



La imaginación al poder. El surrealismo y la loca imaginación

MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL

La generación del sesenta y ocho, la mía, retomó “locas” consignas. Y dije locas porque nuestra rebelión se opuso a las normas, a la conducta normal. En plena revuelta se escuchó en París un optimista grito inspirado en el surrealismo: “La imaginación al poder”, que planteó la necesidad de hacer nuevas utopías. La invasión de Checoslovaquia y la Guerra de Vietnam nos alejaron de las potencias que habían impuesto la política mundial de bloques, la guerra fría, la carrera armamentista y las apabullantes componendas: “Rusos y americanos, bola de marranos”, dijimos en nuestras manifestaciones callejeras. Sin saberlo hicimos que nuestros mentores fueran Saint-Just, Fourier y sobre todo Marx, lo cual permite intuir que estuvimos cerca, muy cerca de la efímera Comuna de París, tan admirada por este filósofo alemán. Pocos meses duraron la Comuna de 1871 y el movimiento estudiantil de nosotros, y esto porque unos y otros fuimos reprimidos con saña por el poder de dominación, el que acalla la disidencia, que aplasta a los otros, sean éstos unos países —“Vietnam, seguro, a los gringos dales duro”—, unas nacionalidades, unas clases, unas razas, un gé-

MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL: *Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas y profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.*



Secuencia ilustraciones: “La corrida de toros”

nero o los homosexuales, y este enlistado remite en última instancia a las personas.

Dominación y rebeldía

La dominación aplasta, pues, a la disidencia, o sea la “locura”, que tanto elogiaron Erasmo de Rotterdam y los surrealistas, que se orienta a transformar las intolerables relaciones económicas, sociales, políticas y culturales que privan hasta conseguir la igualdad de oportunidades; que todos se abran al diálogo, y se instaure la democracia y la autogestión. También es estetizar la vida, como lo plantearon Marcuse y antes Jean-Arthur Rimbaud, aquel extraordinario poeta, crítico de Napo-

león y entusiasta de la Comuna de París, que, en coherencia con sus ideas, redactó un imaginativo e innovador *Proyecto de constitución comunista*.

Con anterioridad a los poetas románticos, a Rimbaud, a Freud, a Lacan, a Heisenberg, a Niels Böhr, a Marcuse y a los surrealistas, entre otros, la opinión generalizada hacía suya la alegoría de la caverna de Platón: el alma de quienes se liberan de su cuerpo —de sus sensaciones, de su sensibilidad— se eleva hasta la esfera de lo inteligible, hasta la Verdad escrita con mayúscula. La filosofía positivista había readaptado tal alegoría: mirando el universo entero como si fuera una piedra, enalteció por sobre todas las cosas el conocimiento teóricamente objetivo y universal, a saber, el que resulta de la aplicación del método nomológico, es decir, el conocimiento por leyes. Después de los sonoros nombres que he enlistado al inicio de este párrafo, el entorno reapareció como una serie de procesos no siempre reductibles a leyes, sino que llegan a ser tan sorprendentes que evolucionan al azar, que nos llenan de incertidumbres, que nos hacen meditar en las rupturas de los órdenes establecidos. En los siglos XIX y XX algunos hombres —que antaño se concebían como un Dios racional— aprendieron a mirarse, desde diversas perspectivas igualmente válidas, como un elemento más de un medio natural del que dependen; aprendieron que no existen una raza, un sexo, una clase o un país mejores que otros; aprendieron a desconstruir los mecanismos de la dominación: hicieron la “microfísica” de sus aplicaciones en la escuela, la cárcel, la medicina, la psiquiatría, la sexualidad. . . Gilles Deleuze y Michel Foucault han tomado la palabra. No hubieran logrado modularla desde los antiguos paradigmas de: la superioridad e inferioridad cultural y artística; de la vanguardia y las retaguardias históricas; del desarrollo tecnológico-cultural contra el supuestamente nefasto “subdesarrollo”; del racismo; del patriarcado; de “la normalidad” contra la “locura”; de la moral del amo y el esclavo; de las elitistas ideologías de los dueños del capital y de los países centrales; desde la contraposición del alma y el cuerpo, de la conciencia, punta del iceberg psíquico, y lo no conciente, del trabajo y el juego; o desde la contraposición de las artes y las ciencias.

Hoy todo se mira distinto, aunque claro está que el poder de dominación no ha guardado silencio, sino que ahora también formula un nuevo discurso que nos desexualiza y que nos cosifica —las sociedades, dice, pueden mantenerse en un mismo tipo de ordenamiento—: aprovechándose del conformismo de los poco imaginativos, nos escatima el futuro. Quiere que demos

siempre vueltas en el eje que nos impone. Nos quiere muertos.

En antítesis, André Breton, “mago del surrealismo”, perfiló su utopía, un paraíso que nunca ha existido, aunque en parte está ahí, a la vuelta de la esquina, esperando a ser descubierto. Haciendo suya la gran risotada con que los dadaístas Tristan Tzara y Marcel Duchamp desacreditaron las solemnes tradiciones del modernismo, también le volvió la espalda al nihilista Dadá, ofreciéndonos un pensamiento que según Ferdinand Alquié —*La filosofía del surrealismo*—¹ se triangua en los conceptos de amor, creación o vida y lo imaginario.

En la flecha de Tánatos

Siguiendo el ejemplo del comunero Rimbaud, los miembros del surrealismo no sólo aspiraron a transformar el mundo, sino a cambiar la vida, y esto significa liberar las potencialidades humanas favorables a la especie y al individuo, aunque para ir lográndolo es menester pasar *Une saison en enfer* (título de Rimbaud), adentrarse a la manera de Nerval y Goya hasta el calcinante fuego interno, esto es, chocar con y descubrir, como hizo el marqués de Sade, las aberraciones sociales, las perversiones del principio de placer que dimanan de la aplastante normatividad que nos agobia. Para Breton y su grupo deben exponerse abiertamente los extremos de descomposición a que han llegado las sociedades. Bajo este precepto, Magritte pintó el rostro de Violette Nozières como fue mirado por su padre, su violador: los ojos como senos; la nariz como ombligo y el velludo pubis como boca. Violette (viol, *violée*, violada), víctima y victimaria de la monstruosa corrupción social.

Vagando por las locas tierras del amor

Hablemos del triángulo conceptual antes mencionado. El común denominador del amor, de la creación o *póiesis* y de la actividad imaginante es el rapto sagrado que entusiasma (Platón, *Fedro*). En locos trances las posesas profetisas de Delfos y las sacerdotisas de Dodona emitieron frases muy bellas (continúa diciendo Platón). Pitonisas, médiums, sacerdotes, amantes, músicos. . . son poseídos, según el caso, por unos pícaros demonios, por las intermediarias musas o por el dios Eros, entrando en un trance, en un furor productivo, durante el cual algo o alguien, que los ya enumerados interpretan que no se trata de su razón ni de su con-

ciencia, habla, según ellos, por su boca. Alguien o algo, dicen, les hace cometer hermosos “desfiguros”.

Debido al amor, en un estado de excitación emocional (entendida en su significado etimológico: de *emo-veo*, perturbado, conmovido) que marcha en busca del placer, seleccionamos a nuestro complementario sin que medie ningún cálculo. Por Eros desarrollamos el instinto de vida que triunfa, al menos temporalmente, sobre Tánatos, aplastando, también, la conducta indiferente, habitual y mecánica. Por eso Robert Desnos llamó a su obra *Libertad o amor*, siendo esta “o” inclusiva, no disyuntiva; y Breton, a la suya, *El amor loco*, explicando además en el catálogo “A los expositores” (de 1959-1960) que el erotismo no concuerda con las separaciones del cuerpo, supuesta cárcel, y el alma, su prisionera. Eros mezcla la carne con el alma, porque es como un teatro de incitación y provocaciones donde van a estrellarse las morales anacrónicas: quien ama cambia su vida porque experimenta una crisis de conciencia lo más grave posible (*Segundo manifiesto del Surrealismo*).² Es verdad que el amor no se satisface por las vías más cortas, sino con rodeos. Éste es su juego. No obstante, tomando como pretexto su modo de jugar, la represión social sólo le permite realizarse en raras ocasiones. Encorajinados por ello, Breton y otros miembros del surrealismo declararon guerra a muerte a las “moralinas” en su *Léxico sucinto del erotismo*. También nos invitaron a que probemos la enorme pujanza del siempre loco amor, el que reclama que se le dé según la medida de sus deseos: “Se trata de no dejar que, detrás de uno, *se compliquen los caminos del deseo* [. . .]. ¡Mal haya todo cautiverio, aunque esté a las

órdenes de la utilidad universal, aunque sea en los jardines de piedras preciosas de Moctezuma!”³

Breton ordenó tajantemente “Amar que ya habrá tiempo de preguntarse sobre lo amado hasta hartarse de no ignorar nada.”⁴

La imaginación y lo superrealista

Lo “imaginario” es un significante que tiene varios significados o acepciones: a) lo intuitivo, o más espontáneo, esto es, la percepción sensible que se manifiesta particularmente en imágenes visuales. Atención, sin embargo, a la falsedad del símil de nuestra mente con unas planchas de cera pasivas donde se imprimen los datos sensibles. Es falsa porque b) lo imaginario también es la facultad de innovar, esto es, el resultado de aplicar la capacidad inventiva. Creamos en el momento que nos llega una súbita iluminación, un destello que conjuga todo nuestro bagaje psíquico racional e irracional; por lo tanto, c) las formaciones lingüísticas —como el texto literario—, que se crean y recrean, siguiendo huellas de recursos muy antiguos —los del mito—, son identificadas asimismo como productos imaginarios. Además éstos d) tienen como uno de sus referentes las fantasías que simbolizan e indirectamente satisfacen deseos individuales reprimidos.

Hoy sabemos que somos racionales, esto es, que nuestra conducta es intencional cuando valoramos, evaluamos y actuamos según cálculos premeditados, aunque también sabemos que, debido a nuestra infatigable búsqueda de placer, generalmente soñamos, fa-

bricándonos imágenes para nuestra autosatisfacción, y también que vivimos entre nuestras fantasmagóricas quimeras de la vigilia —esto es, en una especie de castillos en el aire que objetan la realidad hasta llegar, en casos extremos, a un estado delirante agudo: el delirio es un trastorno mental que en un nivel “no grave” forma parte de la cotidianeidad de todos (sólo unas indefinidas cantidad, duración y relaciones fantasiosas son sintomáticas de una enfermedad mental; y conste, además, que “locura” es un término que carga con una enorme imprecisión inclusive en los estudios médicos de la psicosis). Somos individuos que inventamos los agresivos y defensivos chistes, que cometemos involuntarios *lapsus linguae* y que elaboramos obras de arte,



trabajo juguetón que fructifica debido (también) a las improntas de las partes más desconocidas de nuestro sistema psíquico (aunque no se deba sólo a ellas).

En *El amor loco* Breton escribió que a lo largo de este siglo XX la humanidad por fin se ha puesto los lentes contra la miopía de los "racionalismos", liberándose del temor de que la palabra "realidad" abarque todo lo que tiene de fantasioso e imaginario. Dadá aportó su granito de arena cuando nos invitó a que asumamos todas las consecuencias de no separar los sentimientos de las ideas, y la razón de la sin razón. El "hipócrita", "miope", limitante y limitado principio de realidad que prevaleció desde la Antigüedad, había quedado "incendiado", en frase de Crével,⁵ porque, resumió Lacan parafraseando a Descartes: pienso donde no soy, y soy donde no pienso.

Se han formulado varias hipótesis acerca del nacimiento del término "surrealismo" o superrealismo. Rememoro una. Al parecer es el nombre con que Apollinaire caracterizó su desenfrenado drama bufo *Les Mamelles de Tirésias*: cuando las tetas de Teresa, la heroína, volaron al cielo como globos de gas, obligándola a cambiar de sexo y llamarse Tirésias, y su atribulado marido hubo de poblar Zanzíbar en cuarenta horas, engendrando la friolera de cuarenta mil cuarenta y nueve criaturas, la palabra comodín —surrealismo— había entrado en escena. Se trató, desde entonces, de forzar la imaginación para satisfacer catárticamente tanto al emisor de mensajes rabiosamente "locos" cuanto a su público. Dicho en términos de Nerval, adoptados por Breton: el artista tiene que lanzar desquiciados o imaginativos rayos magnéticos a sus receptores para que todos se abracen y dialoguen en abierta simpatía.

Breton, conocido como el "Papa del surrealismo", también intentó forzar la inspiración para que afloraran sublimadamente los conflictos emocionales y, así, fueran satisfechos. Los objetos —pinturas, esculturas, libros y hasta cosas— y los hechos —las puestas en escena, el espectáculo danzístico, la lectura de un texto— debían funcionar como impugnaciones de la imaginación contra la realidad que daña a muchos en beneficio de unos pocos.

La loca imaginación, el azar objetivo y las artes

Entre las dos guerras mundiales y a partir de entonces se han agudizado las intervenciones de la fantasía en la llamada "literatura del absurdo", o sea la autorreflexiva "metaficción",⁶ que abunda en parodias, en lo

burlesco y en paradojas, sin que nadie pueda castigarla, porque se presenta como un juego que se practica y disfruta en los ratos de ocio. Sin embargo, desde que Polonio aceptó que una nube tenía forma de camello para que Hamlet no se disgustara, se aceptaron las proyecciones de lo inconciente en la vida diaria, redondea Breton en *El amor*. Siempre lo reprimido brota junto a la conciencia vigilante; estalla en cadenas asociativas que sobredeterminan los mensajes artísticos: entonces la rosa de una pintura —se lee en el *Segundo manifiesto*— proviene del jardín, es un símbolo onírico y forma parte de un ramillete de motivos poéticos hasta que regresa al jardín, tras haber servido como señal del deseo, aunque no sepamos concientemente qué señala.

Para Breton lo maravilloso es el correr en direcciones interpretativas extrañas que convierten no importa qué en un hallazgo que se proyecta en la pantalla mental "con letras del deseo".⁷

Para completar la *Declaración de los derechos del hombre*, Apollinaire en "*L'esprit nouveau*" (1917) enfatizó el de ejercer abiertamente, y que sea admitido el valor de, los "gestos de la existencia imaginaria". Bajo este principio, en *Los vasos comunicantes* y en *Nadja* Breton explica el "azar objetivo", esto es, el laberinto de Dédalo donde se interpretan supuestos indicios, de manera libre y ficcional, como el encuentro de dos órdenes causales, el subjetivo y el objetivo. "Azar objetivo" denomina, pues, el entrecruce de un anhelo con un temor y las circunstancias que hipotéticamente lo cumplen. Por ejemplo: Víctor Brauner se pintó tuerto antes de que perdiera accidentalmente un ojo.

Para investigar más los gestos en cuestión, se fundó el Bureau de Recherches Surréalistes, que estuvo en funciones de 1923 a 1925, donde fueron registrados los contenidos oníricos de los informantes. También los surrealistas experimentaron con la hipnosis y, bajo la conducción de Crével y la activa participación de Desnos, con los ensueños mediúmnicos.

Asimismo, cayeron en la fascinación de las asociaciones analógicas (piénsese por ejemplo en su juego de "el uno en el otro"). En el escrito con que presentó la "Exposición X...Y", Breton nos incita a que consideremos un cretino a quien todavía se niegue a visualizar a un caballo galopando sobre un tomate, porque éste puede ser el globo de un niño y el caballo, una nube.

Bajo el mismo ideal de que se abandone, en la medida de lo posible, el vicio del autocontrol, es decir, de que se abran las cárceles que aprisionan lo imaginario dejando escapar los misteriosos fantasmas con que nos damos placer y evitamos el dolor, Breton afirmó con

tundentemente que: "La lucidez es la gran enemiga de la revelación. Sólo cuando ésta se ha producido, se puede autorizar a que aquélla haga valer sus derechos".⁸

En coherencia con esta idiosincrasia, los surrealistas otorgaron enorme peso al arte vinculado con lo onírico. Como el sueño no se encuentra bajo el principio de identidad, sino que aglomera lo aparentemente heterogéneo, haciendo que un hombre tenga algo de planta o de cosa y ésta algo de humano, y viceversa, Breton enalteció los cuadros del Bosco, de Brueghel y de Arcimboldo, y llamó a uno de sus libros *El revólver con cabellos blancos*. Como el contenido onírico condensa imágenes dispares (etimológicamente imaginación proviene de *imago*, representación, y de *imitor*, reproducir), el mismo André Breton estuvo interesado en el surrealismo verista o de corte académico de Dalí y Magritte que, por ejemplo, auna la cabeza de un pez con las piernas de una mujer, o figura unos relojes blandos. También el Papa del surrealismo ponderó a Lewis Carroll porque envió al universo literario "palabras valija" como "snark", formada por *snake*, serpiente, y *shark*, tiburón, y porque en *Alicia en el país de las maravillas* invirtió las secuencias: sangra, le duele y se pincha el dedo, igual que cuando soñamos la progresión temporal queda alterada.

La imaginación de los inspirados

Amante y amado, así como el artista y su público se ligan y religan gracias a un encuentro de imaginaciones capaces de ubicar las vivencias en una atmósfera de misterio. Ésta se obtiene abandonándose a la pendiente del espíritu, esto es, los poetas o creadores la obtienen cuando actúan fuera de sí, en una especie de éxtasis durante el cual les llega la iluminación que los convierte en visionarios y auditivos. Sócrates le dice a Ión de Éfeso que durante la puesta en escena de la tragedia median una serie de atracciones y convergencias de gente fuera de cabales o que ha perdido el dominio de sí. El primer eslabón de la cadena lo ocupan los dioses; el segundo las musas o intermediarios; el tercero, el escritor; el cuarto, los actores, los rapsodas y los coribantes (quienes, como el anterior, creen que algo o alguien habla por su boca y les imprime unos movimientos); y en el último están los espectadores.

La inspiración o delirio de musas, que se registró hace cientos de años, Breton la atribuye a una conjunción de facultades tal que las fantasías —o contenido inconciente— actúan no como hermanastras de la ra-



zón, sino como su complemento que le dicen cosas de que ella ignoraba —evidencian la propia otredad de cada uno—; las fantasías arrancan secretos a la censura para que el individuo pueda tomar conocimiento de él mismo, para que sepa el sentido de sus acciones, para que alcance la anagnórisis.

Ocasionalmente en tales raptos "sobrevienen" grandes ocurrencias poéticas, operaciones lingüísticas de notable envergadura. Ya lo dijo Platón en el *Fedro*: "quien se llegare a las puertas de la poesía sin estar tocado de locura de Musas, confiando en que la técnica le bastará para ser poeta, es un fracasado [...], la poesía del perito palidece frente a la de quien está poseso de la locura de Musas".⁹

Siguiendo el incentivo de desencadenar sorprendentes y conmovedores enigmas, los surrealistas (no todos) se dedicaron a forzar la inspiración¹⁰ mediante escribir o dibujar automáticamente aquello que les pasaba por la cabeza, sin repensarlo ni detenerse a corregirlo. Gracias a este procedimiento mediúmnico comienzan, según creyeron en una primera fase de sus experimentos, los aciertos inesperados, un desbocamiento que expone la bipolaridad que tenemos de agresividad y defensa, de amor y odio, de construir y destruir, y tam-

bién se gestan una serie de acertijos, o magia de encuentros, que establecen las correspondencias más extrañas, más sorprendentemente informativas.

En el *Primer manifiesto* Breton aseguró que las páginas de *Los campos magnéticos*, ejemplo de escritura automática colectiva, lograron una fecundidad y cualidad de imágenes que sus autores, él incluido, no las hubieran logrado escribiendo lentamente. Más tarde, en *Point de Jour*, reconsideró su optimismo inicial citando las observaciones de Lacan sobre las dispares imágenes del dibujo automático, cuyo sentido o carga inconciente quedó interferida por los racionales marcos teóricos que los surrealistas establecieron por anticipado. Luego entonces, los proyectos concientes de éstos, sus calculados planes, obstaculizaron la salida espontánea de la "voz", de los "delirios inspirados" o "locura de musas", e incluso las "aproximaciones insólitas" acabaron siendo una receta fácil que se obtiene mediante la inversión del patrón acostumbrado, a saber, se busca lo arbitrario por lo arbitrario mismo. También para un psicoanalista las reproducciones oníricas de Dalí y Magritte son muy poco espontáneas: simulan demasiado bien el carácter deshilvanado e incoherente de las escenas oníricas.

Los surrealistas dejaron de aplicarse a la cerebración automática porque plantea serios problemas de disociación de la personalidad. También se percataron de que su conciencia o razón vigilante —por distraída que sea— no puede re-producir con estricta semejanza un narcisista estado onírico que, adicionalmente, no está destinado a la comunicación, mientras que la obra de arte, sí.

Lo surreal o superrealista

La imaginación de los artistas no es reductible, pues, a su sistema conciente ni tampoco a su sistema inconciente, sino que sublima deseos y fantasmas (aun en el caso de la literatura del absurdo y de las pinturas grotescas). Esto es, las artes no pueden anular el intercambio comunicativo, que nunca depende de los procesos primarios del sueño ni del desfase de significantes y significados propio del delirio, aunque frecuentemente las obras logren acercarse a tales fenómenos psíquicos y los "imiten": ellas no portan un contenido latente disfrazado en un contenido manifiesto, sino que tienen uno y mismo contenido sobredeterminado donde se empalman en una fusión y de-fusión (en terminología de Marcuse) los principios de placer y de realidad. En

otras palabras, en los juegos de la inspirada *póiesis* o creación y de las recepciones artísticas, la teoría de la participación autónoma o fuertemente insular del inconciente, que satisficaría narcisistamente deseos mediante desligadas e incoherentes formaciones simbólicas sustitutivas, como las del sueño y el delirio, puede abandonarse tranquilamente. En su estado bruto lo inconciente es el resultado de un trabajo psíquico que engaña a la censura, que pasa a hurtadillas frente a ella, como también ocurre en la emisión artística, aunque además es un trabajo incompleto, en comparación con el realizado durante la vigilia y la "cordura", e insuficientemente desarrollado como para establecer la comunicación social. Digámoslo adaptando la clarividencia de Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*): las artes son la mezcla de la serenidad de lo apolíneo con los olvidadizos y entusiastas destellos o acudidos dionisiacos. Esto es, son el producto de todas nuestras facultades, de nuestro *psiquismo* completo. Y he aquí que, pese a sus exageraciones acerca del papel del inconciente en la literatura, fotografía, teatro, pintura y escultura, Breton manejó también esta misma perspectiva, que llamó la de *Los vasos comunicantes*.

La imaginación o creatividad del artista está emparentada con la vida, con Eros, que necesariamente equilibra los principios de placer y de realidad, el en-



tendimiento y las fantasías procedentes de lo reprimido, el pensar y el sentir, la psique y el cuerpo. Por lo mismo, en tanto que las artes plásticas y la literatura sirven como paliativos, o bienes satisfactores de los deseos que el individuo ha censurado, Breton sólo encontró en la experiencia estética —siempre hedonista— que tales artes provocan una diferencia cuantitativa, y sólo cuantitativa, que no de cualidad, con el placer erótico. Para reforzar esta apreciación en *El amor loco* confesó su insensibilidad ante un espectáculo que no le causaba un verdadero escalofrío, una excitación libidinosa: “reduciremos el arte al amor —sintetiza en *Pez soluble*—, que es su más simple expresión.”¹¹

Un loco colofón

Los surrealistas difundieron las teorías de Charcot y de Freud, diciendo que, llegando al superrealismo o sobrerrealismo, desaparecen las falsas antinomias entre entendimiento y fantasía; y entre lo consciente e inconsciente. Real es entonces lo imaginario en su acepción de compuesto de intuiciones, de razón y de sentimientos. Luego, la descripción vigilante o diurna de las asociaciones espontáneas, incluyendo las aparentemente más incongruentes o fantasiosas, no desrealiza, sino que, según esto, sobrerrealiza las obras de arte, las hijas de Eros que satisfacen los deseos de quienes las crean y recrean. Nótese, pues, que el paraíso que nunca hemos abandonado son las artes que, al no dividirnos, sino expresarnos como un todo y satisfacer de manera sublimada nuestros deseos, funcionan como una reserva de salud mental de los pueblos. Esto es verdad especialmente en el caso de las obras humoristas, que tienen algo de sublime, afirma Breton haciéndose eco de Freud. Explica este calificativo. El *ego* herido del humorista retira el tono de desastre de su vivencia e, invitándonos a que reflexionemos sobre las injusticias que han provocado sus traumatismos anímicos, nos

hace sonreír con un dejo de amargura. Nuestra perspectiva de adultos, en complicidad con la suya, desplaza el tono trágico de la denuncia hasta que la vuelve fuente de placer. En su *Antología del humor negro*, el Mago del Surrealismo ejemplificó esto reproduciendo “Una modesta propuesta para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país y para hacerlos útiles al público”, texto donde el irlandés Jonathan Swift propone la ventajosa solución de que los niños de su tierra natal sean comidos.

Posiblemente la mejor interpretación de los enunciados bretonianos según los cuales lo maravilloso da la llave de acceso a la “belleza convulsiva” —lo maravilloso siempre es bello e inclusive sólo lo maravilloso es bello, se lee en el *Primer manifiesto*— es, repito a modo de recapitulación, que la creativa imaginación del artista y la de quienes aprecian su labor se desarrollan (más o menos pero siempre) en el punto de lo sobrerreal, aquél donde pierden importancia la separación de las facultades mentales, de las funciones de la conciencia y del inconsciente; la separación de la normalidad y la locura; del sueño y la vigilia; y del cuerpo y el alma.

El surrealismo intentó acabar con las concepciones parcializadas del ser humano para reivindicarlo como un todo complejo, vivo, sorprendente, que va realizándose y que debería tener la posibilidad de realizarse más plenamente. En oposición, quienes dominan el mundo nos quieren programar como si fuéramos autómatas, y, por lo tanto, proclaman el fin de la historia y el pragmatismo inmoral que, finalmente, desemboca en el suicidio colectivo.

A pesar de los desengaños que hemos padecido, algunos rebeldes, que fuimos jóvenes en la década de los sesentas, aún queremos que se hagan efectivos los lemas surrealistas de transformar el mundo y cambiar la vida. Nuestra pancarta sigue diciendo “la loca imaginación al poder” •

Notas

¹ Trad. Benito Gómez, Barcelona, Seix Barral, 1974 (Breve Biblioteca de Respuesta, 88).

² *Manifestes du Surréalisme*, París, Jean Jacques Pauvert, 1962.

³ *El amor loco*, trad. Agustí Bartra, México, Joaquín Mortiz, 1967 (El Volador), p. 27.

⁴ *Magia cotidiana*, trad. Consuelo Bergés, Madrid, Ed. Fundamentos, s/a (Espirál, 12). Traducción de *Perspective cavalière*, pp. 207-208.

⁵ Citado por José Pierre, *El surrealismo*, trad. Rafael Santos S. Torroella, Madrid, Ed. Aguilar, 1969 (Historia General de la Pintura, 21), p. 104.

⁶ Véase Patricia Waugh, *Metafiction, the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*.

⁷ *El amor loco*, ob. cit., p. 89.

⁸ *Letras de México*, año II, vol. I, núm. 27, México (1 marzo de 1938), p. 2.

⁹ *Diálogos. Hípías Mayor, Ión, Fedro*, introd. y trad. Juan D. García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965 (Nuestros Clásicos, 29), p. 108.

¹⁰ Un artículo de Max Ernst se titula “Cómo se fuerza la inspiración”.

¹¹ *Manifestes du Surréalisme*, ob. cit., p. 88.

bién se gestan una serie de acertijos, o magia de encuentros, que establecen las correspondencias más extrañas, más sorprendentemente informativas.

En el *Primer manifiesto* Breton aseguró que las páginas de *Los campos magnéticos*, ejemplo de escritura automática colectiva, lograron una fecundidad y cualidad de imágenes que sus autores, él incluido, no las hubieran logrado escribiendo lentamente. Más tarde, en *Point de Jour*, reconsideró su optimismo inicial citando las observaciones de Lacan sobre las dispares imágenes del dibujo automático, cuyo sentido o carga inconciente quedó interferida por los racionales marcos teóricos que los surrealistas establecieron por anticipado. Luego entonces, los proyectos concientes de éstos, sus calculados planes, obstaculizaron la salida espontánea de la "voz", de los "delirios inspirados" o "locura de musas", e incluso las "aproximaciones insólitas" acabaron siendo una receta fácil que se obtiene mediante la inversión del patrón acostumbrado, a saber, se busca lo arbitrario por lo arbitrario mismo. También para un psicoanalista las reproducciones oníricas de Dalí y Magritte son muy poco espontáneas: simulan demasiado bien el carácter deshilvanado e incoherente de las escenas oníricas.

Los surrealistas dejaron de aplicarse a la cerebración automática porque plantea serios problemas de disociación de la personalidad. También se percataron de que su conciencia o razón vigilante —por distraída que sea— no puede re-producir con estricta semejanza un narcisista estado onírico que, adicionalmente, no está destinado a la comunicación, mientras que la obra de arte, sí.

Lo surreal o superrealista

La imaginación de los artistas no es reductible, pues, a su sistema conciente ni tampoco a su sistema inconciente, sino que sublima deseos y fantasmas (aun en el caso de la literatura del absurdo y de las pinturas grotescas). Esto es, las artes no pueden anular el intercambio comunicativo, que nunca depende de los procesos primarios del sueño ni del desfase de significantes y significados propio del delirio, aunque frecuentemente las obras logren acercarse a tales fenómenos psíquicos y los "imiten": ellas no portan un contenido latente disfrazado en un contenido manifiesto, sino que tienen uno y mismo contenido sobredeterminado donde se empalman en una fusión y de-fusión (en terminología de Marcuse) los principios de placer y de realidad. En

otras palabras, en los juegos de la inspirada *póiesis* o creación y de las recepciones artísticas, la teoría de la participación autónoma o fuertemente insular del inconciente, que satisfacería narcisistamente deseos mediante desligadas e incoherentes formaciones simbólicas sustitutivas, como las del sueño y el delirio, puede abandonarse tranquilamente. En su estado bruto lo inconciente es el resultado de un trabajo psíquico que engaña a la censura, que pasa a hurtadillas frente a ella, como también ocurre en la emisión artística, aunque además es un trabajo incompleto, en comparación con el realizado durante la vigilia y la "cordura", e insuficientemente desarrollado como para establecer la comunicación social. Digámoslo adaptando la clarividencia de Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*): las artes son la mezcla de la serenidad de lo apolíneo con los olvidadizos y entusiastas destellos o acudidos dionisiacos. Esto es, son el producto de todas nuestras facultades, de nuestro *psiquismo completo*. Y he aquí que, pese a sus exageraciones acerca del papel del inconciente en la literatura, fotografía, teatro, pintura y escultura, Breton manejó también esta misma perspectiva, que llamó la de *Los vasos comunicantes*.

La imaginación o creatividad del artista está emparentada con la vida, con Eros, que necesariamente equilibra los principios de placer y de realidad, el en-



tendimiento y las fantasías procedentes de lo reprimido, el pensar y el sentir, la psique y el cuerpo. Por lo mismo, en tanto que las artes plásticas y la literatura sirven como paliativos, o bienes satisfactores de los deseos que el individuo ha censurado, Breton sólo encontró en la experiencia estética —siempre hedonista— que tales artes provocan una diferencia cuantitativa, y sólo cuantitativa, que no de cualidad, con el placer erótico. Para reforzar esta apreciación en *El amor loco* confesó su insensibilidad ante un espectáculo que no le causaba un verdadero escalofrío, una excitación libidinosa: “reduciremos el arte al amor —sintetiza en *Pez soluble*—, que es su más simple expresión.”¹¹

Un loco colofón

Los surrealistas difundieron las teorías de Charcot y de Freud, diciendo que, llegando al superrealismo o sobrerrealismo, desaparecen las falsas antinomias entre entendimiento y fantasía; y entre lo conciente e inconsciente. Real es entonces lo imaginario en su acepción de compuesto de intuiciones, de razón y de sentimientos. Luego, la descripción vigilante o diurna de las asociaciones espontáneas, incluyendo las aparentemente más incongruentes o fantasiosas, no desrealiza, sino que, según esto, sobrerrealiza las obras de arte, las hijas de Eros que satisfacen los deseos de quienes las crean y recrean. Nótese, pues, que el paraíso que nunca hemos abandonado son las artes que, al no dividirnos, sino expresarnos como un todo y satisfacer de manera sublimada nuestros deseos, funcionan como una reserva de salud mental de los pueblos. Esto es verdad especialmente en el caso de las obras humoristas, que tienen algo de sublime, afirma Breton haciéndose eco de Freud. Explica este calificativo. El *ego* herido del humorista retira el tono de desastre de su vivencia e, invitándonos a que reflexionemos sobre las injusticias que han provocado sus traumatismos anímicos, nos

hace sonreír con un dejo de amargura. Nuestra perspectiva de adultos, en complicidad con la suya, desplaza el tono trágico de la denuncia hasta que la vuelve fuente de placer. En su *Antología del humor negro*, el Mago del Surrealismo ejemplificó esto reproduciendo “Una modesta propuesta para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país y para hacerlos útiles al público”, texto donde el irlandés Jonathan Swift propone la ventajosa solución de que los niños de su tierra natal sean comidos.

Posiblemente la mejor interpretación de los enunciados bretonianos según los cuales lo maravilloso da la llave de acceso a la “belleza convulsiva” —lo maravilloso siempre es bello e inclusive sólo lo maravilloso es bello, se lee en el *Primer manifiesto*— es, repito a modo de recapitulación, que la creativa imaginación del artista y la de quienes aprecian su labor se desarrollan (más o menos pero siempre) en el punto de lo sobrerreal, aquél donde pierden importancia la separación de las facultades mentales, de las funciones de la conciencia y del inconsciente; la separación de la normalidad y la locura; del sueño y la vigilia; y del cuerpo y el alma.

El surrealismo intentó acabar con las concepciones parcializadas del ser humano para reivindicarlo como un todo complejo, vivo, sorprendente, que va realizándose y que debería tener la posibilidad de realizarse más plenamente. En oposición, quienes dominan el mundo nos quieren programar como si fuéramos autómatas, y, por lo tanto, proclaman el fin de la historia y el pragmatismo inmoral que, finalmente, desemboca en el suicidio colectivo.

A pesar de los desengaños que hemos padecido, algunos rebeldes, que fuimos jóvenes en la década de los sesentas, aún queremos que se hagan efectivos los lemas surrealistas de transformar el mundo y cambiar la vida. Nuestra pancarta sigue diciendo “la loca imaginación al poder” •

Notas

¹ Trad. Benito Gómez, Barcelona, Seix Barral, 1974 (Breve Biblioteca de Respuesta, 88).

² *Manifestes du Surréalisme*, París, Jean Jacques Pauvert, 1962.

³ *El amor loco*, trad. Agustí Bartra, México, Joaquín Mortiz, 1967 (El Volador), p. 27.

⁴ *Magia cotidiana*, trad. Consuelo Bergés, Madrid, Ed. Fundamentos, s/a (Espiral, 12). Traducción de *Perspective cavalière*, pp. 207-208.

⁵ Citado por José Pierre, *El surrealismo*, trad. Rafael Santos S. Torroella, Madrid, Ed. Aguilar, 1969 (Historia General de la Pintura, 21), p.104.

⁶ Véase Patricia Waugh, *Metafiction, the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*.

⁷ *El amor loco*, ob. cit., p. 89.

⁸ *Letras de México*, año II, vol. I, núm. 27, México (1 marzo de 1938), p. 2.

⁹ *Diálogos. Hípías Mayor, Ión, Fedro*, introd. y trad. Juan D. García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965 (Nuestros Clásicos, 29), p. 108.

¹⁰ Un artículo de Max Ernst se titula “Cómo se fuerza la inspiración”.

¹¹ *Manifestes du Surréalisme*, ob. cit., p.88.