

# La Francia de los *enfants terribles* The France of *enfants terribles*

Por: Carles Méndez Llopis  
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez  
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México  
Recibido 10/2/2010 y aprobado 11/10/2010

*Anuncio al mundo este hecho de primera magnitud: un  
nuevo vicio acaba de nacer, se permite al hombre un vértigo  
más: el surrealismo, hijo del frenesí y de la sombra  
Louis Aragon<sup>1</sup>*

## Resumen

La Primera Guerra Mundial dio lugar a nuevos posicionamientos ideológicos y culturales provenientes del desconcierto y las pérdidas humanas. En la Francia del conflicto, un grupo de intelectuales importará el dadaísmo berlinés a sus fronteras, a través de publicaciones periódicas y actos públicos, asumiéndolo como uno de los movimientos artísticos revolucionarios más importantes del momento. Al concluir la Guerra, el dadaísmo había mostrado una enorme capacidad destructiva proveniente de un nihilismo radical y gratuito, situación que inició la gestación de lo que sería el surrealismo francés.

**Palabras clave:** Dadaísmo, surrealismo, publicaciones periódicas, vanguardia artística francesa.

## Abstract

The First World War gave rise to new cultural and ideological positions from the embarrassment and loss of life. In the France of the conflict, a group of intellectuals import Dada from Berlin to their borders, through regular publications and public events, taking it as one of the most important and revolutionary art movements of the time. After the war, Dada had shown an enormous destructive power from a radical and free nihilism, a situation that began the gestation of what would be the French surrealism.

**Keywords:** Dadaism, Surrealism, periodicals, French art.

## Introducción

En verano de 1914, en Europa, se inicia uno de los más cruentos y rudos puntos de inflexión de la historia de la humanidad: la Primera Guerra Mundial. El 4 de agosto de este año, marcó el fin de una época para comenzar otra, y lo que en un principio había empezado como un conflicto europeo, en 1917 se convirtió en una guerra internacional.

Aunque no entraremos a explicar el conflicto en su amplitud histórica, ya que no podríamos abarcar, evidentemente, la magnitud del acontecimiento, ni es nuestra tarea en este escrito, sí

---

<sup>1</sup> Louis Aragon, (1979) *El campesino de París*. Barcelona, Bruguera, p.67

encontraremos a lo largo de todo este texto referencias a la Gran Guerra, pues como decimos, inició la era de las ideologías, situándose entre la hegemonía europea y la era de la civilización global. Nuestro cometido aquí es introducir brevemente el proceso histórico en el cual vivieron y se desarrollaron las nuevas tendencias artísticas europeas; movimientos, como el dadaísmo y el surrealismo, que poco a poco y de manera determinante, influyeron en el proceso de innovación artística en la época de entreguerras. Período que nos llevará a nuestro punto central: la aparición y desarrollo del movimiento surrealista, surgido a partir de la fracción escindida de Dadá que conformaba la revista *Litterature*, una de las publicaciones periódicas que, como veremos, significó una de las incipientes y más importantes representaciones de este movimiento, y que como todo proceso, estará sumida dentro de un contexto que la modela, afecta y al que no puede ser ajena.

#### *A manera de reducción histórica. El contexto*

Internacionalmente, podremos comprender el estado de tensión y violencia que generó el conflicto europeo, no sólo en los círculos intelectuales, sino en toda la población, que abandonaba el curso habitual de su vida cotidiana para verse absorbida dentro de esta trama belicosa. Comenzaba la Primera Guerra Mundial.

Ante la amenaza alemana, la sociedad francesa abandonó sus problemáticas internas para unirse en defensa de su país. Sin embargo, las campañas llevadas a cabo por el ejército francés durante los cuatro años siguientes obtuvieron un enorme número de bajas, cuestión que provocó la desobediencia en las tropas y un deseo de pacificación por parte del pueblo francés. Cuando en julio de 1918, se intensifica la unión de las fuerzas aliadas y se incorporan a la guerra los Estados Unidos, junto al cansancio del ejército alemán, se precipita la paz. Francia, pese a salir vencedora, había perdido 1.394.000 hombres y gran parte de las Instituciones de la fracción noreste del país. Junto a esta deplorable situación, la moneda francesa había perdido el 90% de su valor internacional previo al comienzo del conflicto, provocando cuantiosas pérdidas a la burguesía, que mantenía social y económicamente al gobierno de la República.

De esta manera, el período de 1914 a 1918, fue en el que se detonó una sucesión de emigraciones de artistas e intelectuales a países neutrales bélicamente, con la esperanza de poder desarrollar en estos lugares tanto una visión social sostenible como las originalmente vetadas aspiraciones culturales. Al finalizar la Guerra, la situación política, social y cultural era evidentemente excepcional: la

insatisfacción y el paupérrimo contexto extendido por todos los ámbitos de la experiencia vital que rodeaba a la finalización del trance, cuestionaba la confianza en el ser humano por parte de los intelectuales. El resultado, si es que así podía llamarse, se resumía en una simple variación de las fronteras europeas así como en una apropiación de antiguas colonias. Esta incongruencia hacía patente el fracaso de la clase dirigente, de la filosofía, de la ciencia, y en última estancia, también de la sociedad, que no había sabido funcionar como tal, experiencias ahora empeñadas en la empresa de "rebajar y destruir al hombre"<sup>2</sup>.

Todos estos fracasos se unieron al desencanto existente en el arte plástico y literario, que eran recurrentemente aprovechados para justificar aquellos ejemplos vergonzantes. Esta situación dio sustento a un melancólico y absoluto sentido nihilista de un grupo de intelectuales profundamente afectados por la guerra, que promovieron una rebelión personal dirigida contra toda manifestación de esa naufragada civilización:

Yo sostengo que lo que tiene de común en sus comienzos la actitud surrealista con la de Lautréamont y Rimbaud y lo que ha unido, una vez por todas, nuestra suerte a la de ellos, es el derrotismo de la guerra [...] A nuestra manera de ver, el ambiente no sólo estaba preparado para una Revolución que, en realidad, se extendiese a todos los órdenes, inverosímilmente radical, extremadamente represiva [...] De ignorar esta actitud, creo que no se podrá llegar, en manera alguna, a tener una idea de la tentativa surrealista. Esta sola actitud justifica este hecho, más que suficientemente, por todos los excesos que se nos puedan atribuir y que no deben deplorarse sino en el gratuito supuesto de que podríamos haber tenido otro punto de partida.<sup>3</sup>

La guerra, tomada como punto de partida, propició el desencanto de estos jóvenes con la sociedad en la que vivieron, focalizando el cúmulo de insatisfacciones hacia la creación del movimiento dadaísta y hacia la destrucción de todos los valores preestablecidos, que sirvió como lamento ineficaz de aquel ambiente que les corroía. Así Dadá fue una actitud, un estado de espíritu que utilizaba cualquier cosa, e incluso el arte, como provocación, como implacable ejercicio de contradicción continua y de espontaneidad inmediata. De este modo, si observamos analíticamente la situación europea entre 1916 y 1920, podríamos hablar del dadaísmo como si de un movimiento terapéutico se tratase.

André Breton, el futuro creador del surrealismo, que vivió la guerra de cerca, nos relata su punto de vista acerca de la situación social cuando la conclusión del conflicto había llegado y sus consecuencias comenzaban a percibirse:

---

<sup>2</sup> Maurice Nadeau, (2001) *Historia del surrealismo*. Valencia, Ahimsa, p.20

<sup>3</sup> André Breton, (1934) *Qu'est-ce que le Surréalisme?* Bruselas, René Henríquez, pp. 9-10.

Los poderes que gobernaban por aquel entonces se mostraban ansiosos por llevar a cabo una etapa de transición entre el tipo de vida que nos había dado a conocer la guerra y el que nos reservaba nuestro regreso a la vida civil. Esta preocupación no tenía nada de superfluo: el inevitable conciliábulo de los soldados que regresaban del frente había tenido como efecto exaltar retrospectivamente los temas que provocaban indignación: sentimiento de inutilidad frente al sacrificio de tantas vidas; grandes ajustes de cuentas con la retaguardia, cuyo famoso espíritu "hasta el fin" había ido emparejado durante mucho tiempo con un mercantilismo carente de escrúpulos; quebranto de muchos hogares; extrema mediocridad del futuro... El embriagamiento de la victoria militar había fracasado totalmente... La gente se recuperaba de los efectos de la guerra, claro está, pero aquello que no podía recuperarse es de lo que, por entonces, se denominaba "lavado de cerebro", que, durante cuatro años, había convertido a seres que solo pedían vivir y –con muy pocas excepciones– entenderse con sus semejantes, en seres despavoridos y perturbados, que no solo podían ser utilizados, sino también diezmados a placer.

Algunos de estas pobres gentes miraban con malos ojos a aquellos que les habían dado tan buenas razones para ir a combatir. No podía impedirse que confrontaran sus experiencias y contrastaran sus informaciones particulares que la censura había puesto a buen recaudo, así como tampoco que descubrieran la extensión e importancia de los daños causados por la guerra, la pasividad sin límites a que había dado lugar y, cuando esta pasividad había intentado ponerse en movimiento, la espantosa represión a que había dado lugar. Como es lógico, la disposición de estas personas no era favorable.<sup>4</sup>

De esta situación, tampoco se libraron las diferentes disciplinas artísticas, tanto plásticas como literarias. La decepción de gran parte de intelectuales de la época y que como decimos, sería un punto determinante que acompañaría a la futura creación del movimiento dadaísta, era en estos momentos un producto de consumo extendido. Así, Breton relaciona el conflicto bélico con el desesperado escenario creativo, estableciendo este último como causa directa de las posiciones y actitudes tomadas por un ambiente intelectual hastiado que lo tomaría como inicio del futuro surgimiento de las diferentes y nuevas tendencias artísticas. Tiempo después, Breton considera el contexto artístico que le rodeaba de la siguiente manera:

Las cosas estaban así cuando decidieron inflingirnos la dura lección de 1914-1918. Bajo todo lo que estos años suponen de nostalgias diversas, de orgullo ahogado y de desempleo permanente de la facultad de elegir, se desmoronó lentamente esa voluntad de modernismo que, hasta entonces, tendía a

---

<sup>4</sup> André Breton, (1970) *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, Barral, pp.53-54.

caminar libremente... Todo eso lo digo para dar a entender primero que la pintura, por ejemplo, no puede tener como fin el placer de los ojos y que no creo que sea en modo alguno del dominio de esta moral epicúrea que los acontecimientos militares han puesto de moda. Persisto en creer que un cuadro o una escultura no pueden afrontarse más que secundariamente bajo el aspecto del gusto y que sólo se defiende mientras él o ella son susceptibles de hacer dar un paso a nuestro conocimiento abstracto propiamente dicho. Lo que me hace temer que la casi totalidad de la producción artística contemporánea no merezca la atención creciente que se le concede, es que hace cinco años ha dejado de participar, por así decirlo, en esta inquietud cuyo único error era el de haberse vuelto sistemática.<sup>5</sup>

Aunque debemos ser conscientes de que realmente, las consecuencias de estas condiciones, las sufrieron las capas de la sociedad decididas –u obligadas– a no huir o abandonar su hogar ante un futuro incierto, que permanecieron en su país esperando que la tormenta amainase. En cuanto el resto, no emigraron únicamente los círculos de intelectuales europeos por necesidad de asilo a fin de desempeñar diferentes papeles críticos al conflicto, también la burguesía y los adinerados se acercaron paulatinamente, por ejemplo al territorio español, sobre todo a Cataluña, que fungió de oasis libertino de la alta sociedad, acostumbrada a un estatus que ahora no podía mantener en su lugar de origen. En consecuencia, estos primeros años del siglo XX convirtieron, sobre todo a Barcelona, en la sustituta de las antiguas ciudades liberales y creativas, como el París de finales del XIX, donde personajes famosos y potentados derrochaban sus ingresos en toda clase de lujos y bacanales.

Como veremos, será parte de ese círculo intelectual que permaneció en Francia en este período, el que establecerá las pautas para poner en jaque al dadaísmo y asentar las bases del surrealismo.

### *Dadá a juicio. Del nihilismo a la construcción*

El conflicto concluía y el fracaso era absoluto. La humanidad había fallado en intentar ser tal, el sistema se había desbocado y el régimen centraba todos sus esfuerzos en depreciar al hombre, la ciencia servía a la destrucción y la filosofía justificaba esta nueva condición humana. Bajo esta tesitura, la escapatoria era clara, un nihilismo total proveniente de toda esa barbarie y un arte que únicamente escondía, aparentaba y, por tanto, testimoniaba esa civilización que se empeñaba en engullirse a sí misma.

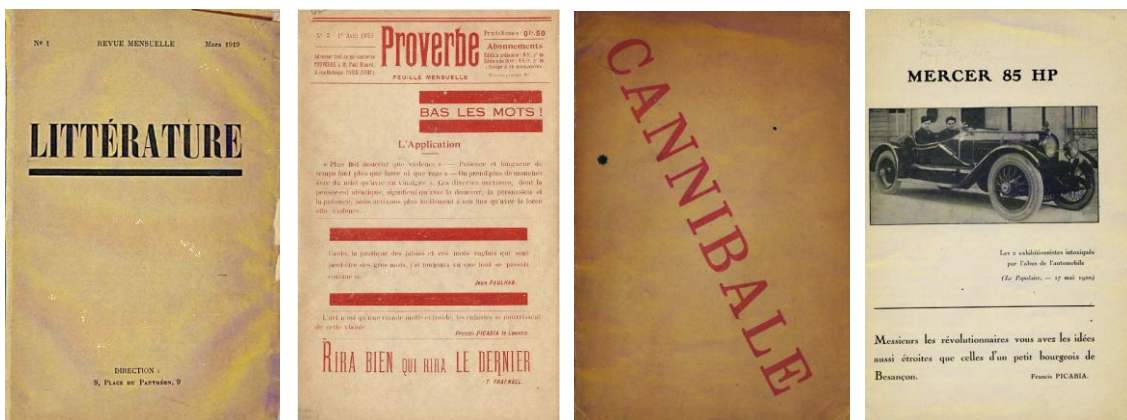
---

<sup>5</sup> André Breton, (1987) *Los pasos perdidos*. Madrid, Alianza, p. 143

Es "lógico" que el movimiento Dadá, surgido en el Berlín de 1916, no pretendiera más que destruir esos valores tradicionales que habían llevado a esa situación, así como que, dentro del escenario vislumbrado, se extendiera y arraigara en la literatura francesa a partir en los años inmediatamente posteriores.

Una vez finalizada la Primera Guerra Mundial (1914–1918), se aglutinan en París tres hombres importantes para la futura concreción del surrealismo que dirigen una revista llamada *Littérature*: André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault.

Ésta era una publicación dadaísta de reducidas dimensiones y tipografía discreta, que surgió en marzo de 1919. Un mes después del surgimiento del primer número, llegaría a la capital francesa Tristán Tzara, poeta rumano y máximo exponente del movimiento Dadá, situación que reforzaría el movimiento ya extendido entre los escritores franceses.



De izquierda a derecha: *Littérature* núm. 1, París, mayo de 1919 (portada); *Proverbe* núm. 3, París, abril de 1920 (portada); *Cannibale* núm.2, París, 25 de mayo de 1920 (portada), dirigida por Francis Picabia; *Cannibale* núm.2, París, 25 de mayo de 1920, p.3.

En los siguientes dos años, el grupo Dadá parisino fue escandalizando a su paso, sobre todo con sus "ataques" públicos, así como con sus publicaciones y manifiestos, emprendidos o dirigidos principalmente por los mayores adeptos al movimiento, en esos momentos: Breton, Aragon, Paulhan, Picabia, Soupault, Tzara y Ribemont-Dessaignes, como también algunos colaboradores de la revista dadaísta *Proverbe*, fundada en 1920 y *Cannibale*, publicación del mismo año, con únicamente dos números (abril y mayo), editada por Francis Picabia.

Sin embargo, la violencia gratuita desatada por los dadaístas, impulsores del nihilismo y la provocación dirigida hacia la sociedad – que no había respondido a favor del ser humano–, acabó por agotar a sus seguidores, frustrando a algunos de los miembros de la agrupación parisina, que junto con Breton, también hastiado de la

desmesura nihilista con la que actuaba Dadá, comenzaron a elucubrar otras posibilidades de expresión liberadora. De este modo, Breton se va distanciando del movimiento, hasta llegar a no solidarizarse con un acto dadaísta en la *Galerie Montaigne* y, posteriormente, en contra de la opinión de Tzara, maquinar el *Proceso Barrés*, un acto pre-surrealista a modo de juicio anunciado en *Littérature* para el 13 de mayo de 1921 –año en el que la revista moriría con 20 números editados en agosto–.

Maurice Barrés era un escritor bien considerado por el público que, aún teniendo talento para escribir y demostrando un gran ideal moral en sus primeras obras, había pasado a encaminar sus creaciones hacia temas territoriales, la patria, los muertos y demás valores rechazados con ahínco por Dadá y los miembros de la revista *Littérature*. Así que Breton, cansado de focalizar sus esfuerzos al mero escándalo, con una visión más eficiente y menos anárquica del arte, se veía en la obligación de obrar. Aprovechando que dicha figura aún gozaba de cierta consideración social, el *Proceso Barrés*, respondía a la representación de un juicio cursado en contra de este personaje de la vida cultural parisina a fin de que no instigara con tales escritos al público más juvenil y lo apartara del “buen camino”<sup>6</sup>.

La “Acusación y juicio de Maurice Barrés por Dadá”, se estableció en el *Salón des Sociétés Savantes*, de la calle Danton número 8 en el mismo París. Un muñeco de madera representaba a Barrés –pues, no sabemos si por coincidencia, el verdadero Barrés había abandonado la capital–, y durante la representación, los mismos integrantes del grupo se repartieron los personajes: juez, abogados, acusador, soldado, tribunal, testigos y demás.

Breton, el juez, presidió la vista ante el acusador público, dramatizado por Ribemont-Dessaignes, los agresivos abogados defensores, Aragon y Soupault, que pedían la cabeza de su cliente, y los testigos representados por el resto de la agrupación, entre los cuales destacaban Rigaut, Péret y también Tzara. Durante el juicio, tanto Breton como Tzara se profirieron insultos que únicamente podemos considerarlos “parte del guión”, si asumimos que los actos dadaístas eran producidos a través de la máxima libertad. Sin embargo, estas inquisiciones verbales, indicaban el inicio del combate entre estos dos hombres, que simbolizaban dos estados de espíritu diferentes y, el *Proceso a Barrés*, acabó por convertirse en un proceso al dadaísmo, pues en esta acusación también se juzgaban actos de miembros del grupo dadaísta.

---

<sup>6</sup> Dadá acusaba a Barrés “de crimen contra la seguridad del espíritu”, que según Breton “amenazaba apartar del ‘buen camino’ millares de actividades juveniles que no esperaban más que ser utilizadas”. (Recogido en Maurice Nadeau, (2001), Op. Cit., p.37)

Al año siguiente, Breton insistió en concretar constructivamente las nuevas tendencias del "arte moderno", organizando el "Congreso Internacional para establecer las directivas y la defensa del espíritu moderno", que en el fondo. Una reunión de diferentes posturas artísticas, donde músicos, pintores, escritores, y claro, también la cabeza del movimiento Dadá, Tristan Tzara, fueron llamados a participar. Éste, rehusó cortésmente la invitación y su participación en dicho Congreso<sup>7</sup>. Para Tzara no tenía ningún sentido crear directriz alguna del arte moderno, Dadá no lo era, Dadá negaba todo arte, según él, esta situación se había superado hace tiempo. Debido a la ausencia de Tzara, la congregación de Breton fracasó, pues no era posible establecer un congreso sobre el último arte sin el máximo representante del dadaísmo. Esto produjo la ruptura definitiva de Breton y sus simpatizantes con el movimiento dadaísta. Tiempo después Breton narraba de la siguiente manera la muerte de Dadá:

Su acompañamiento, poco numeroso, siguió al del cubismo y el futurismo, que los alumnos de Bellas Artes habían ahogado en el Sena. Dadá, aunque tuvo, como quien dice, su cuarto de hora de celebridad, dejó poco de qué sentirlo: a la larga, su prepotencia y su tiranía se hicieron insoportables...<sup>8</sup>

De este modo, el dadaísmo, "como otras tantas cosas, no ha sido para algunos más que una manera de apoltronarse"<sup>9</sup>, y para Breton, junto con su grupo de acólitos, primaba el deseo de avanzar más allá de aquel mortuorio movimiento. Así, en 1922 se produce la ruptura de esta porción del grupo parisino con el dadaísmo para, progresivamente, dar lugar al surrealismo francés alrededor de figuras como: Louis Aragon, Jacques Baron, André Breton, René Crevel, Robert Desnos, Paul Éluard, Benjamín Péret y Philippe Soupault. Estos hombres, contrarios al nihilismo radical y gratuito del movimiento dadaísta, no perdían la esperanza de conformar un hombre renovado dentro de un mundo mejor; por lo que tomaron parte de recientes postulados filosóficos y psicoanalíticos para poner en entredicho la realidad aparente y adentrarse en el interior del ser humano mediante el inconsciente y lo irracional, según los estudios de Sigmund Freud.

Así, consecuentemente, desde este momento, los recientes insumisos de Dadá llevarán a cabo una renovación de la antigua publicación *Littérature* (marzo de 1922-junio de 1924), que ya no tendrá nada

---

<sup>7</sup> "Siento mucho decirle que las reservas por mí formuladas respecto a la idea del Congreso no se alterarían con mi presencia, y que me es bastante desagradable el tener que rehusar el ofrecimiento que me hace". Tristán Tzara: "Respuesta a Breton". (Recogido en Nadeau, *Op. Cit.*, p.171)

<sup>8</sup> André Breton, (1987), *Op. cit.*, p.75

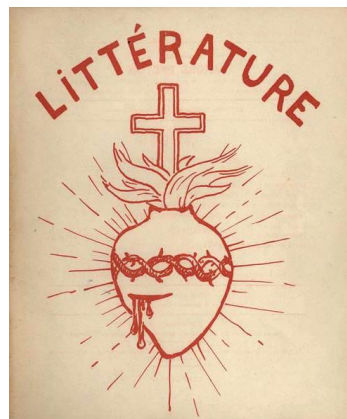
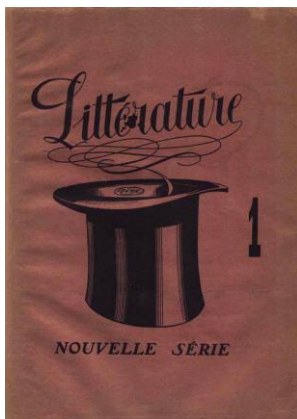
<sup>9</sup> *Ibidem*.



que ver con esta tendencia, sino con la nueva corriente que comenzaba a gestarse: el surrealismo.

### *Del entierro Dadá y el nacimiento surrealista*

Como hemos podido ver, estas superficiales disputas entre Tzara y Breton –que representan en el fondo profundas discrepancias dogmáticas y morales–, acabaron por iniciar un combate que provocará la escisión de esos dos sistemas y estados de espíritu, dadaísmo y surrealismo, que desde un principio mostraron su oposición postular.



De izquierda a derecha: *Littérature* núm. 1, segunda época, marzo de 1922. Dirigida por A. Breton y Ph. Soupault; en el centro, *Littérature* núm. 4, segunda época, septiembre de 1922. Dirigida por A. Breton; y *Littérature* núm. 8, segunda época, enero de 1923

Sin embargo, admitamos que Dadá había abierto ciertas puertas del, por entonces aún desconocido, surrealismo, y aunque este último pudo existir sin aquél, nunca hubiese sido el mismo, pues la esencia nihilista se vertió sobre los pensamientos metafísicos para ampliar visiones constructivas de la vida, no como exterminación de la misma. En este sentido, ya Tzara predestinó el automatismo al formular en sus manifiestos que “el pensamiento se hace en la boca”<sup>10</sup>, azotando de esta manera el idealismo filosófico de la época. Cuando el Breton surrealista se refiere a esta primera etapa dadaísta, la divide en las siguientes fases:

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

<sup>10</sup> Tristan Tzara, (2004) *Siete manifiestos Dada*. Barcelona, Tusquets, p.45.



Estas definiciones nos recuerdan que, en un principio, el movimiento surrealista fue literario, sin embargo, poco a poco y como era natural –pues respondía a una necesidad de expresión interior–, se representaría plásticamente, e incluso por medio de actuaciones teatrales y en cine, hasta llegar a su extensión en otros medios creativos. De este modo, aunque se inició con una estructuración poética, su concepción se fue alterando progresivamente hasta su ejercicio ampliado a cualquier otra disciplina dentro del ámbito de la creación plástica.

LE SURREALISME  
AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION



1



De izquierda a derecha : *Le Surréalisme au Service de la Révolution* núm. 1, París, julio de 1930. Dirigida por A. Breton; *Le Surréalisme au Service de la Révolution* núm. 1, París, julio de 1930. Selección de páginas.

De este modo, de su práctica, podríamos diferenciar dos tipos de procesos a partir de los cuales se generarían las heterogéneas e imaginativas imágenes surrealistas. Primeramente, el lenguaje plástico del surrealismo se concretó a partir del automatismo rítmico, es decir, “el abandono puro y simple a la fuerza del impulso gráfico”<sup>13</sup>, donde la expresión del artista, ajena a su voluntad, no posee ninguna intención determinada más que su propia existencia y presencia real. Más adelante, con la llegada de Dalí al grupo surrealista, sería el automatismo simbólico uno de los métodos de expresión surrealista más apreciado por el público, pues siendo “la fijación de imágenes oníricas”<sup>14</sup>, se basaba en la traslación al soporte artístico de las imágenes asociadas involuntariamente por la mente del creador.

Es sabido, que los surrealistas tomaron para sí una composición de antepasados con elaborado pedigrí que englobaba a los ilustres y dispares Apollinaire, Lewis Carroll, Hegel, Lautréamont, Rimbaud y Sade. En los múltiples manifiestos, ensayos y aclaraciones con los que los surrealistas complementaron y glosaron sus obras, no escatimaron definiciones, ni explicaciones de sus intenciones y logros,

<sup>13</sup> Lucía García de Carpi, (1986) *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid, Istmo, p.41.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

aun cuando muchos de sus dictados resultan más impresionantes al oído que al entendimiento. Por ejemplo, la afirmación de Aragon de que *Le surréalisme est l'inspiration reconnue... (El surrealismo es la inspiración reconocida)*, no es más precisa que su advertencia de que *le surréalisme n'est pas un refuge contre le style (el surrealismo no es un refugio contra el estilo)*<sup>15</sup>.

Frases tan imprecisas como *une crise de conscience (una crisis de conciencia)*, "un deseo de profundizar en los cimientos de la mente" o "la supremacía de la materia sobre la mente", las cuales se insertan en las obras teóricas de Breton, ponen de manifiesto la pasión pontifical de los surrealistas por la doctrina, la cual, debido a su directa sequedad, contrasta con la extraordinaria variedad, la visión y la vitalidad de sus obras creativas. Ya que según comenta David Gascoyne: "el surrealismo no es, bajo ningún concepto, una simple receta... Sino, más bien, el punto de partida de obras de la más asombrosa heterogeneidad..."<sup>16</sup>.

Pero fuera cual fuese el método creativo o programático para la elucubración de sus piezas o actuaciones, la irreverencia surrealista, herencia del dadaísmo, se veía obligada a topar con la incomprensión y la ley de la moral social establecida, ya que resulta tentadoramente sencillo juzgar al surrealismo por los actos públicos extravagantes, y a menudo obscenos, que llevaron a cabo sus miembros, así como condenarlo por la mala reputación que éstos buscaron de una manera visiblemente intencionada:

Llegamos así a 1930. Los surrealistas se niegan, ahora más que nunca, a reconocer el arte como un fin.... Ya no existe campo en el que, con una inmediatez sin precedentes, los surrealistas no se sientan acosados. En 1930, André Breton es objeto, en su vida privada, de todas las persecuciones que el aparato legal puede aplicar. Georges Sadoul es condenado a tres meses de cárcel. Éluard se ve privado por la policía del derecho de salir de Francia.<sup>17</sup>

Si bien es cierto que al surrealismo no le faltaron *clowns*, el exhibicionismo representó para los surrealistas, una forma de honestidad para sí mismos frente a la incomprensión de la sociedad en la que vivían. Así, el entusiasmo colegial con el que los surrealistas salpican sus escritos de palabras del tipo *con, cul, cracher, foutre, merde* y *pourriture* (gilipollas, culo, escupir, joder, mierda y podredumbre), y los oscuros temas que elaboraron en sus obras – como el horror, la paranoia, el contenido onírico, lo absurdo, lo irreal, monstruoso, sexual, provocador e irreverente, perverso, irónico, maligno, y demás–, nos obliga a dirigir nuestra mirada hacia el lecho,

---

<sup>15</sup> Louis Aragon, (1994) *Tratado de estilo*. Madrid, Ardora, pp. 187-189

<sup>16</sup> David Gascoyne, (2001) *A short Survey of Surrealism*. Londres, Enitharmon Press, p.80

<sup>17</sup> Louis Aragon, (1931) "Le surréalisme et le devenir révolutionnaire", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 3, diciembre, p. 3

las alcantarillas y los retretes, donde todo para los surrealistas es un alarde de humor y –en opinión de Aragon–, *rend une invention surréaliste (se convierte en una invención surrealista)*.

La carcajada que con más frecuencia percibimos en el arte surrealista es la del sarcasmo amargo y melancólico que se recoge en la consabida palabra *ricaner* (reírse con sarcasmo). Para los surrealistas, el surrealismo no está, pues, hecho para melindrosos, a quienes se debería quizá perdonar por creer que mucho de su arte y de su literatura es, por utilizar las mismas palabras de Soupault, una

*Litanie  
comme celui qui vomit  
et removit.  
(Letanía / como aquel que vomitó / y se removió.)<sup>18</sup>*

Aunque hay que aclarar, que los surrealistas no se dejaban intimidar tan fácilmente como para rehuir la lucha. El impulso de Breton de *descendre dans la rue, revolvers aux poings* (salir a la calle, pistola en mano) denotaba una agresividad que, ya la dirigiera contra el público en general, o contra la detestada burguesía en particular, y en ocasiones, contra alguno de sus propios grupos escindidos, iba a convertirse en una fantasía recurrente. Si los surrealistas optaban por aparecer ocasionalmente como pistoleros o gánsters, también solían hacerlo bajo el disfraz de curas o de intelectuales de postín, que lo mismo presumían de codearse con gente importante que proferían insultos. Ante estos hechos, obtenemos un ejemplo claro de la grandeza intelectual que exhibían con escrupulosa franqueza.

De todos modos, como decimos, esta búsqueda sistemática de la libertad mental y la explotación de sus posibilidades, como fueran las de la escritura automática con la que experimentaron los surrealistas, alcanzaron tan mala fama que pudieron haber disuadido a algunas personas de aproximarse al movimiento por un lado, así como también frenar las simpatías de otras que olvidaban que no existía fórmula alguna que garantizara la homogeneidad de la calidad o disimulara las diferencias de talento, temperamento, técnica o estilo. Aun así, si recurrimos a los sueños, sus interpretaciones y alegorías, que constituían otro de los nexos de unión entre personalidades muy dispares del movimiento, conviene tener presente la advertencia de Thomas De Quincey, compartida por Aragon: “El opio sólo puede proporcionar sueños interesantes cuando se posee una mente interesante y la capacidad de soñar”<sup>19</sup> (Hayter, 1989:107). Tan sólo los ciegos, los estrechos de miras o los prejuiciosos podrían negar la magnitud de los logros de los surrealistas o desafiar que éstos fueran

---

<sup>18</sup> Philippe Soupault, (1937) *Poésies complètes 1917-1937*. París, Guy Lévis Mano, p.177

<sup>19</sup> Alethea Hayter, (1989) *Opium and the Romantic Imagination*. California, University of California Press, p.107

*conquistadores* entre los movimientos artísticos más interesantes y revolucionarios.

El surrealismo, gracias a la abundancia y a la brillantez de sus creaciones (pese –y gracias– a sus frustraciones e incoherencias, voluntarias o involuntarias), ha pasado del insulto al respeto de la crítica y se ha hecho merecedor incontestable de la generosa atención de museos, galerías, curadores, expertos, historiadoras y gente con múltiples referencias. De la incomprensión a la devoción y del lamento al suspiro. Razones todas que propiciarían otras muchas actuaciones surrealistas si los afectados levantaran la cabeza.

## Referencias bibliográficas

- Alethea Hayter (1989) *Opium and the Romantic Imagination*. California, University of California Press.
- André Breton (1970) *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, Barral.
- André Breton (1984) *Qu'est-ce que le Surréalisme?* Bruselas, René Henríquez.
- André Breton (1987) *Los pasos perdidos*. Madrid, Alianza.
- André Breton (2002) *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Viso.
- David Gascoyne (2001) *A short Survey of Surrealism*. Londres, Enitharmon Press.
- Louis Aragon (1931) "Le surréalisme et le devenir révolutionnaire ". *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 3, diciembre.
- Louis Aragon (1994) *Tratado de estilo*. Madrid, Ardora.
- Lucía García de Carpi (1986) *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid, Istmo.
- Maurice Nadeau (2001) *Historia del surrealismo*. Valencia, Ahimsa.
- Philippe Soupault, (1937) *Poésies complètes 1917-1937*. París, Guy Lévis Mano.
- Tristan Tzara (2004) *Siete manifiestos Dada*. Barcelona, Tusquets.

**Carles Méndez Llopis** [cmendezllopis@gmail.com](mailto:cmendezllopis@gmail.com)

Artista, comisario de exposiciones y Doctor en Bellas Artes con especialización en Grabado y Sistemas de Estampación por la Universidad Politécnica de Valencia (2006), con la investigación *Surrealismo en las revistas catalanas de vanguardia*. Actualmente trabaja como Profesor investigador titular en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México), impartiendo asignaturas en la Licenciatura de Diseño Gráfico, Licenciatura en Artes Visuales, Maestría en Diseño Holístico y Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño. En estos últimos años, su investigación ha girado en torno a la obra gráfica contemporánea. Su último proyecto de carácter internacional (2010-2012) resume el concepto de originalidad como problemática en la cultura de la copia actual ([culturadelacopia.blogspot.com](http://culturadelacopia.blogspot.com))