

Filosofía y Surrealismo: la insuficiencia de la realidad¹

Newton Cunha

El autor de estas páginas, que todavía no tiene veintinueve años, ya se contradijo, del 7 al 10 de enero de 1925, fecha en la que nos encontramos, cien veces en un punto capital, a saber, el valor que merece ser atribuido a la realidad [...] ¡Un problema horrible, sin embargo! Cada día que vivo, cada acción que realizo, cada representación que me llega, como si nada fuese, me hace creer que cometo un fraude. André Breton²

La expresión *le peu de réalité* (el poco de realidad), utilizada por Bretón en este panfleto homónimo, nos revela una de las principales fuentes del sentimiento del mundo surrealista y por lo tanto nos sirve de ayuda para comprender sus principios estéticos y de comportamiento.

Se trata, por supuesto, del malestar, la falta de sentido, el uso mecánico y mercantilista de todas las cosas y la extensa mediocridad del mundo. De ahí el desprecio que se atribuye a la realidad material, en sus aspectos existenciales, sociopolíticos y culturales. La realidad se toma y se vive como lo que me permito llamar el "principio de insuficiencia": insuficiencia de sentido, de imaginación, de posibilidades de acción y de placer, lugar inevitable de relaciones coercitivas que nos piden escapatorias o compensaciones: "La

¹ Texto publicado originalmente en *O Surrealismo*, Ed. Perspectiva, 2008 (organización: Jacó Guinsburg y Sheila Leirner).

² Introduction au discours sur le peu de réalité, *Point du jour, Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1992, p. 273 (Coleção Pléiade).

terrible ley psicológica de las compensaciones [...] en virtud de la cual no podemos dejar de pagar caro un momento de lucidez, de placer o de felicidad, y - hay que decirlo también - que nuestro peor abatimiento y nuestra mayor desesperación merecerían una venganza inmediata".³ O incluso: "El pragmatismo no está a mi alcance" (*Les pas perdus*). En el surrealismo se quiere realizar el deseo, soñar y practicar la libertad, palabra "capaz de sostener, indefinidamente, el viejo fanatismo humano", y que responde a "la única aspiración posible [...] Y la verdad es que las alucinaciones, las ilusiones, etc. constituyen una fuente considerable de placer [...] Digámoslo claramente y de una vez por todas: lo maravilloso es siempre bello, cualquier clase de maravilloso es bello, y sólo lo maravilloso es bello" (*Manifeste du surréalisme*, 1924). Uno busca la salvación a través del arte, pero el arte vivido o el arte de vivir. Una forma de actuar en la que lo imaginario y lo real se conectan, en la que lo imaginario se convierte en real, por la que se eliminan las antinomias habituales - "para reducir las oposiciones erróneamente presentadas como insuperables" (*La clé des champs*).

Esta visión del mundo ha echado sus raíces en la modernidad y, más propiamente, en las ideas románticas del yo, de la subjetividad libre y el irracionalismo. En la transición de los siglos XVIII y XIX, la "filosofía de la vida", la apreciación de lo sensible y una espiritualidad mística reaccionaron en bloque a la "filosofía de la razón" y a los incipientes ensayos del materialismo científico.

Fichte, el primer sacerdote de la filosofía romántica, argumenta que la realidad sensible y el conocimiento sólo son concebibles a partir de un yo, calificado como Absoluto. Es decir, no hay forma de

³ Idem, p. 271.

percibir y pronunciarse sobre la "realidad" (sea cual sea) fuera de una actividad de pensamiento y, por lo tanto, es inmanente al Pensamiento. En ausencia de una "egoídad" no hay realidades posibles y no hay pensamiento. Así, el Ser Absoluto constituye simultáneamente el principio formal y material del conocimiento. Es a partir de esto, de su actividad, que se puede llegar a la percepción de una dualidad - de un "yo" particular en oposición a un objeto o entidad natural. Sólo este segundo "yo", finito y empírico, se diferencia de las entidades de la realidad sobre las que actúa el hombre. Ambos son frutos del Yo Absoluto, pura actividad creadora y autoconciencia más allá del espacio y el tiempo, que precede y condiciona la construcción de todas las realidades determinadas.

En cuanto a la libertad personal, creo que dos opiniones son suficientes en esta área. La primera, de Hegel, inscrita en el § 124 de sus *Principios de la Filosofía del Derecho*: “El derecho a la libertad subjetiva es el punto central y decisivo que marca la diferencia entre la antigüedad y los tiempos modernos. Este derecho, en su infinitud, se expresa en el cristianismo y se ha convertido en el principio universal y efectivo de una nueva forma del mundo. Entre las configuraciones que les son cercanas se encuentran el amor, el romanticismo, la búsqueda de la bienaventuranza eterna del individuo, y luego las convicciones morales y los escrúpulos, y luego las demás formas en que se destacan en parte como principios de la sociedad civil y como elementos de la constitución política, y en parte se manifiestan de manera general en la historia, particularmente en la historia del arte, la ciencia y la filosofía”.⁴

⁴ *Principes de la philosophie du droit*, Paris: Vrin, 1989.

Esta característica, si hace que los tiempos modernos sean superiores al pasado, también los hace más vulnerables a los conflictos, crisis y decepciones. La segunda de Daniel Bell reafirma: "La idea fundamental del modernismo, la tendencia que se ha extendido en la civilización occidental desde el siglo XVI, es la siguiente: la unidad de la sociedad no es el grupo, ni la corporación, ni la tribu, ni la ciudad, sino el individuo."⁵

Entre sus muchas y reconocidas características, el romanticismo exaltó las fuerzas naturales e irracionales de la vida, consagrando al mismo tiempo el individualismo, especialmente aquel en el que se manifiestan los excepcionales y misteriosos impulsos del "genio" (das Kraftgenie). Al defender la libertad subjetiva del espíritu (pero también la libertad objetiva o política de los pueblos nacionales), el individuo romántico se veía casi como un creador de sí mismo (las figuras de Prometeo y Fausto resumen bien, y respectivamente, los anhelos de rebelión y experimentación), y cuanto más auténtico fuera, mayor sería su espontaneidad. En las provincias del arte, la forma y el contenido comenzaron a ser determinados sobre todo por la interioridad individual. Así, Friedrich Schlegel, contraponiendo los géneros clásicos y románticos, sostenía que un poeta clásico se subordina al tema, mientras que un representante de la segunda escuela impone, por la forma, su personalidad al contenido, ya que su voluntad no obedece a las leyes. Y el efecto artístico en la poesía, como Hölderlin propuso en sus comentarios sobre Edipo, debe ser obtenido por medio de una "catástrofe" o la ruina del sentido habitual que tienen las cosas. En todo esto, había una preferencia por la fantasía, por los sueños, por lo insólito, y un desdén por la banalidad

⁵ *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris: PUF, 1979, p. 26.

mecánica de la vida cotidiana y el utilitarismo burgués, sin olvidar la ironía, utilizada entonces como antídoto a los inevitables dolores de la vida.

El "irracionalismo" de Schopenhauer surge de la idea de que la existencia consiste principalmente en la manifestación ciega de la voluntad (realidad noumenal o impulso de simplemente existir). La exteriorización de este fundamento, que se despliega ateológicamente, sin Dios, y ateológicamente, sin propósitos, varía desde un grado inferior, constituido por las enormes fuerzas de la naturaleza, hasta el más elevado, el de la razón humana. Pero el conocimiento que produce resulta ser, al final, pura representación o sólo apariencia, ya que todo lo que existe para el pensamiento sólo existe como percepción relativa a un sujeto: "reconoceremos que el espacio, al igual que el tiempo, y todo lo que existe al mismo tiempo en el espacio y el tiempo, en una palabra, todo lo que tiene causa o fin, tiene una realidad puramente relativa [... ...] Y Maya es el velo de la ilusión que, al cubrir los ojos de los mortales, les hace ver un mundo que no se puede decir que exista o no, un mundo que se asemeja a un sueño ...".⁶

Por lo tanto, la diferencia entre la voluntad irrefrenable, creadora inagotable de necesidades, y la representación del espíritu se abre a un abismo de dolor y sufrimiento, a un vacío infranqueable entre el deseo y el mundo, del que se extrae la sensación de absurdo. Es inútil querer ser salvado por el progreso o por la civilización. La realidad siempre será insuficiente para el individuo, no tanto por su pequeñez, sino porque es infinita.

⁶ *O Mundo como Vontade e Representação*, versión portuguesa, Contraponto; Porto: Rés Editora, 2001, p. 14.

Puedese ver la influencia de Schopenhauer en, por ejemplo, William James en una obra como "¿Existe la conciencia? En esta, la relación entre el sujeto y el objeto (exterior o interior), es decir, el fenómeno de la conciencia, no constituye una relación primordial o no se encuentra entre "los primeros principios". Anteriormente, tenía que existir la "experiencia pura", en la que la duplicidad sujeto-objeto no existe todavía. Esta experiencia no es otra cosa que el flujo continuo e inmediato de la vida, un torrente que proporciona el material para la conciencia, necesariamente derivado. Por lo tanto, sólo hay experiencia donde hay vida, pero la experiencia pura no determina la verdad o el error, la falsedad o la veracidad del acto. Sólo en el reino de la conciencia y el conocimiento se establece un tribunal como este y se puede hacer una elección. Por eso la conciencia y la razón están subordinadas a niveles y a elementos inferiores, simplemente vitales, que podrían llamarse *inconscientes*.

Pero volviendo por última vez a Schopenhauer, es importante recordar que para él hay tres maneras de salir del dolor del mundo (*Weltschmerzen*), además del suicidio. No siendo tan abrupto como esta última actitud, es posible y conveniente dedicarse a la justicia, la compasión (ética en una situación radical) y el arte. Con éste, las apariencias fenomenales, las representaciones, pueden ser enviadas de vuelta a modelos de existencia ideales y superiores. Esta elevación es posible porque la Voluntad, antes de ser objetivada en la incesante pluralidad de individuos, se expresa en formas generales, fuera del tiempo y del espacio. Constituyen, por lo tanto, arquetipos o "representaciones del ser en general", excluidos de la caducidad de la vida y del sufrimiento presente en ella.

También como lenitivo, la "medicina" del arte se encuentra de nuevo en Nietzsche, antes de llegar al surrealismo.

A través del nihilismo radical y el *amor fati*, esta fidelidad absoluta a la tierra y a la facticidad con la que nos colocan aquí, el filósofo de los aforismos predicaba la ruptura con la moral del rebaño y el resentimiento, la desconsagración de las normas vigentes, la disolución de las apariencias engañosas y la superación de la racionalidad en nombre de un vigoroso instinto vital. Después de la muerte de Dios, sólo hay una solución para el humanismo - matar lo que es humano, tal como lo construyó la cultura judeo-cristiana.

En este vitalismo se incluye el modelo del arte griego, cuya fuerza proviene de dos sentimientos antitéticos pero entrelazados: el apolíneo y el dionisiaco. El primero es el fruto del sueño; el segundo, de la embriaguez o el arrastre de la conciencia. En el modo apolíneo, el sujeto plasma el mundo; en el modo dionisiaco, es moldeado por la naturaleza. “La bella apariencia del mundo onírico, en el que cada hombre se ve a sí mismo como un artista completo, es la matriz de todo el arte figurativo y también, como veremos, de una importante mitad de la poesía [... En la vida suprema de esta realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento translúcido de su aparición; sólo cuando este sentimiento cesa comienzan los efectos patológicos, en los que el sueño no se restablece y la fuerza natural y creativa de sus estados se interrumpe [...] El arte dionisiaco, en cambio, descansa en el juego de la embriaguez, en el éxtasis. Dos poderes, sobre todo, son los que elevan al hombre natural e ingenuo al olvido de sí mismo, propio de la embriaguez: el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dionisio. En ambos casos, el principium individuationis termina por romperse y lo subjetivo desaparece ante la violencia eruptiva de lo humano en general y, más aún, de lo universal-natural [... Esta combinación caracteriza la culminación del mundo griego:

originalmente sólo Apolo era un dios del arte en Grecia y su poder era el que moderó a Dionisio, que irrumpió desde Asia, que fue capaz de lograr la más bella alianza fraternal [...] Todos los instintos sublimes de su ser (helénico) se revelaron en esta idealización de la orgia".⁷

En otro momento, en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (§ 7), el autor reafirma que, habiendo conocido la esencia de las cosas, después de la experiencia letárgica, el hombre dionisiaco siente asco del mundo: "Aquí, en este supremo peligro de la voluntad, el arte se acerca, como una hechicera salvadora, con sus bálsamos; sólo él es capaz de convertir esos pensamientos repugnantes sobre el miedo y el absurdo de la existencia en representaciones con las que vivir: lo sublime como domesticación artística del miedo, y lo cómico como alivio artístico del asco ante el absurdo".

Aunque deban a ideas como las expuestas aquí, provenientes del siglo XIX, las nociones e ideales del surrealismo se oponían o mantenían una clara distancia de las principales corrientes filosóficas de principios del siglo XX. Y, excepto el psicoanálisis, se alejó incluso de las otras corrientes de la psicología.

Sería tentador establecer relaciones entre el vitalismo de Bergson (intuicionismo, élan vital) y ciertas concepciones radicalmente subjetivas del surrealismo, como el "modelo interior", la "abstracción de la realidad" o el "automatismo del pensamiento", inscritas entre los principios estéticos del movimiento. Sin embargo, sería confundir las reservas de Bergson sobre el pensamiento científico, o incluso su anti-intelectualismo, con posturas irracionales. Lo que el filósofo

⁷ La visión dionisiaca del mundo, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 2002, p. 21.

afirma con estas reacciones es la importancia de la conciencia, de la intuición inmediata, opuesta al razonamiento o a la inteligencia, predominantemente facultades simbólicas o lingüísticas que funcionan por análisis y síntesis. Por lo tanto, de una manera externa a los seres y de ellos extrayendo sólo un conocimiento relativo. En su opinión, "la inteligencia y la intuición representan dos direcciones opuestas de trabajo consciente: la intuición avanza en el sentido mismo de la vida, mientras que la inteligencia camina en la dirección opuesta".⁸ Es decir, en el sentido inorgánico. La inteligencia fue hecha para pensar en la materia, en lo sólido. Es la facultad principal del Homo Faber. "La naturaleza, al negar al hombre los instrumentos preformados, le da una inteligencia, es decir, el poder de inventar y construir un número indefinido de instrumentos".⁹

La intuición tiene un valor insustituible porque surge de la vida, de la experiencia inmediata, y se eleva a una esencia y a una totalidad. Constituye una visión del interior y, de hecho, inefable de las relaciones, procesos y objetos. Podemos "distinguir dos maneras profundamente diferentes de saber una cosa. La primera implica que rodeamos la cosa; la segunda, que entramos en ella. La primera depende del punto de vista en el que nos situamos y de los símbolos con los que nos expresamos. El segundo no está ligado a ningún punto de vista y no depende de ningún símbolo. Sobre la primera forma de saber, diremos que se detiene en lo relativo; sobre la segunda, donde es posible, diremos que llega a lo absoluto".¹⁰

Este absoluto es lo que perdura o permanece, a pesar de los continuos cambios. Y la duración pura "excluye cualquier idea de

⁸ *L'évolution créatrice*, Paris: Felix Alcan, 1939, p. 289.

⁹ *La pensée et le mouvant*, Paris: Felix Alcan, p. 76.

¹⁰ *Introdução à Metafísica, Obras Incompletas*, versión portuguesa, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 13, (Colección Os Pensadores).

yuxtaposición, de exterioridad y extensión".¹¹ Al *élan vital* (impulso original, flujo permanente, instinto, similar a la Voluntad de Schopenhauer) se une la inteligencia, esta guía de acción, para que, fusionada, se llegue a la intuición, una forma privilegiada de captar la esencia de lo real, es decir, de la acción permanente y del devenir.

Pero aunque el intuicionismo de Bergson mantiene la actividad conceptual en un segundo plano, tampoco valora la representación y, en consecuencia, la apariencia artística: "ninguna imagen reproducirá jamás el sentimiento original que tengo del flujo de mí mismo [...] A quien no sea capaz de dar la intuición de la duración constitutiva de su ser, nada podrá hacerlo, y menos aún los conceptos que las imágenes".¹²

La fenomenología, inaugurada con las Investigaciones Lógicas de Husserl, tenía el propósito de basar las investigaciones filosóficas y científicas de manera neocartesiana con la máxima precisión. Para ello, el método exige una descripción pura de la realidad, entendida como la que se ofrece a la mirada intelectual, estando ésta aquí desprendida de los prejuicios anteriores. Esta búsqueda de una verificación del "objeto mismo", en su carácter esencial, ni siquiera sometido al tiempo, reafirma sobre todo la primacía insustituible de la razón. Esto excluye, *pour cause*, el subjetivismo y cualquier tendencia personal. Así, la fenomenología de la orientación husserliana encuentra en la realidad de la conciencia y su permanente intencionalidad el tema privilegiado de sus preocupaciones. Si la conciencia es una intención que se dirige hacia un objeto, entonces es el objeto mismo (y no sólo su apariencia) el que se da a la conciencia. Por lo tanto, la conciencia puede

¹¹ Idem, pg. 16.

¹² Idem, pg. 17.

pronunciarse sobre el objeto pretendido de acuerdo con su intención, ya que aquí no hay distinción entre el ser y el aparecer. O aún así: el ser está correlacionado con la conciencia. Siendo el origen de todo significado, sólo la conciencia lo atribuye al mundo y lo hace aparecer como un fenómeno (y no el inconsciente o el estado onírico). Por lo tanto, el cogito se constituye o funciona en virtud de un *cogitatum*, de un sentido por sí mismo (que las asociaciones libres nunca podrían consolidar).

Fue necesariamente en contra del relativismo subjetivo y a favor de una "ciencia filosófica universal y absolutamente válida" que la fenomenología se manifestó en un primer momento, considerando "la filosofía como una ciencia de rigor" (*Philosophie als strenge Wissenschaft*). De ahí el consejo de Gaston Bachelard: "Sólo una filosofía en estado de alerta puede seguir las profundas modificaciones del conocimiento científico".¹³

La búsqueda de métodos o sistemas de investigación epistemológica aparentemente sólidos, que permitieron a la ciencia, además de los aspectos utilitarios, despertar una enorme atracción intelectual, llevó naturalmente a preguntas como: ¿qué hace que la inercia imaginada por Galileo, el evolucionismo de Darwin o la relatividad de Einstein se considere "ciencia", y no metafísica o arte? Los nuevos positivistas tenían sugerencias que hacer. Y con ellos, Bertrand Russell dijo, "una gran cantidad de misticismo, como el de Bergson, se ha vuelto anticuado".¹⁴

Desde el principio hasta la primera mitad del siglo XX, Russell fue quizás el más prolífico y uno de los filósofos más influyentes fuera de

¹³ *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, Paris: P.U.F., 1951, p. 19.

¹⁴ *História da Filosofia Ocidental*, versión portuguesa, São Paulo: Nacional, p. 404.

los círculos académicos. Con él (y George E. Moore) hubo un renacimiento del realismo y el empirismo tradicional británico.

El realismo se entiende como la concepción de que hay cosas reales, independientemente de la conciencia. Pero las propiedades de las cosas reales, inicialmente capturadas por los sentidos, existen sólo para una conciencia, que reacciona a ellas de cierta manera. En otras palabras, la conciencia es un fenómeno subjetivo y las cosas poseen, por su parte, un carácter objetivo, que estimula la captación de ciertas cualidades por la percepción. La realidad no sólo constituye el objeto privilegiado del conocimiento, sino que puede ser captada en sus aspectos subjetivo (en el yo) y transubjetivo (fuera del yo). El papel de la filosofía es entonces centrarse en las ciencias de la naturaleza y, liberada de las nociones metafísicas e idealistas, ejercer una actividad crítica, es decir, someter los conceptos al análisis lógico de las proposiciones. Por ejemplo, para determinar si el uso del término aparece como un predicado, como una indicación de identidad o existencia, a fin de eliminar las ambigüedades lingüísticas. Con respecto al empirismo, esto significa que el conocimiento de la materia no es inmediatamente accesible a la comprensión. Comienza antes y necesariamente en las sensaciones y, en esta etapa, se captan los datos sensibles (*sense data*, que, por cierto, pueden ser percibidos de manera diferente por personas diferentes), y que están vinculados entre sí por relaciones de naturaleza lógico-racional (la lógica es *a priori* y, a la vez, tautológica, sólo reafirmativa). Si no fuera así, no se podría formular una idea clara, aunque "todo el conocimiento humano es incierto, inexacto y parcial".¹⁵

¹⁵ Bertrand Russell, *Human Knowledge: its scope and limits*, New York: Simon and Schuster, 1948, parte IV.

En cualquier caso, las concepciones de Russell y, en general, las del positivismo lógico del Círculo de Viena evitan los criterios psicológicos y subjetivos y quieren demostrar que el lenguaje y la naturaleza son ambas construcciones lógicas (las matemáticas se transcriben en términos lógicos deducibles, según Gottlob Frege) y que, por lo tanto, pueden adaptarse al verdadero conocimiento. Una proposición, por lo tanto, no constituye una afirmación cognitivamente significativa (ni falsa ni verdadera) a menos que sea analíticamente (desarrollada matemáticamente) o sometida a la verificación de una experiencia "impersonal".

Ni siquiera el existencialismo, o más correctamente, los existencialismos, nos parecen servir de base para el surrealismo, aunque, como en el caso de Bergson, podrían sugerir algunos vínculos. Por ejemplo, la constatación de que la existencia es pura subjetividad y, por lo tanto, sería el hombre capaz de crearse a sí mismo libremente, o de tener a sí mismo como proyecto en sus propios actos y deseos. O incluso la sensación de que la vida fluye en medio de resonancias de angustia o náuseas (la insuficiencia de la realidad).

Comenzando con Heidegger, se sabe al principio que para el filósofo Dasein (el ser humano) nunca alcanza su totalidad o plenitud, quedando para siempre inacabado. Esta fuente de angustia le hace refugiarse, normal y diariamente, en una impersonalidad que es a la vez apaciguadora, mediocre y alienante. Esta impersonalidad despierta el parloteo contumaz y sirve de escudo a la conciencia más profunda (*Gewissen*).

Pero aquí está la diferencia, comparada con el "escape" surrealista. La posible salida para Heidegger es una actitud resuelta y decidida (su *Entschlossenheit*) y consiste en que el Dasein asuma conscientemente la temporalidad y la angustia intrínsecas que le son propias. Y este acto de valiente lucidez se produce en medio del silencio personal y el éxtasis.

En cuanto a la obra de Sartre, aunque sólo adquirió notoriedad más de una década después del primer manifiesto surrealista, parece interesante observar que su pensamiento está en conflicto y parece, al mismo tiempo, estar en consonancia con los principios del movimiento.

En la Trascendencia del Ego encontramos el rechazo de la idea habitual de subjetividad, tan cara, precisamente, para los románticos y los surrealistas: "El yo (el ego) no es un habitante de la conciencia. No está en la conciencia, ni formal ni materialmente, sino fuera, en el mundo: es una entidad del mundo como el yo de otro". Es en medio de la multiplicidad, las diferencias y los conflictos de la realidad que el "yo" se percibe en el mundo. La fenomenología sartreana afirma que la conciencia no asimila el objeto, sino que sale de sí misma para encontrarse con el objeto; por lo tanto, se trasciende a sí misma para encontrarse con el objeto trascendente. Por lo tanto, la conciencia no se define por una inmanencia, sino por su intencionalidad, o mejor aún, por un juego de "intencionalidades transversales", en flujo. Con esto, el aforismo según el cual la existencia precede a la esencia ya está anunciado. La emoción, aunque se exprese como una modificación mágica del mundo, para alejar los peligros que allí existen, no deja de ser una emanación o una forma de ser de la conciencia, del ser que desea. La conciencia funciona como una especie de manifestación frente a un mundo que anula. Porque

cualquier objeto que se presente a la conciencia ya no es conciencia. Y lo mismo sucede con otra conciencia que la mía. Debo negar al otro para que exista, y viceversa. Ahora, este juego es radicalmente cogitante, reflexivo, y no le debe nada al inconsciente. La siempre libre elección a la que estoy condenado, mi compromiso o la construcción de un sentido para la vida son fenómenos conscientes. No es un estado inconsciente lo que mueve mi deseo, sino el objeto deseable. Por eso Sartre se refirió al "incomprensible concepto del inconsciente" y a cada hecho psíquico como co-extensivo a la conciencia.

En lo que concierne más directamente a las concepciones artísticas, podemos observar, simultáneamente, rastros comunes y opuestos a las ideas surrealistas.

Se sabe que para Sartre el arte crea una necesidad, es decir, un despliegue previamente concebido o un proceso bajo control, tanto como un propósito previsto (al menos en las obras artísticas anteriores a ciertas corrientes modernistas, como la pintura o la música aleatorias). En la obra de arte se proponen y dirigen los "acontecimientos" o las "formas", corrigiendo lo que, en el ámbito inmediato de lo vivido, es siempre *contingencia*. Así pues, la "escritura automática" surrealista o bien se opone a la noción poética sartreana, o bien no constituye una verdadera obra poética, quedando sólo como una transcripción de lo que se siente o experimenta emocionalmente, y de forma "turbia". Por ejemplo: "El parque, en este momento, extendió sus rubias manos sobre la fuente mágica. Un castillo sin sentido rodó sobre la superficie de la tierra. Junto a Dios, el cuaderno de ese castillo estaba abierto en un dibujo de sombras de plumas y lirios. El beso de la joven viuda: tal era el nombre de la posada acariciada por la velocidad del coche y las

colgadas de césped horizontales" (*Poisson Soluble*, 1924). Se hace evidente que en construcciones de esta naturaleza no se impone una necesidad ni un significado como los requeridos por Sartre. Especialmente en el campo de la literatura, ya que para el filósofo "el trabajo del escritor es asegurarse de que nadie pueda ignorar el mundo y considerarse inocente ante él" (*¿Qué es la literatura?*)

Sin embargo, desde otro punto de vista, la belleza - de acuerdo con el texto *Lo imaginario* - es un valor que no se encuentra en la realidad, sino en el reino de la imaginación, en lo irreal, en la representación. Según Sartre, hay una diferencia entre imagen, concepto y percepción, aunque todas son formas de conciencia por las que se nos da un objeto. En la percepción, el objeto sólo se me ofrece por uno de sus lados o aspectos (en la percepción de un cubo, por ejemplo, no puedo percibir todos sus lados y ángulos simultáneamente). Aún así, a través de la percepción podemos verificar la existencia de varias relaciones posibles del objeto, que serán definidas más completamente por el concepto. Así, por el concepto, percibo la totalidad del objeto, sabiendo que un cubo tiene seis lados, ocho vértices y veinticuatro ángulos rectos. La imagen mental, finalmente, es la más pobre de las formas conscientes. No se puede aprender nada de una imagen que no se conozca antes. La imagen, por lo tanto, es una *casi-observación* ("quasi-observation"), *la observación presente de una ausencia que nada enseña*.

Aún según la comprensión de Sartre, en la vida imaginaria, como en la de los soñadores morbosos, se huye de lo real, del contenido de lo real, de la subordinación de nuestro comportamiento en medio de nuestras múltiples relaciones, de la imprevisibilidad de los acontecimientos, y precisamente por eso no se puede llegar nunca a

una situación satisfactoria, de pleno contentamiento, dado el abismo que existe entre el deseo y la realidad.

Es precisamente a través de la imaginación que llegamos a la salida surrealista a la insuficiencia de la realidad, porque sólo allí la belleza puede ser creada libremente. Ya sea la imaginación controlada, como la defiende Ferdinand Alquié, en *Philosophie du surréalisme*, es decir, la de un sueño despierto, conforme al espíritu médico del psicoanálisis, o la imaginación de la irracionalidad, paranoica, reacia a todo análisis lógico (Dalí, Buñuel). "Y, sin duda, es difícil separar, en el surrealismo, estas dos concepciones de la imaginación: se interpenetran y nunca se distinguen claramente".¹⁶

Aquí, una pequeña digresión: aunque Alquié defiende una proximidad muy estrecha entre la concepción freudiana del inconsciente y las investigaciones bretonas, en lo que se refiere al papel de la imaginación, el propio Freud, en una carta a Stefan Zweig, fechada el 26/7/1937, opina sobre los participantes del movimiento: "son locos integrales, digamos el 95%, como el alcohol absoluto".

Volviendo al tema de la imaginación, debemos preguntarnos, aunque la respuesta sea concisa, sobre su naturaleza psicológica.

Entre otras posibles definiciones, constituye una representación psíquica sensible, es decir, la inteligencia que opera por medio de imágenes. Aunque obviamente puede ser estimulada por lo real, el objetivo o el exterior (imaginación reproductiva), tiene como característica que no está enteramente subordinada a ellos (en este caso, tenemos más precisamente la memoria o la imagen mnemotécnica, reproducción de lo visto, lo vivido, lo oído). La imaginación, por la libertad con la que se manifiesta, da formas

¹⁶ *Philosophie du surréalisme*, Paris: Flammarion, 1955, p. 177.

propias de la creación intelectual y afectiva (imaginación creadora). Representa el mundo de la conciencia subjetiva y el de los deseos (¿inconscientes?), y puede incluir tanto los aspectos abstractos de la inteligencia como los de la vida instintiva-emocional. Es controvertido si es capaz de crear imágenes que vienen directamente de la necesidad y la sensación. Entonces, por ejemplo, ¿qué imagen concretaría el anhelo, el dolor orgánico o la satisfacción de una presencia? ¿Ninguna? ¿Alguna? ¿Cualquiera? En los dos últimos casos, ¿serían imágenes icónicas (extraídas de lo real), simbólicas (arbitrarias, como colores o formas geométricas), o ambas, indiferentemente?

Un tipo particular de imaginación, sin embargo, tiene mucho que ver con los conflictos entre el deseo y la realidad: el devaneo. Su elaboración evita la dicotomía que proviene de la insatisfacción o insuficiencia de la realidad. Se postula como una conversión de los estados afectivos, de las ideas o incluso de los ideales, de manera imaginativa, realizándose tanto en el estado de vigilia como en los sueños.

Si utilizáramos aquí la nomenclatura freudiana, diríamos que es el "sueño diurno", ya que sus operaciones psíquicas actúan de forma similar al estado onírico. La literatura, por ejemplo, se caracterizaría por ser un sueño. Y en la historia del surrealismo, también sabemos la importancia que tiene el personaje de Spitteler, Imago, la mujer que satisface todos los deseos, en sustitución del verdadero amado, pero indiferente al héroe Viktor.

Ahora bien, para que el movimiento vaya más allá de las manifestaciones artísticas y se relacione con la vida en sociedad, sería pertinente la asunción de una filosofía o ideología política. Adoptemos, por lo tanto, como verdaderamente importante la

declaración de Bretón (*Point de jour, L'amour fou*) según la cual el surrealismo permaneció fiel al intento de superar las antinomias entre lo real y lo imaginario, lo objetivo y lo subjetivo, lo consciente y lo inconsciente. Esto también significa "la penetración del mundo a través del camino oculto", "la detección de un nuevo fantástico", "la criptoestesia lírica del inframundo". El poder del imaginario sería la clave de esa síntesis buscada, ya que, en el fondo, Bretón "propone modificar la condición social, y está atento a la condición humana". Si le preocupa el lenguaje, es para identificarlo con el hombre, para hacer que, como dijo Maurice Blanchot, la libertad humana de actuar, se manifieste.¹⁷ O, en otras palabras, las de Octavio Paz, para quien "encontrar el lenguaje natural es volver a la naturaleza, antes de la caída y la historia: la poesía es el testigo de la primera inocencia".¹⁸

Si es desde la esfera imaginaria que el surrealismo "se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento [...] en ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral", entonces no podría ser otra cosa que la utopía libertaria del anarquismo, una insumisión generalizada a los convencionalismos éticos y sociales, a las lógicas y dominios económicos, a los intereses políticos de grupo. Aunque se presentaba como un movimiento filosóficamente materialista e ideológicamente anticapitalista y revolucionario, los intentos de acercarse al comunismo, a través del partido francés, mostraban profundos desacuerdos de principios y objetivos. Una convergencia que, sin embargo, fue deseada incluso por Walter Benjamin, pero que resultó ser, como mínimo, ingenua: "La realidad logrará superarse a

¹⁷ *Entretiens*, citado por Alquié, op. cit., p. 197.

¹⁸ *André Breton ou la recherche du commencement*, *L'art*, n. 32, 1967.

sí misma, en la medida en que el manifiesto comunista lo exija, sólo cuando el espacio físico e imaginario se interpenetren tan profundamente en ella que toda la tensión revolucionaria se convierta en una conmoción físico-nerviosa colectiva, y que todas las conmociones físico-nerviosas de la colectividad se conviertan en descargas revolucionarias. En este momento, sólo los surrealistas entienden las demandas del Manifiesto (el de Marx-Engels), correspondiente al día de hoy”.¹⁹

A partir de lo expuesto hasta ahora, podemos formar un cuadro resumen que contiene los siguientes aspectos:

- 1) el propio nombre "surrealista" indica un rechazo y el deseo de superar y reconstruir las realidades materiales y espirituales tal como se han presentado históricamente, con todos sus conflictos y limitaciones;
- 2) este anhelo de libertad y de la completa manifestación del "yo" proviene, en gran medida, de la filosofía y la mentalidad románticas, con la fuerza del subjetivismo que las caracteriza;
- 3) como necesidades, la voluntad y los impulsos naturales son inevitables; hay, por lo tanto, componentes que escapan a la racionalidad o son inconscientes en el comportamiento humano;
- 4) los sueños y los estratos psicológicos más profundos, cuando se exteriorizan sin requerimientos racionales o conceptuales, expresan la verdadera realidad subyacente;
- 5) La conciencia y la intención, en la fenomenología de Husserl, son condiciones sine qua non del verdadero conocimiento. Y para realizar la intención (Erfüllung) se requiere un proceso aproximado de análisis cognitivo, que no es la perspectiva surrealista;

¹⁹ O Surrealismo, *Obras Incompletas*, versión portuguesa, São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 85, (Coleção Os Pensadores).

6) Finalmente, los espíritus contemporáneos del positivismo, el pragmatismo, el realismo analítico y la ciencia aplicada, tan apreciados por los futuristas, por ejemplo, les han sido profundamente extraños.

Por consiguiente, en la concepción surrealista la verdad se encuentra en un pensamiento (si se puede llamarlo así) predominantemente ajeno a los criterios racionales; la belleza se expresa sobre todo en los materiales sensibles del inconsciente y los impulsos vitales; y el comportamiento ético se manifiesta como una subjetividad libre y radical. La verdad, la belleza y el bien adquieren los contornos de los sueños ideales, las creencias loables e incluso necesarias, incluso para proyecciones personales, compromisos colectivos y utopías históricas.

Pero lo que no se percibe allí es que toda fantasía, al convertirse en realidad, tiende a adquirir la insuficiencia, las limitaciones, los límites y las necesidades que le son inherentes, es decir, propias de la materialización y adopción de una forma concreta.

Relacionadas con este desacuerdo (realidad versus ensueño) están las observaciones de Adorno registradas en uno de sus últimos escritos, *Teoría Estética*, según el cual “la libertad absoluta en el arte, que es siempre la libertad en un dominio particular, contradice el estado perenne de no libertad en su conjunto [...] su autonomía comienza a exhibir un momento de ceguera, siempre peculiar del arte. En el momento de su emancipación, este momento eclipsa a todos los demás, a pesar o por la ausencia de ingenuidad que, según Hegel, ya no puede evitarse [...] el arte se condena a sí mismo a conceder a la entidad y a la existente una promesa en un Otro, refuerza la brujería de que la autonomía del arte se quería liberar. El principio mismo de la autonomía es ya sospechoso en tal promesa:

al pretender poner una totalidad externa, una esfera, cerrada en sí misma, esta imagen se transfiere al mundo en el que se encuentra el arte y que lo produce [...] Sólo en virtud de la separación de la realidad empírica, que permite al arte modelar, según sus necesidades, la relación del Todo con las partes, la obra de arte se convierte en Ser en segunda potencia. Las obras de arte son copias de lo viviente empírico en la medida en que a este ofrecen lo que se le niega en el exterior y así las liberan de aquello hacia lo que la experiencia cosificante externa las dirige”.²⁰

Para concluir, nos sentimos propensos a creer que las nociones de arte y acción imaginativa, en el caso surrealista, resuenan con más similitud, aunque de manera modernista, por supuesto, los análisis de Schopenhauer sobre la metafísica de la belleza.

En su opinión, el arte tiene una capacidad soteriológica, es decir, una capacidad salvadora o liberadora (*Erlösung*), o incluso la reconstrucción de un mundo distinto de la realidad ciega o, en el caso surrealista, "racional, prosaica". Esta última actitud, en opinión del grupo, es la causa del "horror, fruto de la mediocridad, del odio y de la presunción rastrera" (*Manifiesto*, 1924).

Si el estado estético, en Schopenhauer, configura una intuición de arquetipos puros, se caracteriza precisamente porque hace desaparecer el principio de la razón. Un objeto natural contemplado o la creación de una obra estética se destaca de la vida cotidiana y de la efímera que le es propia, permitiendo que el sufrimiento se aleje de la conciencia empírica o inmediata. Al deshacerse de las representaciones que la razón construye, en forma de conceptos, la

²⁰ *Teoria Estética*, versión portuguesa, Lisboa: Edições 70, p. 11-15, (Colección Arte e Comunicação).

intuición recupera su inocencia y, con ella, el placer sensible. En el estado estético, la libertad se afirma porque se aleja de la voluntad ciega y así la supera. Por eso es el Arte, y no sólo la Vida.

En una versión surrealista podríamos sustituir la intuición de Schopenhauer por la imaginación y el inconsciente, y ambos seguirían siendo vehículos para los mismos fines. Pero nunca sabremos si el gusto modernista por la provocación, por el escándalo, por el sin sentido (*non sense*), ilógico, por el narcisismo, *aurait épaté le bon bourgeois* que fue el filósofo alemán.