experiencia kitsch o de cercanía presente en el sueño surrealista que en general determinó la naturaleza de sus obras. Benjamin cree que si en algún momento de la historia, tal como lo propone Ludwig Klages, la distancia perceptiva era un rasgo fundamental de la experiencia onírica, en los sueños surrealistas las imágenes no se presentan signadas por la lejanía sino por la cercanía y la familiaridad. En la experiencia kitsch lo más importante es esta cercanía con el mundo de las cosas, y es producto de un estado análogo al sueño —“como el sueño, lo banal es la imagen anamórfica de los objetos”— y tiene relación con el mundo material que rodea a la infancia. La cercanía del objeto en que viven las masas les devuelve la experiencia infantil del apropiarse de las cosas de manera natural y, por ello mismo, eficaz, porque no se experimenta como oposición o “angustiante protesta” contra el mundo de nuestros padres (“y en esto, cuando niños, nos mostrábamos superiores”), sino como cuando “se le da la espalda al profesor y la cátedra y se mira hacia afuera, donde en el aire hay un globo”.¹⁴⁸

Ahora la mano se aferra a esta imagen una vez más en el sueño y acaricia sus contornos familiares a modo de despedida. Toma los objetos por el lugar más común. Que no siempre es el más adecuado: los niños no estrechan un vaso, meten la mano adentro. ¿Y qué lado ofrece la cosa al sueño? ¿cuál es el lugar más común? Es el lado desteñido por el uso y adornado baratamente de

¹⁴⁸ Benjamin hace esta descripción a partir de una ilustración hecha por Max Ernst para un libro de Paul Éluard. Cf. Benjamin, *Onirokitsch. [Glosa sobre el surrealismo]*, www.doooss.org/articulos/textos/onirokitsch.pdf, p. 1.

frases hechas. El lado que la cosa ofrece al sueño es el kitsch [...] con lo banal, al abrazarlo, abrazábamos lo bueno, que se halla, mira, tan cerca.¹⁴⁹

Según Benjamin, los surrealistas están menos sobre la huella del alma que sobre la de las cosas: “en el matorral de la prehistoria buscan el árbol totémico de los objetos. La suprema mueca de este árbol totémico, la última de todas, es el kitsch.”¹⁵⁰ El kitsch como lo cercano, lo que está a la mano y que responde al valor de uso, pero también lo cargado, el abigarramiento, el ornamento arbitrario, el malentendido dialógico; todo ello está lleno de íntimos entrelazamientos: “allí hay empatía de las almas, amor, kitsch”.

Como lo observó Herman Broch, el kitsch representa una “caída vertical” desde el más alto nivel del genio al “plano de la banalidad”, y satisface plenamente la aspiración de las masas a adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías.¹⁵¹

En el “Convulto K” Benjamin escribe:

La masa exige de la obra de arte (que para ella deriva en línea recta de los objetos de uso) un poco más de calor. Aquí la primera llama en encenderse es el odio. Pero el ardor del odio muerde o quema sin brindar ese “confort del corazón” que hace al arte susceptible de uso. El kitsch, por el contrario, es tan sólo el arte transformado al ciento por ciento, momentánea y absolutamente, en objeto de carácter utilitario. Pero así el kitsch y el arte, bajo sus formas consagradas de expresión, se encuentran enfrentados el uno al otro de modo irreductible.¹⁵²

Los *ready-mades* de Marcel Duchamp merecen un lugar aparte en la tarea de destrucción del aura desde la banalidad. Son obras de arte hechas a partir de objetos de uso cotidiano elegidos a partir de una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia de buen o mal gusto; a estos objetos se les hacían modificaciones mínimas y otras veces únicamente eran firmados.

Las significaciones de la pintura ‘retiniana’ son insignificantes: impresiones, sensaciones, secreciones, eyaculaciones; el *ready-made* enfrenta a esta insignificancia su neutralidad, su no-significación. Por tal razón no debe ser un objeto hermoso, agradable, repulsivo o siquiera interesante. Nada más difícil que, como reconocía Duchamp, encontrar un objeto realmente

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁵⁰

¹⁵¹ Cf. Ibarlucía, *op.cit.*, p. 33.

¹⁵² Citado por Ricardo Ibarlucía, *op. cit.*, p. 34.

neutro: “cualquier cosa puede convertirse en algo muy hermoso si el gesto se repite con frecuencia; por eso el número de mis *ready-mades* es muy limitado”.¹⁵³

Maletas, peines, una rueda de bicicleta sobre un banco, portabotellas de hierro, perchas, una pala quita-nieve, un urinario de porcelana, fueron objetos convertidos en obras artísticas que, sin embargo, no podían producir más que experiencias efímeras por vía de la indiferencia. Dichas obras se oponían a la eternidad y lejanía de la obra aurática. Además, los *ready-mades* asestaron un golpe tremendo a los conceptos de “genialidad” y “misterio” que nutren al arte aurático, pues la pura elección del artista, y no una revelación, bastaba para convertir cualquier objeto en arte.

También la degradación de los materiales con que se hacían, además de los *ready-mades*, gran parte de las obras plásticas surrealistas, jugó un papel fundamental en la destrucción del aura y la idea de un “arte superior” administrada por la tradición. En lugar de los materiales “nobles” utilizados por la tradición artística, los artistas surrealistas pintaron sobre cartón, plástico, trozos de aglomerado y fibrocemento. El surrealismo todo lo incorpora, y desde la época de Dadá produce artificios tipográficos, hace pinturas en las que pega botones y hojas de afeitar, difuminando así la frontera entre la imagen y la escritura. Los surrealistas también utilizaron materiales de desecho que chorreaban, quemaban o frotaban con diversas técnicas de su propia invención, tales como el *decollage*, *dripping*, *coulage*, *fumage*, *gratagge* o *frotagge*, para obtener formas bruscas y acoplamientos extraños.

Por otro lado, a través del humor Duchamp y muchos otros surrealistas reducían a un nivel ínfimo todo lo que antes mereció respeto. Con bromas y chistes como el de la jaula llena de terrones de azúcar que Duchamp hacía levantar a sus amigos, quienes eran sorprendidos por el peso de esos cubos, que en realidad eran de mármol (para Breton “esa broma tenía casi más valor que todas las del arte juntas”¹⁵⁴), el surrealismo desafió la seriedad que acompaña al ritual y recogimiento de la obra aurática. Con los “*ready-mades* recíprocos” Duchamp desconoció la autoridad de obras a las que la tradición les tenía asignado un lugar preferente: le pinto bigotes a la Gioconda y utilizó un Rembrandt como tabla de planchar. En general el humor presente en las obras surrealistas logró,

¹⁵³ Paz, “Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp”, *Los privilegios de la vista*, *op. cit.*, p. 147.

¹⁵⁴ Breton, *El surrealismo y sus manifestaciones*, *op. cit.*, p. 67.

mediante la ridiculización de los lugares comunes -sociales y del arte-, ser un medio eficaz para el extrañamiento contra éstos mismos y las condiciones en que vivimos, también para desenmascarar muchas de nuestras certezas: “y para el pensamiento, digámoslo de paso, no hay mejor punto de partida que la risa. Por lo menos en lo que respecta a las ideas, las mociones del diafragma parecen más productivas que las conmociones del alma. Lo único que el teatro épico posee en abundancia son oportunidades públicas para las carcajadas”¹⁵⁵

La contemplación y el recogimiento son experiencias que Benjamin asoció en todo momento con el valor de culto en el arte, y las contrapuso a la cercanía banal de la experiencia kitsch, profana. Sin embargo, si bien el surrealismo buscó dicha cercanía en la utilización y transformación de objetos de la experiencia cotidiana, me parece que también escapó a esa banalidad en tanto que aspiró a la totalidad; desde su “pobreza de experiencia” buscó la totalidad en el aquí y ahora del presente, y muchas veces sólo el recogimiento introspectivo y la contemplación le permitió desandar el camino hacia el corazón de los objetos: éstos no están aislados, sino en secreta correspondencia con todo lo que conforma la totalidad cósmica. En su aspiración por alcanzar las fuentes de la poesía y permanecer en ellas, el surrealismo privilegió la facultad de escucha sobre la del habla.

Por otro lado, aunque las imágenes oníricas del surrealismo presenten el abigarramiento del kitsch, los objetos de este último son “baratijas”, “manifestaciones de mal gusto con una intención decorativa”,¹⁵⁶ mientras que las imágenes surrealistas no tienen una pretensión decorativa, sino que exploran y van en busca de las “verdades esenciales”. El kitsch se apodera de los objetos no en la distancia perceptiva de la contemplación sino en el primer plano de la copia y la reproducción. El surrealismo, por su parte, sí precisa de estados de pasividad voluntaria y recogimiento para alcanzar el estado extático del sueño. En el kitsch no hay éxtasis. Por todo lo anterior, creo que el calificativo de banal aplicado al sueño surrealista puede resultar inexacto si no se le usa con la reserva necesaria.

¹⁵⁵ Benjamin, *El autor como productor*, op. cit., p.55.

¹⁵⁶ Ibarlucía, p.

¿Por qué Benjamin no concede la posibilidad de la contemplación en el valor de exhibición? , ¿por qué reducir las posibilidades de la contemplación al valor de culto? Es decir, ¿necesariamente tienen que desaparecer, como cree Benjamin, la contemplación y el recogimiento en la relación profana del espectador con la obra de arte, es esto necesario para suprimir de la obra un supuesto encargo metafísico? Creo que en la experiencia estética profana que se tiene con muchas obras surrealistas, sobre todo en pintura y poesía, no está excluida la contemplación; hay con ellas una relación distinta que la cercanía de lo a la mano, es posible –y muchas veces necesaria- una observación detenida y cuidadosa acerca de los sentidos que la propia materialidad de la obra sugiere. En ningún momento la contemplación es aquella otra que reduce la obra a una función de trampolín metafísico. Además, “¿no es la contemplación lo único que sería capaz de sustraer, en esta época, al objeto artístico del fetichismo o a la reducción a una pura mercancía?”¹⁵⁷

Benjamin nos ha dicho que una de las tareas más importantes de un autor es la de transformar el aparato de producción y no sólo abastecerlo, y para hacerlo debe ganarlo para la causa del socialismo.¹⁵⁸ Como lo hemos dicho antes, nada tiene que ver la consecución de esto último con seguir una línea dictada por el Partido o hacer labor de propaganda, sino únicamente con la capacidad de la obra de provocar un extrañamiento en el espectador respecto a las condiciones de vida actuales. La obra debería llevar al espectador no sólo al placer de la contemplación, sino al de la toma de decisiones. Pero resulta difícil creer que la toma de decisiones, producto del extrañamiento, sea posible sin un acto contemplativo que le anteceda, es decir que no tenga a la contemplación como condición de posibilidad: quien está en posición de tomar decisiones respecto de su situación es quien se ha situado a cierta distancia de ella y por eso mismo es capaz de verla y saber que existen diferentes opciones. En el propio teatro épico de Brecht es el espectador de la obra quien desde su butaca se percató de que la acción ha sido interrumpida, de que se está en una obra de teatro y no en la vida real que buscó el teatro ilusionista. Es el espectador, pues, y no los actores, quienes experimentan el

¹⁵⁷ Paz, “Baudelaire crítico de arte”, *op. cit.*, p.52.

¹⁵⁸ Cf. Benjamin, *El autor como productor*, *op. cit.*, pp. 38-40.

extrañamiento. Además, si la segunda técnica, tal como la reconoce Benjamin, requiere de “individuos críticos frente a los terribles estragos de la primera técnica”, ¿no es la contemplación aquello que en mayor medida favorece la actitud crítica y no la cercanía de las cosas, que puede llegar a ser asfixiante?

Es cierto que hay obras artísticas que nacieron para no ser contempladas, que la intención de quien las creó es que fueran observadas con desinterés, rápido, casi de pasada, como los *ready-mades* de los que hablamos líneas arriba. Pero excluyendo este tipo de obras en que su propia forma e intencionalidad imposibilitan la contemplación, en el último de los casos el aura de la obra de arte lo es en la experiencia del espectador, por lo que en algunas ocasiones sería más exacto hablar de un espectador aurático o profano antes de un arte que sea, él mismo, aurático o profano. Es el espectador quien se relaciona con la obra de arte a partir de un valor profano o de culto. A Benjamin, sin embargo, le interesa resaltar más este carácter presente en la materialidad misma de la obra porque ésta, además del “aquí y ahora” irrepetible en que el artista la creó, es testimonio de su existencia material única, esto es de “la historia a la que una obra de arte ha estado sometida dentro de la historia, donde se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar.”¹⁵⁹ Así:

Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno. Algo sin embargo, se les ofrecía a ambos de la misma manera: su unicidad, es decir, su aura.¹⁶⁰

Es indudable que la reproductibilidad técnica cancela el “aquí y ahora” de la obra original, pero pienso en algunos ejemplos que me hacen creer que en algunos casos más que hablar de obras auráticas o profanas habría que hablar de espectadores con iguales adjetivos. Siguiendo con el mismo ejemplo de la estatua de Venus, lo más probable es que para una persona moderna, de las que Benjamin ha llamado “pobres de experiencia”, sin una filiación religiosa ni conocimientos sobre el valor histórico y cultural de la

¹⁵⁹ Benjamin, *La obra de arte...* p.42.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

famosa Venus de Milo,¹⁶¹ ésta significará sólo un objeto más a la mano dentro del conjunto diverso de la decoración; y seguramente, si le dieran a escoger entre la original de mármol, vulnerable a las persecuciones de los niños y mascotas, y una reproducción de plástico para ponerla en la sala de su casa, escogería la segunda. Por otro lado, un coleccionista de arte puede tener una relación de culto y fetichizada con una obra de vanguardia cuya función era, originalmente, la de poner en cuestión el valor del arte. Un último y real ejemplo al que ya nos hemos referido: cuando Baudelaire se encuentra frente a una pintura “original” de Delacroix - es decir una obra aurática que debería llevar aparejado un valor de culto o de lejanía- en la que se representa el famoso pasaje histórico donde el emperador Marco Aurelio, moribundo, confía el joven Cómodo a sus amigos, la experiencia que éste crítico de arte tiene con la obra no es de culto, sino absolutamente de exhibición. La fascinación de Baudelaire ante la pintura no la provoca el tema de la obra ni el hecho de que ésta sea auténtica, sino “esta ponderación del rojo y el verde que complace nuestra alma”, pues “visto a una distancia muy grande y que impida comprender el tema, un cuadro de Delacroix produce inmediatamente en el alma una rica impresión, feliz o melancólica [...] Parece que el color piensa por sí mismo, independientemente de los objetos que reviste.”¹⁶²

La destrucción del aura en la obra de arte se realiza de varias maneras, no sólo a través de la reproductibilidad técnica, aunque sea ésta, sin duda, la que más importancia tiene. En esta labor destructiva las combinatorias parecen ser muchas, es decir que no necesariamente tienen que ir en un solo paquete inseparable el culto, el valor imperecedero, la contemplación, el recogimiento, la genialidad y el misterio. Al menos, creo, eso quedó demostrado con el surrealismo, con cuyas técnicas asistimos a otras posibilidades de degradación y destrucción del “aquí y ahora” de la obra de arte. En esta pluralidad de maneras en que el valor de culto es desterrado de la experiencia artística, creo que no habría que minimizar el papel que juega el espectador de la obra de arte,

¹⁶¹ No está de más recordar que el “pobre de experiencia” no necesariamente posee estas características; existe el “pobre de experiencia” que ha devorado bibliotecas completas, pero también aquél que de la mano de la técnica se refugia en la existencia más simple, que es el mundo del ensueño. Para ampliar el tema véase el capítulo 2 de este trabajo.

¹⁶² Citado por Octavio Paz, “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”, *Los privilegios de la vista*, *op. cit.*, p. 43.

quien es capaz de traicionar y transformar la función originaria de la obra, sea el culto o la experiencia profana.

7. Dialéctica del sueño: el sueño y el despertar revolucionario

Tanto Benjamin como el surrealismo encontraron en el sueño la posibilidad de liberación de las cadenas que habían sido impuestas al hombre por el racionalismo positivista, el capitalismo y el sistema cultural burgués. Ambos, sin embargo, abordan la función del sueño de manera distinta. Lo resumiré de manera breve para luego extenderlo sin perder el sentido: para el surrealismo acceder al sueño y llegar incluso a disolver la línea que separa a la vigilia del sueño, es acceder a las fuentes de lo poético y, lo que es mejor, permanecer en ellas. Este grupo encontró su fuente poética en el inconsciente, que es posible explorar a través del automatismo psíquico y el sueño, y lo que más le importó fue ir en pos de la totalidad cósmico- poética extraviada en la fragmentación de la cotidianidad prosaica. A Benjamin, por el contrario, le resultaba inadmisibles la pretensión de disolver la línea que separa a la vigilia del sueño: éste último es la experiencia onírica de las mercancías que el capitalismo “ha derramado sobre Europa”, por lo que cree que lo mejor del sueño es que anuncia que está próximo el despertar revolucionario.

La experiencia surrealista no partió del sueño sino del automatismo psíquico, pues de hecho en el primer Manifiesto el surrealismo quedó definido como un “automatismo psíquico por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral”.¹⁶³ Sin embargo, llamo aquí sueño al estado extático inducido tanto por el automatismo psíquico como por los sueños, tanto si éstos provienen del acto de dormir o del sueño que se tiene despierto (y que sería más propiamente un ensueño).

El automatismo practicado por los surrealistas nació de la simulación de ciertos estados mentales alterados, como la paranoia, la histeria y la demencia, que posibilitaban formas supremas de expresión y de percepción, de conocimiento irracional. Los surrealistas concibieron los estados extáticos ya no como exclusivos de los enfermos

¹⁶³ Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *op. cit.*, p. 25.

mentales, sino como estados del espíritu susceptibles de ser adiestrados poéticamente, tal como lo intentaron André Breton y Paul Éluard en *L'immaculée Conception* (1930) donde se abandonaron a ensayos de simulación de los principales delirios catalogados (manía aguda, parálisis general, demencia precoz):

El espíritu adiestrado poéticamente en el hombre normal, es capaz de reproducir a grandes rasgos las manifestaciones verbales más paradójicas, las más excéntricas; este espíritu tiene el poder de someterse voluntariamente a las principales ideas delirantes sin que ello le conduzca a un desequilibrio permanente y sin que sea susceptible de comprometer ni un ápice de su facultad de equilibrio.¹⁶⁴

La locura no es patológica, como nos lo ha querido hacer creer un aparato cultural que determina y separa institucionalmente lo que es normal de lo que está enfermo. El acercamiento e interés siempre creciente del surrealismo por la lógica de la locura vino a poner en entredicho el modo en que somos determinados desde las instituciones. Para el surrealismo la locura no es patológica ni despreciable, por el contrario, “el pájaro de la locura” nos enseña nuevas maneras de establecer asociaciones, de salirnos de los esquemas de categorización con los que crecimos: “Si los locos se ven tan felices, nada despreciable debe haber en ese estado”.

El sueño –fuente de la poesía surrealista- nace en soledad, en su silencio anidan las palabras aborígenes por las que acaso podamos acceder a las secretas correspondencias entre los fragmentos que se nos ofrecen ante los ojos, por eso los surrealistas, dice Benjamin, “en el matorral de la prehistoria buscan el árbol totémico de los objetos”. Si la filosofía y la razón occidental optaron por el camino de la violencia de lo que la admiración originaria revelaba, otros en cambio, nos dice María Zambrano, quedaron prendados en la admiración originaria y no aceptaron el camino de la violencia. No pudieron porque “la cosa misma se había fijado en ellos, estaba impresa en su interior”.¹⁶⁵

El poeta busca la unidad, pero de otro modo. El surrealismo buscó regresar a la fuente poética de la admiración y el deseo, y la encontró en las posibilidades que le ofrecía el sueño. Es por la vocación al regreso a un orden poético original que el surrealista es

¹⁶⁴ Breton, André y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Rafael Jackson (trad.), Siruela, Madrid, 1991, p. 93.

¹⁶⁵ Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 18.

capaz de recordar lo nuevo, como lo hacen los niños. Por esta capacidad de admiración es posible entrar en contacto con el agua de origen y palpitante del inconsciente donde los surrealistas encontraron su propia fuente del sueño.

El sueño surrealista tiene su antecedente directo en el Romanticismo, pero también se diferenció de éste por múltiples razones, sobre todo porque la experiencia del sueño en aquéllos es antirreligiosa -específicamente anticristiana- y recurre a las teorías freudianas; además, aunque el surrealismo encontró en el silencio y el aislamiento una fuente necesaria para cultivar el sueño, éste desembocaba en un sueño de dimensiones colectivas. El surrealismo también aspiró a la abolición de la diferencia entre el sueño y la vigilia, pero no buscó evadir la realidad, sino trasladar las posibilidades infinitas del sueño al mundo cotidiano para transformarlo de esta manera.

En el Romanticismo la muerte del Dios cristiano que se revela en sueños es también la condena y el sufrimiento trágico de la orfandad; no el de quien nació sin padre, sino el que tuvo uno que ha muerto y ha dejado un vacío que provoca terror y angustia existencial: ningún orden, ni divino ni natural, regula el movimiento del universo.¹⁶⁶ Uno de los momentos más importantes de este tipo de sueño es el del poeta Jean Paul Richter, presente en su poema *Discurso de Cristo en lo alto del edificio del mundo*; en él se hace el anuncio de la muerte de Dios y por tanto de la nueva orfandad en que nos encontramos todos.¹⁶⁷

El sueño del surrealismo nació sin Padre, por lo que en su anticristianismo no existe sentimiento alguno de orfandad; más bien recurre a la teoría freudiana según la cual el sueño toma algo del presente y se remonta hasta la niñez descargando necesidades psíquicas, se presenta como el lugar donde se revela el juego exuberante del inconsciente

¹⁶⁶ “Los filósofos de la Ilustración habían atacado al cristianismo y a su Dios hecho persona, pero tanto los deístas como los materialistas postulaban la existencia de un orden universal. El siglo XVIII, con pocas excepciones como la de Hume, creyó en un cosmos regido por leyes que no eran esencialmente distintas a las del entendimiento. Divino o natural, una necesidad inteligente movía al mundo y el universo era un mecanismo racional. La visión de Jean Paúl nos muestra exactamente lo contrario: desorden, incoherencia” Octavio Paz, *Los hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Seix Barral, México, 1991, p.74.

¹⁶⁷ El anuncio se hace en la iglesia de un cementerio inmenso. Los sepulcros se resquebrajan y los muertos avanzan hacia la resurrección. Aparece en el cielo un Cristo muerto. La multitud de las sombras corre a su encuentro con una angustia terrible: “¿No hay Dios?” Cristo desciende y dice: “He recorrido los mundos, subí hasta los soles y no encontré a Dios alguno; bajé hasta los últimos límites del universo, miré los abismos y grité: ‘Padre, ¿dónde estás?’ Pero no escuché sino la lluvia que caía en el precipicio. Y cuando busqué en el mundo inmenso el ojo de Dios, se fijó en mí una órbita vacía y sin fondo.” Entonces los niños muertos se acercan y le preguntan: “Jesús, ¿ya no tenemos Padre?” Y Él responde: “Todos somos huérfanos. Vosotros y yo. ¡Todos estamos sin Padre!”

y la imaginación liberados. “Sabemos de los sueños por el recuerdo de apariencia fragmentario que se tiene al despertar, de un grupo de impresiones visuales en su mayoría y acústicas en segundo lugar, y por lo general su apariencia es absurda”.¹⁶⁸

Aunque la imagen onírica del surrealismo desanda camino en busca del tiempo original y prehistórico que muestre o insinúe las subterráneas correspondencias del hombre y el cosmos, esta iluminación es iluminación de la experiencia cotidiana, transfiguración de ella. En parte, por eso dice Benjamin que “el sueño ya no abre una azul lejanía. Se ha vuelto gris. La gris capa de polvo sobre las cosas es su mejor componente. Los sueños son ahora un camino directo a la banalidad”.¹⁶⁹ Queda claro que para Benjamin la característica más importante de lo banal es la cercanía: “con lo banal, al abrazarlo, abrazábamos lo bueno, que se haya, mira, tan cerca”. Sin embargo, es importante tener en cuenta lo que comentamos con mayor amplitud en el apartado sobre la destrucción del aura en la obra de arte (capítulo 5): que el surrealismo no se queda en ese plano inmediato de la cotidianidad, en esa materialidad inmediata kitsch, sino que en general aspira a la totalidad. Lo maravilloso que tanto buscó el surrealismo resulta de la experimentación de esta totalidad y hace posible la ampliación de la realidad. La maravilla que produce el surrealismo no es en principio esteticista, pues aspira a acceder a una totalidad cósmica universal gracias a la imagen onírica.

Para el surrealismo el sueño no es la máscara de la mercancía, algo que oculte el verdadero rostro de algo y de lo que sea deseable despertar, sino una realidad superior, el punto del espíritu donde todo se interrelaciona, donde los opuestos se reconcilian y “la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse como contradicciones. En vano buscaríamos en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de la determinación en este punto.”¹⁷⁰ No se trata, sin embargo, de despreciar a la conciencia, la vigilia y lo material (desprecio que ha llevado a ciertas tendencias risibles del espiritualismo, dice Bretón), se trata de una armonización de estos dos niveles de la realidad, de la conformación de una realidad absoluta: de una surrealidad. Entonces lo maravilloso acontece, y esta es una de las cualidades más importantes del surrealismo. Sólo lo

¹⁶⁸ María Rosa Palazón, *Consideraciones sobre estética a partir de André Breton*, UNAM, 1987, p. 219.

¹⁶⁹ Benjamin, *Onirotisch. [Glosa sobre el surrealismo]*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷⁰ Breton, *Diccionario abreviado del surrealismo*, *op. cit.*, p. 96.

maravilloso es bello, nos dirá Bretón: “La belleza será convulsa o no será...La belleza convulsa será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial o no será”.¹⁷¹ Permanecer en el sueño significa permanecer en estado de alerta para también ver y convocar lo maravilloso, lo sobrenatural y misterioso que se encuentra en estado puro en las calles.¹⁷²

Benjamin criticó severamente la aspiración del surrealismo de eliminar la línea divisoria entre la vigilia y el sueño. Según él, el movimiento había caído muchas veces en una pasividad contemplativa esteticista dedicada a los sueños: “[para los surrealistas] entonces la vida parecía que sólo merecía la pena de vivirse cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedara desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa; cuando los sueños parecían lo más integral, lo más concluyente y lo más absoluto.”¹⁷³ Según esto el surrealismo dejaba mucho que desear cuando en su cercanía con fenómenos ocultos se entregaban a un misterio y una maravilla que llegaba a ser ingenua: “subrayar patética o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático no nos hace avanzar.”¹⁷⁴ Según Benjamin estas experiencias oníricas no nos enseñan ni la mitad de lo que aprendemos por medio de una iluminación profana, “esto es leyendo, pensando[...] el lector, el pensativo, el que espera, el que callejea, son tipos iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio. Y sin embargo, son profanos”.¹⁷⁵

Pero Benjamin no entiende el sueño del mismo modo que los surrealistas, quienes encuentran en él una fuente poética y de libertad inagotable. Los sueños “no son clave de

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷² Carpentier recuerda algunas anécdotas en este sentido: “Los surrealistas tenían el don de suscitar en cierto modo lo sobrenatural y misterioso, y aquello les venía constantemente al encuentro [...] un día Robert Desnos y yo paseando por los alrededores del antiguo mercado de París, pasamos frente a una tienda que no conocíamos donde vendían trampas de todo tipo, tenía un enorme letrero con letras doradas que decía Fabrica de Trampas [...] Y sobre el letrero, asomados a las ventanas de una casa de huéspedes que había encima de la fábrica de trampas, había dos sacerdotes católicos de gran sotana que asomaban hacia la calle. Eso lo fotografiamos inmediatamente y lo publicamos en la revista, porque eso era un cuadro surrealista en estado puro. [...] Otro día caminábamos al amanecer a la orilla del lago del bosque y vimos una mujer con un abrigo de pieles que estaba mirando fijamente al agua. Desnos me dijo: 'esta mujer se va a suicidar, tengo el presentimiento de ello. La voy a salvar.' Salió corriendo hacia ella, la agarró por un brazo y el brazo se le quedó en la mano: era un brazo ortopédico [...] Por otro lado, Chirico se jactaba de ver fantasmas y de pasearse en el bolsillo con un espejito que él llamaba detector de fantasmas, y cuando uno le decía 'mira, fulano, chico, ¿aquello no será un fantasma?', Chirico se volvía de espaldas, cogía el espejito, miraba al personaje y decía: 'sí, efectivamente, es un fantasma'.” Carpentier, “Sobre el surrealismo”, *Conferencias*, Letras Cubanas, La Habana, 1987, p. 20.

¹⁷³ Benjamin, “El surrealismo...”, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.58

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 59.

conflictos psíquicos individuales, sino el médium por el que se expresa la relación del sujeto moderno con el mundo de los objetos”,¹⁷⁶ la experiencia que el capitalismo ha derramado sobre Europa y que reactiva las fuerzas míticas de la modernidad, por lo que el sueño sólo es deseable en tanto que anuncia que está próximo el despertar revolucionario. Benjamin no cree, pues, que el poder liberador del sueño resida en la pura embriaguez de la imagen onírica:

Demarcación de la tendencia de este trabajo frente al de Aragon: mientras que Aragon insiste en permanecer en el plano del sueño, aquí debe encontrarse la constelación del despertar. Mientras en Aragon persiste un elemento impresionista —“la mitología”— y este impresionismo es responsable de numerosos filosofemas del libro, aquí se trata de disolver la “mitología” en el espacio de la historia. Lo que ciertamente sólo puede realizarse mediante el despertar de un saber aún no conciente de sí mismo.¹⁷⁷

De lo que se trata es de despertar del sueño monumental del progreso de la modernidad que se afianzó en el siglo XIX, de disolver su mitología que ha instaurado un poderoso reino de imágenes oníricas colectivas por el que se consolida un estado dado de cosas. Este sueño tiene por escenografía la ciudad; somos lanzados al embrujo de su dulce esquizofrenia en la experiencia kitsch que se tiene en sus calles, donde cohabita el lujo con la miseria, donde pueden encontrarse aparadores llenos de mercancías relucientes, afiches, prostitutas, vagos, bohemios o ropavejeros. En los objetos la modernidad ha petrificado sus sueños monumentales y los ha convertido en fantasmagorías de una época.

El sueño dice más que las imágenes o las situaciones anecdóticas: éstas son atmósferas incomprensibles que no se dejan interpretar; soñar, en cambio, “participa de la historia”, pero para esto hay que abrirle una perspectiva histórica mediante la iluminación que la libere del conformismo de lo que adviene de manera “natural”. Benjamin fue un gran admirador de Baudelaire y gracias a él, a su “barroquismo de la banalidad”, tuvo sus primeros acercamientos a la ciudad de París.¹⁷⁸ “En sus interrogantes sobre el universo

¹⁷⁶ Ibarlucía, *op. cit.*, p. 79.

¹⁷⁷ Citado por Ibarlucía, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁸ Sobre este poeta Benjamin escribió tres textos fundamentales: *El París del segundo imperio en Baudelaire*, *Sobre algunos temas Baudelerianos* y *Parque central*; todos reunidos en *Charles Baudelaire, un poeta lírico en el apogeo del capitalismo*. Este volumen sólo llega a ser planteado por Benjamin, pero es abandonado en estado de bosquejo. Son estos tres textos los que permiten imaginarlo.

baudeleriano, Benjamin afinó los conceptos más importantes de su filosofía de la historia, que tratan del uso barroco de la alegoría en la cotidianidad, de la imagen dialéctica o de la lógica de la mercancía, fundadores de la modernidad”.¹⁷⁹ El sueño en que se han convertido las ciudades modernas a partir de la fantástica y esquizofrénica feria del consumo, es el sueño que conduce ya no a lo lejano que otrora fuera la experiencia onírica - “el sueño ya no abre azules lejanías”-, sino a lo banal. El sueño lleva la impronta del vértigo, existe en relación con las mercancías que podemos ver y tocar, que se caracterizan por su rápida caducidad. Su rostro les ha sido dado por la técnica, y es ella misma quien al hacerlas nacer como novedad, como imagen, las encadena a una muerte rápida: “de una vez para siempre, la técnica revoca la imagen externa de las cosas, como billetes de banco que han perdido vigencia.”

Benjamin se interesó por el tratamiento que el surrealismo hizo del tema de la ciudad a partir de *Nadja*, de Breton, pero fue la obra *El campesino de París*, de Louis Aragon, la influencia decisiva que terminó de hacerlo concebir el *Libro de los pasajes parisinos*, su más ambicioso proyecto y al que le dedicó los últimos 13 años de su vida.¹⁸⁰ Según Benjamin el paisaje urbano-mitológico de la cultura de masas se ofrece a los ojos de los surrealistas como un bosque encantado “donde florece el árbol totémico de la mercancía”. El libro de Aragon le permitió hacerse de una novedosa manera de ver para buscar en las ruinas del paisaje urbano la manera en que el siglo XIX había fijado su concepción de la historia, pues por debajo de la racionalidad de la modernidad, en un nivel onírico inconsciente, el mundo estaba siendo reencantado. En los primeros productos industriales, las primeras construcciones de hierro, las primeras máquinas, tiendas y afiches, la modernidad ha dominado al mundo con sus fantasmagorías y ha implantado un mundo un punto de vista según el cual su curso es una serie infinita de hechos “congelados” en la forma de las cosas. Es decir, la idea de progreso que ha acompañado a la modernidad desde su nacimiento ha determinado la relación que se tiene con el pasado. Éste se ha concebido a partir de un historicismo cientificista según el cual

¹⁷⁹Palmier, Jean-Michel, “Baudelaire, Benjamin: historia de un reencuentro”, Rubén Mejía (trad.) *Dosalos*, num. 7, noviembre-diciembre 1999, p. 8.

¹⁸⁰ En una carta a Adorno de 1935 Benjamin describe la génesis de este *Passagen-werk* o *Libro de los pasajes*: “Todo comenzó con *El Campesino de París* de Aragon, del que por la noche en la cama no podía leer más de dos o tres páginas seguidas porque mi corazón latía tan de prisa que me obligaba a interrumpir la lectura.” Ciatado por Ibarlucía, *op. cit.*, p. 97.

los hechos históricos se suceden unos a otros como en un encadenamiento natural y necesario.

Pero de igual manera que en el siglo XIX la modernidad afianzó el mito del progreso, encontramos desde entonces críticas y resistencias enérgicas contra la determinación que la idea de progreso impone. Nietzsche, Kirkegard y Blanqui, por ejemplo, fueron acérrimos críticos de ésta, de la pasividad en que sume al hombre. Y a la par que estas críticas se hacían desde la filosofía, en la obra de Baudelaire fue gestándose una conciencia estética moderna caracterizada, sobre todo, por una nueva conciencia del tiempo,¹⁸¹ misma que fue transmitida a las vanguardias, pero que alcanzó su culminación con el dadaísmo y surrealismo. Desde el futurismo, las vanguardias artísticas creyeron que para hacer surgir un hombre nuevo era necesario romper con el pasado y quitarse así el lastre que éste representaba, pues lo único que la admiración a él podía traer era un agotamiento, empequeñecimiento y rendición del hombre de talento y voluntad ambiciosa. “Dejemos de llorar sobre las tumbas y de considerar que todo tiempo pasado fue mejor” dice la consigna del futurismo, “en los moribundos, los inválidos y los presos la admiración al pasado es un bálsamo a sus heridas, desde el momento en que les está vedado el porvenir... ¡pero no para nosotros los jóvenes, los fuertes y vivos futuristas!”¹⁸² Para los futuristas, había llegado el momento de cantarle a la nueva belleza: “un automóvil de carreras es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*”.¹⁸³ La velocidad, las grandes construcciones de acero, el ruido ensordecedor del motor, pero también la guerra, fueron para el futurismo los nuevos objetos de placer estético.

Futurismo y dadaísmo irrumpen en la escena de Europa teniendo como punto medular el rechazo violento del pasado, no quieren saber de absolutamente nada anterior a ellos, aun cuando su movimiento no sería comprensible sin, al menos, la existencia de Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire. Desde la carcajada y el acto incendiario afirman su desarraigo absoluto y la negativa a seguir el camino que la tradición y la sociedad tienen bien planeada.

Según Benjamin, despertar del sueño que provoca modernidad capitalista, por vía del reencantamiento del mundo, sería posible regresando al pasado a través de la

¹⁸¹ Cf. Habermas, *op. cit.*, p. 132.

¹⁸² Marinetti, Enzo Tomasso, “Primer manifiesto del futurismo”, en Documentos del surrealismo, p.133.

¹⁸³ *Ibidem*, p.130.

iluminación histórica que nos hiciera conscientes de lo que ha sido, que nos permitiera “llenar el estómago” y atravesar hasta la otra orilla, donde estamos fuera del peligro de estar aún bajo la influencia del sueño:

Una tradición popular desaconseja contar los sueños con el estómago vacío. En este estado, aunque uno esté despierto, permanece bajo la dominación del sueño. Pues lavarse sólo saca a la luz la superficie del cuerpo y las funciones motoras visibles, mientras que en los estratos más profundos, incluso durante las abluciones matinales, persiste la penumbra gris del sueño y de hecho se consolida en la primera hora después del despertar [...] La narración de los sueños traerá calamidades porque la persona aún confabulada a medias con el mundo de los sueños lo traiciona en sus palabras y necesariamente incurre en su venganza. Expresado en términos más modernos se traiciona a sí misma. Ha salido de la protección de la ingenuidad del sueño y, al poner sus torpes manos sobre sus visiones oníricas, se entrega a sí mismo. Pues sólo desde la lejana orilla, desde la clara luz del día, puede recordarse el sueño con impunidad. Este lado más alejado del sueño sólo puede alcanzarse mediante una limpieza análoga al lavado, pero totalmente diferente. Por medio del estómago. El hombre en ayunas cuenta su sueño como si estuviera hablando dormido.¹⁸⁴

Benjamin quiere acercarse al pasado desde lo marginal, uniendo las puntas de hilos imperceptibles que han estado perdidos durante años, y que la tradición ignora. Quiere despertar a la bella durmiente no con el beso del Príncipe Azul: “fue el cocinero el que la despertó, cuando abofeteó al pinche de la cocina: la bofetada resonó con toda la fuerza acumulada de todos esos largos años y el eco la propagó por todo el castillo.”¹⁸⁵ Según Benjamin, corresponde al autor ser ese maestro cocinero.

¹⁸⁴ Benjamin, *Dirección única*, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹⁸⁵ Benjamin citado por Eagleton, Terry, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 77-78.

Comentario final

La autonomía que el surrealismo siempre reclamó para la creación de arte le permitió la búsqueda permanente de nuevos caminos para la sensibilidad; sin embargo, su arte no fue un arte “puro”, desvinculado de los procesos sociales y sin incidencia en ellos.

Como se mostró en este trabajo, en el arte surrealista existen los elementos suficientes para hacer una lectura política de él a partir de los conceptos que Benjamin desarrolló sobre la obra de arte. Éstos abordan la función política del arte desde el aspecto técnico de la obra, lo que permite hacer un análisis de ella no abstracto, sino en función de su posición en el conjunto de relaciones sociales e históricas en que se encuentra inserta.

Si bien es cierto que para Benjamin las obras de arte surgidas de los procesos de reproductibilidad técnica juegan un papel protagónico en la transformación de la función social del arte, y que sólo pocos surrealistas se acercaron a las técnicas del cine y la fotografía, fueron otras las revoluciones técnicas con que el surrealismo hizo posible un nuevo modo de relacionarnos con el mundo y sus objetos. Y lo que es mejor: los surrealistas hicieron públicos los procesos de producción de sus obras de arte, lo que significó haber hecho públicas las experiencias que hacen posibles las formas artísticas, pues una de las características del arte surrealista fue la de haber concebido la forma no en función de una norma sino de una experiencia: la del sueño y el inconsciente liberado. El carácter público de los procesos de producción de la obra de arte surrealista fue una de las maneras en que éste “abolió” los secretos que han envuelto la creación del arte y alimentado el aura de la obra artística. Aunque en la destrucción del aura que rodea a toda obra original la reproductibilidad técnica tiene un papel fundamental, el surrealismo mostró con sus *ready-mades*, su humor, y sus materiales plásticos degradados, otras maneras en que es posible poner en duda el valor del arte y de la obra artística, que es también otra manera de atentar contra a la tradición.

Por otro lado, con el análisis que Benjamin hizo de los medios utilizados por el autor –el periódico, por ejemplo-, demostró que éstos no se limitan a ser un aspecto secundario de la obra, un simple medio de difusión, sino que transforman de manera

operativa la propia naturaleza de las producciones, así como la del autor y el público. Y en esto, en la utilización de medios alternativos al libro, el surrealismo fue a la vanguardia; con volantes, carteles, folletos y revistas donde hacía diversos experimentos tipográficos, el surrealismo, además de encontrar nuevas posibilidades de experiencia estética, le disputó a la publicidad la atención del público e hizo de sus obras parte del paisaje urbano y de la vida diaria.

El surrealismo buscó no sólo transformar a las artes en su conjunto, sino a la sociedad entera, cuya vida estaba entregada a fines utilitarios, y su sensibilidad disminuida por una cultura burguesa. Para ello no dudó en recurrir a todo lo que estuvo a su alcance, como el escándalo y la revuelta. Y aunque esto le haya valido las críticas de Benjamin o Pierre Naville debido a la poca o nula capacidad de transformación radical que el escándalo tiene, lo cierto es que el surrealismo nos enseñó que la exaltación es la actitud vital fundamental de la embriaguez, la mecha necesaria sin la cual difícilmente prenderá un barril, por más pólvora que tenga. La resistencia es la base de la relación liberada entre arte y vida: resistencia contra la deshumanización, que es la resistencia para no dejarse asimilar por el proyecto político económico y cultural de la modernidad capitalista, implacable en su labor homogenizante.

¿Qué tiene que decirnos el surrealismo hoy, en el presente postutópico del arte? Hoy, cuando “se escucha casi por todas partes: hemos terminado con la utopía estética, es decir, con la idea de un radicalismo del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva. Esta idea que alimenta las grandes polémicas en torno al fracaso del arte, como resultado de su compromiso con las falaces promesas del absoluto filosófico y de la revolución social”.¹⁸⁶

El escenario desolador que para el arte advirtieron Adorno y Horkheimer en el ensayo “La industria cultural” ha seguido su curso de desarrollo. Desde 1967 el arte heredero de las vanguardias artísticas, tal como lo denunció Octavio Paz, no hacía más que copiar a la vanguardia de 1917,¹⁸⁷ dejó de perturbar la paz social, y poco o nada le dice ya al público común; más bien se fue cerrando a un pequeño y exclusivo círculo de

¹⁸⁶ Rancière, “Políticas estéticas”, *op. cit.*, p.24.

¹⁸⁷ Citado por Habermas, *op. cit.*, p.

artistas, galeristas, curadores y críticos que tratan de aumentar el valor de las obras en el mercado del arte. Y el arte que sí cumple una “función social” ante el déficit de la política propiamente dicha, se ha arrogado la limitada tarea de la recomposición de los espacios públicos y a restablecer el dañado tejido social; así, “mediante pequeños servicios, el artista corrige los fallos del vínculo social”¹⁸⁸; un cartel luminoso en árabe o un altavoz en turco invierten la relación entre el autóctono francés y el extranjero; un pabellón vacío se ofrece a los deseos de sociabilidad de los habitantes del barrio.¹⁸⁹ ¿Qué tiene que ver esto con la concepción de la vida y el arte del surrealismo? Como sugiere Bolívar Echeverría, del conjunto de los problemas estéticos y artísticos propios de las “vanguardias” de finales del siglo XIX y principios del XX puede decirse lo mismo que Adorno solía decir de la filosofía: “que aunque alguna vez pudo parecer un modo de reflexión superado por el progreso de la vida real, sigue sin embargo actual porque el instante de su realización adecuada dentro de esa vida llegó, pero pasó sin que fuera aprovechado.”¹⁹⁰

Cada vez menos cosas nos sorprenden. Cada vez menos cosas son capaces de hacernos experimentar un extrañamiento radical respecto de nuestras condiciones de vida actual. En el contexto de un mundo que ya no está dividido entre dos grandes proyectos políticos y económicos, somos víctimas -o cómplices- de una sociedad individualista y a la vez de masas, hipertecnologizada, que produce sueños y desilusiones en serie, y que ya no recurre a las grandes ideologías para interpretar la realidad, ¿quién o qué podría proporcionarnos hoy las fuerzas de la embriaguez para pensar ya no en el lejano acto de la revolución, sino en el de la resistencia?

Tal parece que la más segura apuesta de algunas ideologías para la rápida propagación y éxito de sus intereses ha sido la estetización de sus productos. Si ayer Benjamin denunciaba la estetización de la política fascista, hoy el maridaje entre la estética y el consumismo -a través de la estetización de las mercancías- consolidan un triunfo decisivo del proyecto capitalista: las masas se contentan con la felicidad y el placer que la sociedad de consumo les ofrece, y ésta resulta ser una fórmula eficaz para el

¹⁸⁸ Bourriard, Nicolas, *Esthétique Rationnelle*, citado por Rancière, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ Citado por Bolívar Echeverría en la presentación de la obra de Benjamin *El autor como productor*. p. 15.

olvido de la explotación sistemática de su trabajo y de la concentración de la riqueza en manos de cada vez menos personas.¹⁹¹

Pero para hacer justicia al espíritu de Benjamin, también habría que reconocer las grandes posibilidades que en el arte nos brindan las nuevas tecnologías. Éstas han hecho posible el abaratamiento de producciones artísticas que hasta poco estaban reservadas a grandes industrias, y, por lo mismo, han permitido que un número importante de espectadores se conviertan también en autores. Además, los medios de distribución de estas obras, de los cuales internet es el más importante, está permitiendo la emergencia y fortalecimiento de consumidores y artistas independientes, quienes producen e intercambian obras al margen del programa impuesto por la gran industria y sus intereses.

Bajo las complejas circunstancias actuales, sería conveniente mirar hacia atrás, “como en los tristes viajes en tren”, y extraer las energías que ofrece la experiencia nostálgica de lo anticuado –y que hoy, quién lo diría, es el surrealismo-. Allí, al borde del camino, encontraríamos a una juventud surrealista cuya embriaguez fue la de vivir una libertad en resistencia.

¹⁹¹ Este mundo, dice Yves Michaud, es exageradamente bello. “Bellos son los productos empacados, la ropa de marca con sus logotipos estilizados, los cuerpos reconstituidos o rejuvenecidos por la cirugía plástica, los rostros maquillados, tratados o *liftados*, los *piercings* y los tatuajes personalizados, el ambiente protegido y conservado, el marco de vida adornado por las invenciones del diseño, los equipos militares con su aspecto cubo-futurista, los uniformes rediseñados tipo constructivista o *ninja*, la comida *mix* en platos decorados con salpicaduras artísticas[...]Si algo no es bello, tiene que serlo.” Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p.9.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*. Juan José Sánchez (trad.), Trotta, Madrid, 2006.
- Aragon, Louis, *El campesino de París*. Noëlle Boer y M. Victoria Cirlot (trads.), Editorial Bruquera, Barcelona, 1979.
- Aristóteles, *Poética*. Salvador Mas (intr., trad. y notas), Colofón, Madrid, 2006.
- Bataille, Georges, *El surrealismo como exasperación*. Salvador Castro (trad.) Universidad Autónoma del Estado de México, México 1982.
- Benjamin, Walter, *El autor como productor*. Bolívar Echeverría (trad. y prol.), Itaca, México, 2004.
- _____, *Baudelaire: poesía y capitalismo*. Taurus, Madrid, 1993.
- _____, *Dirección única*, Juan J. del Solar y Mercedes Allende Salazar (trads.), Alfaguara, Madrid, 1987.
- _____, *Discursos interrumpidos, t.1 Filosofía del arte y de la historia*. Taurus, Madrid, 1992.
- _____, *Ensayos escogidos*. H.A. Murena (trad.), Ediciones Coyoacán, México, 2001.
- _____, *Iluminaciones I*. Jesús Aguirre (pról., trad. y notas). Taurus, Madrid, 1971.
- _____, *La metafísica de la juventud*. Paidós, Barcelona, 1993.
- _____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Andrés E. Weikert (trad.), Bolívar Echeverría (intr.), Itaca, México, 2003.
- _____, *Onirokitsch. [Glosa sobre el surrealismo]*, www.ddooss.org/articulos/textos/onirokitsch.pdf
- _____, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Roberto Blatt (trad.), Eduardo Subirats (intr.), Taurus, Madrid, 1991.
- _____, *Tentativas sobre Brecht*. Taurus, Madrid, 1990
- Breton, André, *Antología del humor negro*. Joaquín Jordá(trad.), Anagrama, Barcelona, 2005.
- _____, *El surrealismo, puntos de vista y manifestaciones*, Barral editores, Barcelona, 1972.
- _____, Philippe Soupault, *Los campos magnéticos*. Tusquets, 1982.
- _____, y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Rafael Jackson (trad.), Siruela, Madrid, 1991.
- _____, *Manifiestos del surrealismo*. Andrés Bosch (trad.), Terramar ediciones, Buenos Aires, 2006. (Caronte Estética)
- _____, *Los vasos comunicantes*. Siruela. Madrid, 2004.
- Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Mariano López (trad.), Interzona, Buenos Aires, 2005.

- Carpentier, Alejo, *Conferencias*. Letras Cubanas, La Habana, 1987.
- Eagleton, Terry, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Cátedra, Madrid, 1998.
- Foucault, Michel, *Sobre la Ilustración*. Javier de la Higuera (trad.), Tecnos, Madrid, 2003.
- Habermas, Jürgen, “La modernidad: un proyecto incompleto”, *El debate modernidad–posmodernidad*, Punto Sur, Buenos Aires, 1989.
- Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, Wenceslao Roces (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, José Gaos (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Ibarlucía, Ricardo, *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*. Manantial, Buenos Aires, 1998.
- Kant, Emmanuel, *Filosofía de la Historia*. Eugenio Ímaz (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- Löwy Michael, *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*. Benito Conchi (trad.), El cielo por asalto, Buenos Aires, 2006. (Derivas del Rodaballo)
- _____, “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario” en *Acta Poética*, Número 28 1-2 Primavera- Otoño, UNAM, 2007.
- Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Palazón, María Rosa, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*. UNAM, 1991.
- Palmier, Jean-Michel, “Baudelaire, Benjamin: historia de un reencuentro”, Rubén Mejía (trad.) *Dosalos*, num. 7, noviembre-diciembre 1999.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- _____, *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*. Editorial Vuelta, México, 1996.
- _____, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral,
- _____, *Los privilegios de la vista, t. I*. Fondo de Cultura Económica, 1996.

Rancière, Jaques, *Política y estética*,

_____, *El inconsciente estético*. Silvia Duluc (trad.), Del estante editorial, Buenos Aires, 2006.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Romero Brest, Jorge, *La pintura del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 295.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y Marxismo t. II*. Era, México, 1978.

Sarlo, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su ángel*, Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati (trads.), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.

Waldberg, Patrick, *Dadá, la función del rechazo. Surrealismo, la búsqueda del punto supremo*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

Veyne, Paul, *La elegía erótica romana*. Juan José Utrilla (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.