

Federico Palumbo

La inspiración en el Surrealismo.

*Breve presentación de argumentos y procedimientos utilizados por los artistas del Surrealismo para acceder a estados inspirados.**

Centro de Estudios - Parque de Estudio y Reflexión Punta de Vacas

Mayo 2010

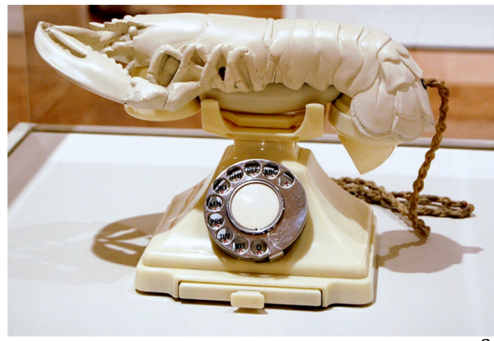
Revisión Diciembre 2012¹

* Texto original: *L'ispirazione nel Surrealismo. Breve presentazione di argomenti e procedimenti utilizzati dagli artisti del Surrealismo per accedere a stati ispirati*. Traducido al español por Paula Aiello. Corregido por Romina de Angelis. Octubre 2010/Diciembre 2012.

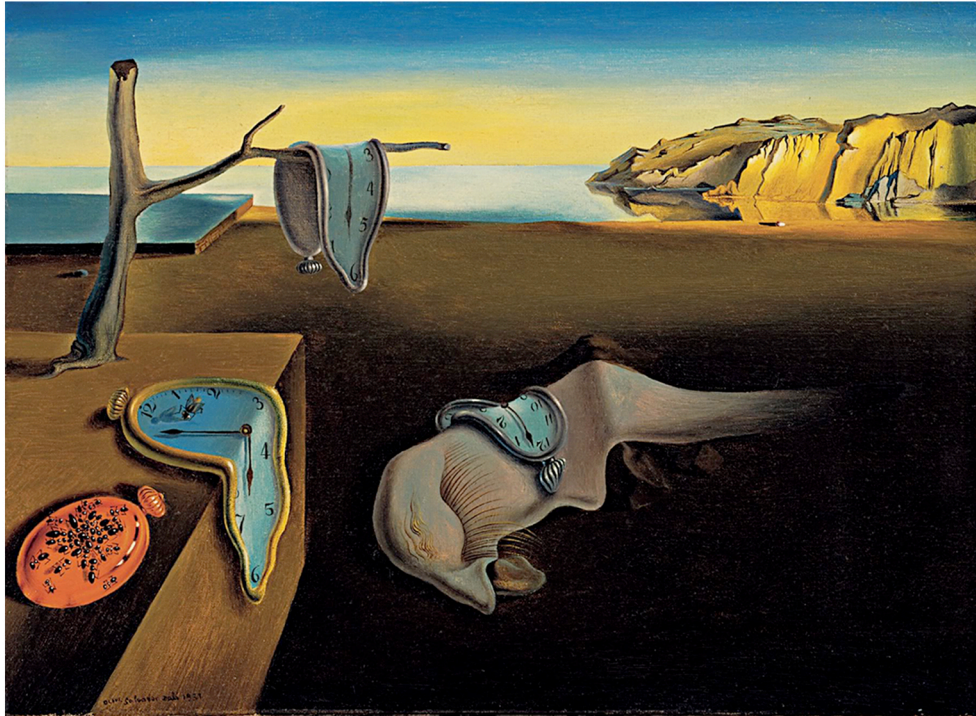
¹ La revisión se ha hecho para que el texto resulte accesible a un público más amplio que seguramente tiene poca información y experiencias de los trabajos que se desarrollan en los Parques de Estudio y Reflexión. También se ha profundizado en algunos conceptos presentados sintéticamente en la primera versión. Un agradecimiento especial a Hugo Novotny para la colaboración.



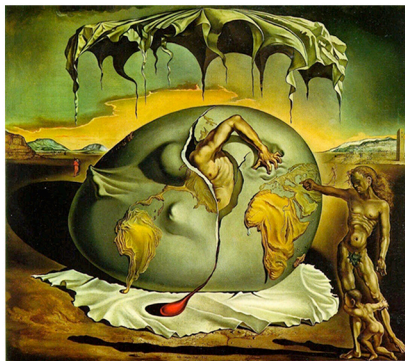
1



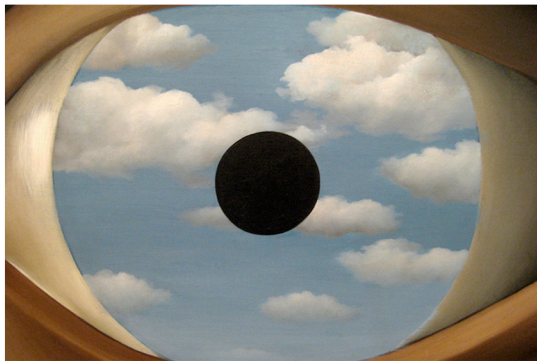
2



3

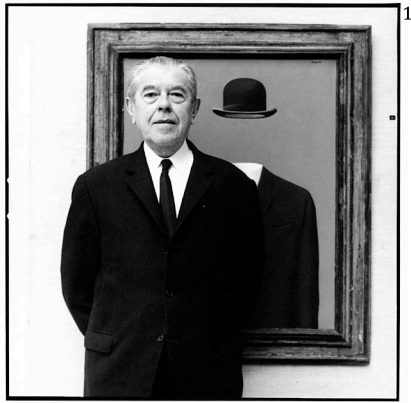


4



5

- 1- René Magritte, *La traición de las imágenes* (1929). En esta obra Magritte quiere subrayar la diferencia entre el objeto y su representación.
- 2- Salvador Dalí, *Teléfono afrodisíaco blanco* (1936). Ejemplo de Objeto surrealista.
- 3- Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria* (1931).
- 4- Salvador Dalí, *Niño geopolítico mostrando el nacimiento del hombre nuevo* (1943).
- 5- René Magritte, *El falso espejo* (1928).



1



2



3



4



5

1- René Magritte.

2- André Breton.

3- Jean Miró.

4- Salvador Dalí.

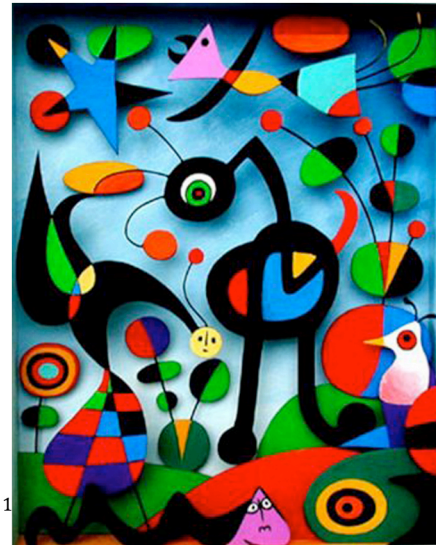
5- De izquierda a derecha: Tristan Tzara, Paul Éluard, André Breton, Hans Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel and Man Ray (París 1933).

1



2

1- Marcel Duchamp, *Fuente* (1916). Un ejemplo de ready-made art del Dadaísmo.
 2-Giorgio De Chirico, *Canto de amor* (1914). Exponente de la corriente pictórica Metafísica.



1

2



3



4

- 1- Max Ernst, *Capricornio* (1948).
- 2- Joan Miró, *El Jardín* (1925).
- 3- Max Ernst, *El elefante Celebes* (1921).
- 4- René Magritte, *El tiempo perforado* (1938).

Índice:

- Introducción
- Breve contexto
- Artistas y autores del Surrealismo
- Los argumentos del Surrealismo
- El sueño en el Surrealismo
- El automatismo en el Surrealismo
- El método paranoico-crítico de Dalí
- Conclusiones
- Técnicas
- Fichas: Arte Abstracto, Cubismo, Futurismo
- Resumen
- Síntesis
- Bibliografía

Introducción

Hay un modo simple para comprobar que el acceso a los estados inspirados es un elemento central en el desarrollo del Surrealismo: intuitivamente, delante de las obras de artistas como Dalí, Magritte y Miró, para mencionar algunos, se puede advertir la acción de un espacio y de un tiempo fuera de lo común. Pasando luego al estudio de los textos dejados por Breton y Ernst, para mencionar otros, se tendrá un cuadro bastante claro de cómo el Surrealismo es un faro luminoso y fuente de inspiración gracias al contacto con lo Profundo².

Comenzamos el presente estudio preguntándonos: ¿qué técnicas y procedimientos utilizaron los artistas del Surrealismo para acceder a estados inspirados?

Tomando contacto con la obra surrealista y sus ideas, comprobamos que con el estudio de la técnica solamente no es suficiente para comprender cómo los estados inspirados³ se presentan, actúan y desarrollan. Nos estamos refiriendo no a una genérica inspiración sino a una precisa configuración de conciencia que se presenta en condiciones extraordinarias. Existe diferencia entre una estructura de conciencia inspirada y la inspiración en sentido genérico; este último término es de uso corriente en el lenguaje y por lo general no se refiere a un estado de conciencia preciso, sino que es sinónimo de creatividad, generación de ideas. La “conciencia inspirada”, en cambio, se inscribe dentro de los estados alterados de conciencia; donde cambia el normal funcionamiento y la interregulación de los aparatos de conciencia y, como consecuencia, el yo psicológico se altera. Una distinción similar se podría establecer entre la “locura”, entendida como fenómeno que rompe la normalidad, y la “locura” como estado patológico.

Para comprender cómo operan los artistas del surrealismo es necesario un cuadro más amplio que muestre el punto de partida, los argumentos de inspiración y los procedimientos; los cuales, en buena parte, dependen de cuánto se involucre el artista en estos procesos que van mucho más allá de la técnica. Es por ello que el presente trabajo se concentra en los argumentos del Surrealismo y en los procedimientos que involucran al artista.

Las técnicas presentadas sintéticamente al final del estudio se pueden comprender como parte de los procedimientos para inspirarse, siempre que se

² ““Lo profundo” (también llamado “sí mismo” en alguna corriente psicológica contemporánea), no es exactamente un contenido de conciencia. La conciencia puede llegar a “lo profundo” por un especial trabajo de internalización. En esta internalización irrumpe aquello que siempre está escondido, cubierto por el “ruido” de la conciencia. Es en “lo profundo” donde se encuentran las experiencias de los espacios y de los tiempos sagrados. En otras palabras, en “lo profundo” se encuentra la raíz de toda mística y de todo sentimiento religioso.” *Acceso a los niveles profundos*. Silo, *Apuntes de Psicología*, Ulrica Ediciones, Rosario, 2006,

³ “La conciencia inspirada es una estructura global, capaz de lograr intuiciones inmediatas de la realidad. Por otra parte, es apta para organizar conjuntos de experiencias y para priorizar expresiones que se suelen transmitir a través de la Filosofía, la Ciencia, el Arte y la Mística.” del capítulo La “conciencia inspirada”, Silo, *Apuntes de Psicología*.

puedan penetrar las ideas y las intenciones de sus autores; si no podrían aparecer simplemente como técnicas raras, sin entender su funcionamiento en tanto punto de apoyo para la obtención de estados inspirados. Más que las técnicas producir estados alterados, son los estados inspirados que se expresan por medio de las técnicas, actuando éstas como punto de apoyo y retroalimentando la inspiración.

Nuestro desarrollo comienza con una descripción sintética del Surrealismo, realizada casi totalmente con palabras de los autores.

El Surrealismo ha inspirado a muchísimos artistas y ha penetrado en diversos campos dando lugar a un gran número de obras, textos e interpretaciones. Aún hoy el Surrealismo vive, plasmando en la sociedad nuevas elaboraciones: en el lema “la imaginación al poder” usado por los estudiantes del '68 o en los mundos virtuales propuestos por el cine de ciencia ficción; incluso proporcionando materia prima en el desarrollo de la psicología de lo Profundo.

Hemos concentrado el trabajo en los principales textos elaborados por André Breton, haciendo referencia principalmente al primer círculo constituido en París en torno a los Manifiestos del Surrealismo.

De la mano de Breton, encontramos en el Primer Manifiesto de 1924 los grandes lineamientos del Surrealismo. Seguirán un segundo manifiesto en 1930 y el denominado: “Prolegómenos a un Tercer Manifiesto del Surrealismo o no”, de 1942.

Breve contexto

Al nacimiento del Surrealismo contribuyó de manera importante el Dadaísmo, *movimiento artístico caracterizado por un espíritu anárquico contra los valores tradicionales. Nació de un sentimiento de desilusión como consecuencia de la primera guerra mundial, al que algunos artistas reaccionaron con ironía, cinismo y nihilismo.*

La masacre sin precedentes de la guerra llevó a los dadaístas a dudar de los valores de la sociedad que le dio origen y a demostrar que esos valores habían fracasado en el plano moral. Su respuesta fue llevando las burlas y la provocación al extremo para arrebatarse a la gente, con una sacudida, de la corrupción y de la autocomplacencia.

La institucionalización del mundo del arte fue el primer blanco, con su gusto burgués y su interés hacia los valores de mercado. Los dadaístas fueron deliberadamente contra los modelos consolidados de belleza y llevaron a la exageración el rol del azar en la creación artística. La actividad del grupo era considerada como más importante que el trabajo individual y los tradicionales medios artísticos como la pintura y la escultura fueron abandonados en pos de técnicas y recursos como el collage, el fotomontaje y el ready-made, en las que ni los materiales buscados ni la habilidad ejecutiva son elementos de interés; una

*forma de expresión en literatura fue la poesía nonsense.*⁴

Al mismo tiempo, la pintura metafísica había creado antecedentes interesantes de un estilo caracterizado por imágenes que transmiten un sentido de misterio y alucinación que se puede vincular a la definición de metafísica como 'lo que trasciende la materia física'. Este efecto enigmático se obtenía en parte utilizando perspectivas y luces irreales, en parte adoptando una iconografía extraña y específica, por ejemplo el uso de maniquíes de sastre y estatuas en lugar de figuras humanas, y por otra parte yuxtaponiendo de modo incongruente objetos pintados en modo realístico, de una manera que será posteriormente utilizada por algunos surrealistas⁵. La dimensión onírica transmitida por las obras de los pintores metafísicos encontrará continuidad en la obra surrealista.

Entre los movimientos de la época, con los que el Surrealismo tuvo influencias recíprocas y resonancia, están el Arte Abstracto, el Cubismo y el Futurismo; una ficha sintética de los mismos se encuentra en el anexo 2 al final de este trabajo.

Las teorías Freudianas, que en esa época aparecieron como revolucionarias, tuvieron un rol importante para el Surrealismo: los sueños asumían relevancia como reveladores de una realidad más profunda y, al mismo tiempo, estas teorías representaron un argumento importante en la búsqueda de algo que fuera más allá del racionalismo imperante.⁶

De este momento histórico vale también recordar la recientemente acontecida guerra mundial, la revolución rusa, la guerra civil española y el surgimiento del fascismo en Europa como acontecimientos que marcan el ambiente social y cultural; determinantes a su vez de cambios significativos en la vida de los artistas a los que nos referiremos, encendiendo la lucha política y llevando a algunos al exilio.⁷

⁴ Extraído de Diccionario de Arte del Siglo XX, Ian Chilvers, Arturo Colorado Castellary, Oxford University Press, Editorial Complutense S.A..

⁵ Extraído de *Diccionario de Arte del Siglo XX Op. Cit.*

⁶ "Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente." (Breton 1924, p. 20)

"Aquí tan sólo pretendo que se observen las notables analogías que, en cuanto a finalidad, presentan las investigaciones surrealistas con las investigaciones de los alquimistas; la piedra filosofal no es más que aquello que ha de permitir que la imaginación del hombre se venga aplastantemente de todo, y henos aquí de nuevo, tras siglos de domesticación del espíritu y de loca resignación, empeñados en el intento de liberar definitivamente esa imaginación, mediante el largo, inmenso y razonado extravío de todos los sentidos, y todo lo demás." (Breton 1930, p. 142)

⁷ Federico García Lorca, exponente del grupo de intelectuales en el que se gesta el surrealismo y amigo íntimo de Buñuel y de Dalí, es asesinado el 19 de agosto de 1936 por orden del Gobernador de Granada.

Artistas y autores del Surrealismo

Como afirma Breton: "*han hecho profesión de fe de Surrealismo Absoluto los siguiente señores: Louis Aragon, Jacques Baron, Jacques-André Boiffard, André Breton, Jean Carrive, René Crevel, Joseph Delteil, Robert Desnos, Paul Eluard, Emile Gérard, Georges Limbour, Georges Malkine, Max Morise, Pierre Naville, Marcel Noll, Benjamin Péret, Gaetan Picon, Philippe Soupault, Roger Vitrac.*"⁸

Entre los diversos artistas que adhirieron posteriormente al Surrealismo tomamos en consideración para este estudio a: Luis Buñuel, Joan Miró, René Magritte, Max Ernst, Man Ray, Jean Arp, André Masson e Yves Tanguy.

Salvador Dalí se acercó al movimiento en 1930, pero luego fue acusado de perseguir exclusivamente intereses privados y comerciales. También tuvieron fuerte afinidad con el Surrealismo: Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Paul Klee y Pablo Picasso; sin embargo, ninguno de ellos adhirió formalmente al movimiento.

Los argumentos del Surrealismo

Encontramos los primeros elementos teóricos del Surrealismo⁹ en el Manifiesto de 1924: Breton advierte las limitaciones del estado de vigilia¹⁰ y elogia las virtudes del sueño como reveladoras de una realidad profunda. El Surrealismo representa la superación de esta aparente contradicción: *Creo en la futura armonización de estos dos estados [...] en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar.*¹¹

De esta aproximación deriva una de las dos grandes fuentes de inspiración para los surrealistas: el sueño, ampliamente presente en las técnicas y la iconografía del surrealismo. La otra gran fuente de inspiración es el automatismo, entendido como actividad mecánica que tiende a excluir la subjetividad y que se desarrollará en diversos procedimientos. Sobre el sueño y el automatismo volveremos en breve.

El Surrealismo encuentra también expresión en artistas que no basan su trabajo en automatismos o en estados infravigílicos. Es el caso de Magritte que se caracteriza por las representaciones realistas, a menudo ambiguas, que ponen al espectador delante de koan¹² visuales.

En las producciones de Magritte se manifiesta una dimensión que desestabiliza la relación entre percepción y representación. La frontera ficticia entre la

⁸ Breton 1924 p.31.

⁹ Término acuñado de una definición de Apollinaire de 1917.

¹⁰ "estoy obligado a considerarlo como un fenómeno de interferencia". Breton, 1924, p. 22

¹¹ Breton 1924, p. 23

¹² Los koan son meditaciones Zen que se basan en afirmaciones paradójicas: *Puedes producir el sonido de dos manos, que se golpean una contra otra, ¿pero cuál es el sonido de una sola mano?*

percepción y la representación puede entenderse como la frontera entre mundo y conciencia. En el Surrealismo, un concepto similar se expresa en otros términos, en la relación entre la 'realidad' (nivel de vigilia) y el sueño (nivel de sueño) y la actividad surrealista apunta en todos los casos a superar ese límite: *La percepción y la representación -que al civilizado, al adulto, le parecen radicalmente opuestas- deben ser juzgadas como los productos de disociación de una facultad única, original, de la que da cuenta su imagen eidética y de la que hallamos vestigios entre los primitivos y los niños.*¹³

En una conferencia dada en Praga, Breton reconstruye el proceso reciente en el ámbito artístico llegando hasta los paradigmas propuestos por el Surrealismo:

...en el período moderno, la pintura, por ejemplo, hasta estos últimos años, se ha preocupado casi únicamente de expresar las relaciones manifiestas existentes entre la percepción exterior y el yo. La expresión de esta relación ha resultado menos y menos suficiente, más y más engañosa, a medida que, sin dejar de girar sobre sí misma, se le hacía más y más prohibitivo pretender que el hombre ampliara, y más todavía, por definición, profundizara, el sistema «percepción-conciencia». Y, efectivamente, tal como se presentaba en aquel entonces, era un sistema cerrado, en cuyo interior se hallaban, agotadas desde hacía tiempo, las más interesantes posibilidades reaccionales del artista, y que tan sólo dejaba subsistente aquella extravagante preocupación por divinizar el objeto exterior, cuya marca se advierte en las obras de muchos grandes pintores llamados «realistas». Al mecanizar hasta el último el modo plástico de representación, la fotografía terminó para siempre con dicho sistema. La pintura, al no poder aceptar la lucha con la fotografía, lucha cuya sola perspectiva causaba desaliento, tuvo que batirse en retirada y protegerse en la inexpugnable barrera de la necesidad de expresar visualmente la percepción interna. No hace falta decir que, al adoptar tal actitud, la pintura se vio obligada a tomar posesión de un terreno baldío. Sin embargo, es preciso insistir hasta la saciedad en que este terreno de exilio era el único al que la pintura podía dirigirse. Ahora sólo necesitamos saber cuáles eran las promesas de aquella tierra y cuáles son las promesas que, desde aquel momento, ha cumplido.

En virtud del hecho consistente en que la imagen del objeto exterior era mecánicamente captada, con satisfactorias características de parecido inmediato y, además, de modo indefinidamente perfectible, la figuración de este objeto dejó de ser considerada como una finalidad por el pintor. (Análoga revolución debía llevar a cabo el cinematógrafo con respecto a la escultura.)

El único dominio que el artista podía explorar pasó a ser el de la representación mental pura, tal como se entiende más allá del dominio de la percepción verdadera, sin que por ello deje de estar fundido con el dominio de lo alucinatorio. Pero es preciso reconocer que aquí, las separaciones están mal definidas, que todo intento de delimitación exacta se convierte en objeto de litigio. Lo importante es que el recurso a la representación mental (prescindiendo de la presencia física del objeto) proporciona, tal como ha dicho Freud, «sensaciones relacionadas con procesos que se desarrollan en las capas más diversas, cuando no las más profundas, del aparato psíquico». En arte, la búsqueda de estas sensaciones, que

13

Breton 1938, p. 100.

necesariamente se hace más y más sistemática, actúa en pro de la abolición del yo¹⁴ en el sí mismo¹⁵, y tiende a que el principio del placer predomine más y más claro sobre el principio de la realidad. Esta búsqueda conduce a liberar más y más el impulso de los instintos, a derribar la barrera que se alza ante el hombre civilizado, barrera que los primitivos y los niños ignoran. El alcance de tal actitud, teniendo en consideración, por una parte, la general transformación de la sensibilidad que comporta (propagación de considerables ataques psíquicos a los elementos del sistema percepción-conciencia), y por otra parte, la imposibilidad de regreso al estadio anterior, es socialmente incalculable.

¿Significa esto que el artista, obligado a conseguir los elementos de su intervención específica en la percepción interna, debe llegar a contemplar con sospecha la realidad del mundo exterior? Dar una contestación afirmativa a esta pregunta sería indicio de una gran pobreza de pensamiento. Es evidente que el dominio mental, lo mismo que en el dominio físico, no cabe hablar de «generación espontánea». Las creaciones aparentemente más libres de los pintores surrealistas tan sólo pueden nacer, como es natural, mediante la operación de referirse el artista a «restos visuales» provenientes de la percepción externa.»¹⁶

Algunas definiciones de Surrealismo dadas por autores que adhirieron:

André Breton: Todo conduce a pensar que hay un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejan de percibirse como contradicciones. En vano buscaríamos en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de la determinación en este punto.¹⁷

Paul Éluard: El Surrealismo, que es un instrumento de conocimiento y por ello mismo un instrumento tanto de conquista como de defensa, trabaja para sacar a la luz la conciencia profunda del hombre, para reducir las diferencias que existen entre los hombres.¹⁸

Marcel Raymond: El Surrealismo, en sentido amplio, representa el intento más reciente de romper con las 'cosas que son' y sustituirlas por otras, en plena actividad, en plena génesis, cuyos contornos movedizos se inscriban con filigrana en el fondo del ser... Nunca en Francia una escuela de poetas había confundido de tal modo, y muy conscientemente, el problema de la poesía con el problema crucial del ser.¹⁹

¹⁴ En el Surrealismo, al menos en el de Breton, hay un extenso valor, diría una cultura, de no ostentación del yo. Los surrealistas, para Breton, no hacen otra cosa que “copiar un documento” (Breton 1924, p.225). Esta versión es también coherente con el automatismo psíquico que pretende la suspensión del yo. Este concepto llega hasta las técnicas plásticas donde el extrañamiento del autor es parte del procedimiento.

¹⁵ El “sí mismo” puede entenderse como lo Profundo.

¹⁶ Breton 1935, p. 194-195-196.

¹⁷ Breton 1930, p. 109

¹⁸ Breton 1938, pp. 124-125.

¹⁹ Ibid. pp. 124-125.

El sueño en el Surrealismo

Se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: "El Poeta Trabaja".²⁰

En el primer manifiesto, Breton afirma:

Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños, ya que, efectivamente, es inadmisibile que esta importante parte de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención. Y ello es así por cuanto el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerando solamente el sueño puro, el sueño de los períodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, o, mejor dicho, de los momentos de vigilia. La extremada diferencia, en cuanto a importancia y gravedad, que para el observador ordinario existe entre los acontecimientos en estado de vigilia y aquellos correspondientes al estado de sueño, siempre ha sido sorprendente. Así es debido a que el hombre se convierte, principalmente cuando deja de dormir, en juguete de su memoria que, en el estado normal, se complace en evocar muy débilmente las circunstancias del sueño, a privar a éste de toda trascendencia actual, y a situar el único punto de referencia del sueño en el instante en que el hombre cree haberlo abandonado, unas cuantas horas antes, en el instante de aquella esperanza o de aquella preocupación anterior. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de reemprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y, en general, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante.²¹

Continúa con algunas reflexiones y preguntas que sintéticamente son:

- El sueño tiene una aparente organización o estructura.
- La representación fragmentaria del sueño depende de las lagunas de la memoria, así como en la vigilia.
- Esta representación está coordinada por la 'voluntad'.
- Así como se da 'certeza' a la vigilia, ¿no se puede dar 'certeza' al sueño?
- ¿No se emplea el sueño para resolver los problemas fundamentales de la vida?
- Volviendo al estado de vigilia, estoy obligado a considerarlo como un fenómeno de interferencia. En la vigilia aparecen lapsus y equívocas interpretaciones y parece que 'el espíritu' se limita a obedecer al sueño.
- En el sueño todo es fácil y atractivo, espontáneo.
- Cuando se llegue a tener conciencia del sueño en toda su integridad, ¿cabe esperar que sus misterios develados nos ofrezcan la visión de un Misterio mayor?

²⁰ Breton 1924, p. 23

²¹ Breton 1924 pp20-21.

Para terminar afirmando: *“Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar.”*²²

Del sueño, los surrealistas toman tanto su carácter desinhibido, como su capacidad de presentar imágenes alegóricas “condensadas” en grado de representar múltiples significados.

En cuanto al repertorio de técnicas para la inspiración encontramos, por una parte, la simple anotación o dibujo de los sueños. Dalí cuenta que acostumbraba despertarse en medio de la noche para aprovechar las imágenes del sueño como elemento de inspiración, así como la ampliación del período de sueño mediante somníferos para incrementar la cantidad de sueños²³. También ejercitaba el arrastre de elementos del nivel de sueño hacia la vigilia buscando puntos de apoyo tanto en las conductas (ver el trasfondo delirante de Dalí) como en la exaltación de imágenes sugestionantes e hipnagógicas, llegando incluso a estados de autohipnosis y trance²⁴. Sobre este punto volveremos más adelante al presentar el método paranoico-crítico de Dalí.

Las técnicas de automatismo, en general, se basan en la predisposición a un estado receptivo que, según Breton, se corresponde más con el sueño que con la vigilia lúcida.

El automatismo en el Surrealismo

Así se refiere Breton al surrealismo: *Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. [...] El Surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.*²⁵

Las técnicas de automatismo han tomado en consideración diferentes formas artísticas: escritura, pintura, escultura, fotografía, cine. Existen numerosas variantes y medios, a menudo contando con procedimientos casuales, a veces poniendo en juego al artista.

²² Breton 1924, p. 23.

²³ Dalí 1954-1964, p. 35-36.

²⁴ En la Psicología oficial se considera al trance como “un estado de disociación de la conciencia, caracterizado por la suspensión de todo movimiento voluntario y por la existencia de ciertas actividades automáticas”. *Diccionario Enciclopédico de la Psique*. B.Szekely. Claridad. Buenos Aires, 1975.

²⁵ Breton 1924, p. 31

Tomando como punto de partida las asociaciones automáticas que Freud había usado en análisis para interpretar los sueños, Breton y Soupault fueron los primeros en desarrollar la "écriture automatique" como técnica surrealista que luego pasó a las otras artes: *...estaba todavía muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquéllos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a pensar en voz alta. [...] al término del primer día de trabajo, pudimos leernos recíprocamente unas cincuenta páginas escritas del modo antes dicho y comenzamos a comparar los resultados.*²⁶

En un artículo titulado "Entrée des médiums" Breton escribe: *En 1919 había fijado mi atención sobre frases más o menos parciales que, en completa soledad, al acercarme al sueño, se hacen perceptibles para el espíritu sin que sea posible descubrir una determinación preeliminar. Estas frases, magníficamente imaginadas y de sintaxis perfectamente correcta, me habían aparecido de los elementos poéticos de primer orden. Inicialmente me limitaba a recordarlas. Más tarde yo y Soupault pensamos en reproducir voluntariamente en nosotros el estado del que éstas se generaban.*²⁷

Breton y Soupault utilizan entre otros el siguiente procedimiento: uno de los dos escribe frases velozmente, el otro las lee rápidamente de modo de lograr sólo una comprensión confusa.

En el primer Manifiesto leemos:

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo.

Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces.

Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás. Decíos que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid de prisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito.

La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse.

Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un

²⁶ Breton 1924 p.29

²⁷ Breton 1922.

*mínimo de percepción.*²⁸

Breton sugiere un truco para utilizar cada vez que el libre flujo se interrumpa: decidir previamente una letra, por ejemplo la "L", que se podrá usar escribiéndola como primer letra de un vocablo que pronto aparecerá y que instantáneamente permitirá retomar el flujo.

El término escritura automática está sugerido en los estudios del psicólogo Janet sobre algunas prácticas espíritas²⁹, pero Breton excluye una conexión con el espiritismo³⁰. De todos modos, haciendo una pequeña digresión podemos establecer algunas correlaciones entre la escritura automática del surrealismo, la escritura automática del espiritismo y, en general, el automatismo de algunas técnicas místicas: en todos estos casos el yo queda reducido a una actividad mecánica, la atención se reduce a una operación que por mecanicidad termina desarrollándose involuntariamente, una especie de trampa que "distrae" al yo. Al reducir la actividad del yo a la actividad mecánica la estructura del psiquismo se altera y se producen estados disociativos donde la escritura opera automáticamente. En el espiritismo y en diversas técnicas chamánicas, el texto o dibujo que resulta se atribuye a entidades externas, en el surrealismo se atribuye a contenidos pertenecientes a una profundidad que va más allá del yo.

Operaciones similares en base a automatismos están presentes en muchas prácticas místicas: automatizando movimientos (danza), locuciones (mantra), la respiración (Oración del Corazón) o algunas operaciones atencionales (meditaciones con mándala). Un estado disociativo o más bien una suspensión o anulación del yo dependen del interés en desarrollar tales prácticas, de las circunstancias en las que se opera y de la profundidad del trabajo. En todos los casos el yo no controla el psiquismo y las asociaciones y las imágenes que se derivan, como restos que permanecen en la memoria o plasmados en objetos, tienen muchas veces un carácter extraordinario y profundamente inspirador.

*El desplazamiento del yo y la sustitución por otras entidades pueden ser verificados en los cultos mencionados y hasta en las más reciente corrientes Espíritas. En estas, el "médium" en trance es tomado por una entidad espiritual que sustituye a su personalidad habitual [...] el desplazamiento del yo puede no ser completo en el trance espírita o la hipnosis, como se comprueba en la llamada "escritura automática" que se efectúa sin tropiezos aunque la atención del sujeto esté puesta en el diálogo o en otras actividades. Con frecuencia, encontramos esta disociación en la "criptografía" en que la mano dibuja mientras el sujeto desarrolla una conversación telefónica muy concentrada.*³¹

El estado pasivo al que hace referencia Breton, a menudo buscado en los momentos que preceden y siguen al sueño, admite una suspensión de algunos

²⁸ Breton 1924 p.35

²⁹ Soupault 1963 p.145.

³⁰ "En lo que a mí respecta, me niego a admitir que exista cualquier comunicación entre vivos y muertos." Breton 1922 p.276.

³¹ *Apuntes de Psicología*, Silo, pp. 331-332.

mecanismos de conciencia, donde activar un automatismo psíquico puede ser más fácil.

Breton se refiere al automatismo psíquico puro como *una fuente que se puede hallar en el interior de uno mismo, siempre que se vaya lo bastante lejos, y cuyas aguas no pueden dirigirse sin que la fuente deje de manar inmediatamente.*³²

Es Breton mismo quien nos lleva a relacionar la escritura automática con los estados inspirados: *la voz surrealista que estremeció a Cumas, Dodona y Delfos es la misma que dicta mis discursos menos iracundos.*³³

Se debe a Marx Ernst un gran trabajo de adaptación de la escritura automática a las diversas artes plásticas: *Al principio, no resultaba fácil ni a pintores ni a escultores encontrar los procedimientos propios de la escritura automática adaptados a sus posibilidades expresivas técnicas, que le permitiesen alcanzar la objetividad poética, es decir, excluir del proceso generador de la obra de arte la razón, el gusto y la voluntad conciente. [...] Se comprobó que cuanto más arbitrariamente se reuniesen los elementos, más segura era una reinterpretación total o parcial de las cosas a través de los chispazos de la poesía. [...] Sólo por el hecho de encontrarse junto a una segunda realidad muy distinta y no menos absurda (una máquina de coser), en un lugar en que ambas se tienen que sentir extrañas (una mesa de disección), una realidad de contornos precisos, cuya determinación natural parece definitivamente establecida (un paraguas), pierde su definición natural y su identidad; a través de un valor relativo supera su absolutismo falso y adquiere un absolutismo nuevo, verdadero y poético: el paraguas y la máquina de coser se aparean. Entiendo que este ejemplo realmente sencillo revela el mecanismo del procedimiento. La transmutación total se evidenciará de forma inevitable como consecuencia de una acción pura similar a la del coito en el momento mismo en que la coincidencia de dos realidades, en apariencia incompatibles en un plano que obviamente no les corresponde, cree las condiciones necesarias.*³⁴

*El proceso semiautomático intensifica las facultades visionarias del pintor y marca la representación creada en mayor medida que su intervención conciente y activa. [...] el procedimiento del frottage³⁵ se basa en la intensificación de la sensibilidad de las facultades espirituales con los medios técnicos adecuados. Excluye cualquier forma de control mental conciente (razón, gusto, moral) y restringe extremadamente la parte activa de quien hasta ahora se designaba con el nombre de autor de la obra.*³⁶

En el dibujo automático la mano del artista se mueve libremente evitando todo tipo de control, en el desarrollo de la obra el artista procede buscando una

³² *El Surrealismo en sus obras vivas*, Breton 1953, p. 218.

³³ Breton 1924, p. 47

³⁴ Ernst 1934 pp 8-9.

³⁵ Al final del presente estudio se adjunta una breve descripción de algunas técnicas adoptadas por los surrealistas.

³⁶ Ernst 1936 pp.10

sugerencia de las formas representadas. El desarrollo del dibujo automático se debe a André Masson; luego Joan Miró, Salvador Dalí y Pablo Picasso adoptaron esta técnica.

En las diferentes técnicas de automatismo encontramos procedimientos que en cierta medida prevén una participación del artista, y otras que se basan en la casualidad (de la pincelada, de las formas que adquieren los materiales expuestos a distintos tratamientos) dejando al artista limitadas tareas prácticas:

- decidir la materia con la que trabajar y las técnicas de desarrollo,
- obtener inspiración de los trazos formados al azar para completar la obra (cuando sea necesario), a menudo buscando una sugestión desestabilizante de la percepción 'normal'.

En estos términos, los mecanismos casuales con los que se produce una obra contribuyen a la sustracción de la actividad del artista que procede por vías indirectas.

El método paranoico-crítico de Dalí

Inventado por Salvador Dalí, el método consiste en la participación del artista en un estado paranoico y es definido como un *método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la objetivización crítica y sistemática de asociaciones e interpretaciones delirantes*.³⁷

La paranoia, según Dalí, es una enfermedad mental crónica, cuya sintomatología más característica consiste en las desilusiones sistemáticas, con o sin alucinaciones de los sentidos; las desilusiones pueden tomar forma de delirio de grandeza, de persecución o de ambición.

Mediante un proceso claramente paranoico ha sido posible obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto, que sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, representación, esta última, que también está exenta de todo tipo de deformación o anormalidad que pudiera revelar la presencia de cierto tratamiento.

La obtención de dicha imagen doble ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico que ha sabido servirse, con astucia y habilidad, de la necesaria cantidad de pretextos, coincidencias, etc., de los que se ha aprovechado para hacer aparecer la segunda imagen que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva.

La imagen doble (digamos, a modo de ejemplo, la imagen de un caballo que, al mismo tiempo, es la imagen de una mujer) puede prolongarse, en continuación del proceso paranoico, y, entonces, basta con la existencia de otra idea obsesiva para que aparezca una tercera imagen (la imagen de un león, por ejemplo), y así

³⁷

Breton 1935 p.196

*sucesivamente, hasta que concurra un número de imágenes que únicamente queda limitado por el grado de capacidad paranoica del pensamiento.*³⁸

Los relojes blandos de Dalí son en este sentido la imagen doble del queso camembert.

Dalí hace referencia a una ambigüedad posible en toda percepción operando sobre la actividad estructuradora de la conciencia, desestabilizada y confundida mediante un proceso paranoico.

Dalí recrea el delirio onírico metódicamente, dando sustento también en estado de vigilia a toda la atmósfera del sueño.

Antes de ir a dormir, trataba de fijar el lienzo para que el sueño le trajera inspiración. A la mañana, la primera operación, era justamente plasmar las imágenes del sueño. A veces durante el sueño se levantaba para ir a ver el lienzo. En largas jornadas, sentado delante del caballete, fijaba el lienzo como un medium para ver surgir los elementos de su imaginación... imágenes que a veces tardaban horas en presentarse.

El método paranoico-crítico consiste en dos momentos:

- paranoico, cuando se trata de un estado 'receptivo' donde una autosugestión profunda produce una suerte de trance³⁹, buscando alterar la vigilia y amplificando elementos oníricos latentes.
- crítico, cuando se trata de dar forma al estado paranoico mediante "racionalizaciones" que permiten plasmar con elevada técnica realista las imágenes sugestivas de la paranoia. El momento crítico consiste en la interpretación y en la restitución, lo más directa e impersonal posible, de los fenómenos delirantes. Lo cual se traduce en la combinación de lo ortodoxo de la técnica de pintura (precisión del dibujo, ortogonalidad del espacio) con lo delirante de los objetos.

La ambición de Dalí, en el campo de la pintura, es materializar con manía de precisión las imágenes irracionales que obtiene, imágenes que escapan a las explicaciones de los sistemas de intuición lógica y a los mecanismos racionales.

En la concepción de Dalí, el automatismo surrealista revela una realidad diferente, mientras el método paranoico-crítico explora y organiza tal realidad.

El carácter trastornado de Dalí no es solo una máscara extravagante, sino una condición vinculada a su delirio paranoico. Parece entrar en estados alterados y moverse entre inspiración y delirio, parece tomar señales de la enfermedad mental para acceder a "visiones" sugestivas y paradójales. Ya en el primer

³⁸ Breton 1935 pp.196-197

³⁹ Tal vez no estemos lejos de lo que sucede en el trance hipnótico: *...el sujeto interioriza profundamente las sugerencias del operador, llevando la representación de la voz al "lugar" que normalmente ocupa el yo habitual. Desde luego, para ser "tomado" por el operador, el sujeto debe ponerse en un estado receptivo de "fe" y seguir sin dudar las instrucciones recibidas.* Apuntes de Psicología, Silo, p.331.

manifiesto⁴⁰ Breton afirmaba: *No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación.*⁴¹

Dalí es un gran experimentador con un camino tortuoso y a veces oscuro, con varios llamados a la mística y a la alquimia, con grandes dosis excéntricas. El ideal de una libertad trascendente -propuesto por el Surrealismo- parece quedar en segundo plano respecto a la obsesión y a la paranoia. En otras palabras, el propósito surrealista de liberación de los condicionamientos es apartado y relegado por Dalí, dando espacio a las manifestaciones más bizarras del yo; situación que se trasunta en su famosa respuesta a un periodista: -“*El Surrealismo soy yo*”.

Consideraciones finales

Al interesarme en los procedimientos que para inspirarse usaban algunos escritores y artistas, me impactó un párrafo de *El genio y la locura*⁴² de Lombroso: *Muchos para meditar se ponen, artificialmente, en un estado de semi-congestión cerebral, como Pitt y Fox, que preparaban sus discursos después de excesos de licor, y Paisiello que componía escondido por una montaña de mantas; Milton y Descartes se envolvían la cabeza con lino, y Bossuet se retiraba en una habitación fría, cubierta la cabeza con paños caliente; Cujas trabajaba tendido, panza abajo, sobre la alfombra. De Leibnitz se dice que meditaba horizontalmente; dado que esa posición corporal le resultaba necesaria para la actividad del pensamiento. También Thomas y Rossino componían estando en la cama. Rousseau meditaba, con la cabeza descubierta, en pleno mediodía. Todos estos son medios instintivos, que aumentan, momentáneamente, la circulación de la cabeza, a expensas de la de los miembros.*

⁴⁰ Breton 1924 p.17

⁴¹ El binomio inspiración y locura animó múltiples estudios, entre otros C. Lombroso que, en *Genio e follia (El genio y la locura)*, Hoepli, 1877, en el II capítulo “*Fisiología de los hombres de genio y analogías con la locura*”, afirma: *Nada asemeja más a un loco, durante un ataque, que un hombre de genio, que medite y plasme sus conceptos.* Entre los diversos estudios de Lombroso, en *Nuevos estudios sobre el Genio*, 1902, encontramos una interesante reseña de casos extraordinarios, entre estos Swedenborg (personalidad estimada por los surrealistas) que *además de alucinaciones astrales, él tuvo verdaderas premoniciones y verdaderas visiones a distancia.*

En la premisa de Cielo e Infierno de Swedenborg, Edizioni Mediterranee, 1988, p29, encontramos esta interesante afirmación: *después de haber tenido las visiones, escribía a gran velocidad: él mismo afirmaba que usaba una suerte de escritura automática.*

En “*El mito trágico de «El ángelus» de Millet*” (escrito entre 1932 y 1935 y publicado en 1963 debido a la pérdida del manuscrito) Dalí presenta una interpretación insólita del cuadro de Millet afirmando que le enviaba “pulsiones de muerte”, posteriormente se descubrió con una radiografía que, en un primer momento, Millet había pintado entre los dos campesinos que rezan el ataúd de un niño.

En el segundo Manifiesto del Surrealismo, Breton lanza una invitación ampliamente argumentada: *considero que sería del mayor interés que propugnáramos el conocimiento profundo de esas ciencias, tan despreciadas en nuestros días por mucha gente, que son la astrología, entre las antiguas, y la metafísica (especialmente en cuanto concierne a la criptesia), entre las modernas. Tan sólo se trata de penetrar en estas ciencias con la mínima desconfianza posible, y para ello basta, tanto en la una como en la otra, con tener una idea exacta y positiva del cálculo de probabilidades.* (Manifiestos del Surrealismo, A. Breton, Einaudi, Torino, 1986 p.109)

⁴² *Genio e follia (El genio y la locura)*, C. Lombroso, Hoepli, 1877

Excluyendo al alcohol como recurso para inspirarse, me interesó la relación entre desestabilización física e inspiración. Llegué al texto de Lombroso después de una suerte de “reacción”, nunca diagnosticada, tal vez causada por una intoxicación alimenticia, que me produjo como único síntoma un gran flujo de sangre en la cabeza durante unas 2 horas, acompañado por una inusual lucidez. En un primer examen médico no resultó un cuadro claro y después de diferentes análisis hechos a distancia el médico concluyó que estaba muy sano, por encima de la media. El informe concluía: “episodio de fiebre en la cara”. Me puse a investigar el extraño episodio y llegué a Lombroso, que no tenía nada que ver con mi inflamación, pero sí con el *aumento momentáneo de la circulación en la cabeza*.

Entonces comencé a estudiar cómo se inspiraban artistas y escritores, entre otros: Caravaggio, Allan Poe, Dalí y después Breton. De aquí la conclusión de que el Surrealismo merecía un estudio sistemático.

El Surrealismo ha tenido un importante componente político que no hemos esbozado, ya que nos hubiera llevado fuera del interés fijado. Este breve estudio ha tocado sólo aquellos aspectos vinculados a los procedimientos para entrar en estados inspirados. Para una comprensión más amplia de este movimiento artístico recomendamos la bibliografía adjunta.

Una reflexión especial merece el tema de los “restos” que quedan luego de tales estados inspirados. Hablamos de restos ya que el acceso a los estados inspirados impide al “yo” su normal funcionamiento y, como Silo afirma: *no podemos hablar de ese mundo porque no tenemos registro durante la eliminación del yo, solamente contamos con las “reminiscencias” de ese mundo, como nos comentara Platón en sus mitos*⁴³.

Si por una parte son los “restos perceptuales” o reminiscencias de memoria los que permiten plasmar, traducir en obras el contacto con lo Profundo, algunos procedimientos del Surrealismo buscan producir una traducción que se plasme directamente en la materia, luego transformada en obra con maestría artística.

⁴³ *Apuntes de Psicología*, Silo, op. cit., pp 331-332.

Anexo 1: Técnicas

Todos los esfuerzos técnicos del Surrealismo, desde sus inicios hasta el presente momento, han consistido en multiplicar las vías de penetración de las capas más profundas del ámbito mental. ⁴⁴

Además de la escritura automática, el Surrealismo, por obra de muchos artistas, emplea un amplio repertorio de técnicas del que reportamos algunos ejemplos:

Cadavre exquis

Consistía en componer, una frase para los escritores o un dibujo para los artistas, junto a otras personas, sin que ninguno conozca lo que habían hecho los demás: la primera persona dibuja la parte superior de una hoja, la dobla y deja una pequeña línea dibujada, de esta manera la persona siguiente sabe de dónde retomar el dibujo, y así sucesivamente.

Coulage

Se vierte un material sólido fundido (metal, cera) en agua fría, cuya solidificación instantánea crea formas casuales.

Frottage

Se apoya un soporte de papel o tela sobre una superficie áspera tipo madera, piedra, tejido, hojas, etc., luego se frota con lápices u otros instrumentos para hacer emerger el relieve.

Dripping

Consiste en salpicar o gotear el color sobre la tela, de manera que las imágenes que se forman en el soporte se deban predominantemente al azar.

Decalcomanía

Adhiriendo diferentes materiales y ornamentos previamente pintados que luego se sacan y dejan una marca.

Grattage

Raspar la parte más superficial de la película pictórica una vez secada. De esta manera el efecto final era de casualidad.

Collage

Consiste en pegar sobre un soporte fragmentos de papel, de diario, de cartón y de otros materiales.

Rayografía

El papel fotográfico se ponía en contacto con los objetos más diversos, o sea expuesto a la luz.

44

Breton 1935 p.196

Anexo 2: Arte Abstracto, Cubismo, Futurismo⁴⁵

Arte Abstracto

Arte que no representa escenas u objetos reconocibles, por el contrario se constituye por formas y colores elegidos por el puro valor expresivo. Gran parte del arte decorativo puede ser definido como abstracto, pero habitualmente el término se refiere a la corriente de pintura y escultura moderna que abandona la tradicional concepción europea del arte entendido como imitación de la naturaleza. El arte abstracto, en este sentido, nació y conquistó una identidad definida en la década entre 1910 y 1920, y hoy se la considera la forma de arte más característica del siglo XX.

Muchos exponentes de este tipo de arte prefieren no definirlo con el adjetivo 'abstracto' (Arp, por ejemplo, lo detestaba, y prefería llamarlo 'concreto'), pero las alternativas que proponen, aunque tal vez sean más precisas, a menudo son pesadas, como no-figurativo, no-representativo y no-objetivo.

La premisa estética básica del arte abstracto -cuyas características formales pueden hacer pensar en una existencia independiente del contenido- existía mucho antes de la llegada del siglo XX. En última instancia, la idea la podríamos llevar hasta Platón, quien, en su diálogo *Filebo* (c. 350 a.C.) puso en boca de Sócrates: *La belleza de la forma para mí no significa la belleza como la de los animales y los cuadros... sino que significa líneas rectas y círculos, así como las figuras planas o sólidas formadas por ellas mediante contorneos y reglas y medidas de los ángulos; afirmo que son no sólo relativamente bellas, como otras cosas, sino eterna y absolutamente bellas.*

Cubismo

Término que define el revolucionario estilo pictórico creado por Braque y Picasso en el período entre 1907 y 1914, y posteriormente aplicado a un movimiento más amplio, con centro en París pero de alcance internacional, en el que sus ideas fueron adoptadas y adaptadas por muchos otros artistas. Estos artistas fueron sobre todo pintores, pero la idea y los motivos cubistas fueron aplicados también en la escultura, y en un nivel más limitado y superficial en las artes aplicadas y ocasionalmente en la arquitectura. El cubismo fue un fenómeno complejo, pero se basaba esencialmente en la concepción de Gris (el otro exponente principal además de los dos fundadores) como un modo nuevo de representar el mundo. Abandonando la idea de un punto de vista fijo que había dominado la pintura europea durante siglos, los pintores cubistas se sirvieron de múltiples puntos de vista, de manera que diversos aspectos de un objeto pudieran ser representados en la misma pintura. Tal fragmentación y reorganización de formas significaba que una pintura no debía más ser vista como una ventana a través de la que se ve una imagen del mundo, sino más bien como un objeto físico sobre el que se creó una respuesta subjetiva al mundo. Este nuevo enfoque tuvo una repercusión importantísima, y John Golging describió el cubismo como *tal vez la más importante y, decididamente, la más completa y*

⁴⁵ Extraído de *Diccionario de Arte del Siglo XX*, Ian Chilvers, Arturo Colorado Castellary, Oxford University Press, Editorial Complutense S.A., Madrid 2001.

*radical revolución artística después del Renacimiento.*⁴⁶

Futurismo

Movimiento de vanguardia italiano, nacido en 1909 con el Manifiesto Futurista publicado por Marinetti, que exaltó el dinamismo del mundo moderno. Fue literario en los comienzos, pero la mayor parte de sus más importantes exponentes fueron pintores y también tocó la escultura, la arquitectura, la música, el cine y la fotografía. La I Guerra Mundial marcó el final de la fuerza vital del movimiento que, sin embargo, perduró en Italia hasta la década de 1930 y tuvo una fuerte influencia en otros países, particularmente en Rusia.

46

Ibid.

Resumen

El estudio trata sobre los procedimientos y técnicas adoptadas por los surrealistas para inspirarse.

El trabajo se concentra sobre el primer círculo de artistas que alrededor de los Manifiestos de Breton desarrollan una rica producción e investigación.

Las teorías freudianas tuvieron un rol importante para el Surrealismo, (gracias a éstas los sueños asumían relevancia) constituyendo un importante argumento en la búsqueda de algo que fuera más allá de la lógica y el racionalismo.

En el Manifiesto de 1924 Breton traza las dos grandes directrices a través de las que se desarrollarán múltiples técnicas: el sueño y el automatismo.

En el Surrealismo, por ejemplo, en los koan visuales de Magritte, podemos encontrar indicios de una reflexión sobre la relación entre percepción y representación, reflexión que apunta a desestabilizarlas a favor de una nueva dimensión.

El sueño es considerado una gran fuente de inspiración y encuentra gran espacio en las modalidades creativas de los artistas del movimiento.

El Surrealismo se propone como un nivel de superación del dualismo sueño-vigilia.

El automatismo cumple la función de reemplazar la racionalidad, así lo define Breton: *"Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercitado por la razón"*.

El automatismo se desarrolla en primer lugar como escritura automática de la que el mismo Breton proporciona amplia descripción, posteriormente esta técnica se transfirió a las otras artes creando una multiplicidad de técnicas, algunas de las cuales se basan en procedimientos casuales.

La casualidad de la composición artística es la sustracción del artista, del yo.

Dalí define así su método paranoico-crítico:

"El automatismo surrealista revela una realidad diferente, mientras el método paranoico-crítico explora y organiza tal realidad."

El momento paranoico y el momento crítico constituyen para Dalí dos momentos de la creación, si el primero (paranoia) consiste en un estado de pseudo mediumnidad que sirve como base para la inspiración, el segundo momento (crítico) constituye el momento donde dar forma al estado paranoico a través de "racionalizaciones" que le permiten plasmar con elevada técnica las imágenes sugestivas percibidas.

La obsesión, como forma para alcanzar la inspiración, parece tornarse el

propósito central de Dalí. El resultado será un gran ego.

Al final de ésta monografía se adjunta una breve descripción de algunas técnicas adoptadas por los surrealistas.

Síntesis

Este estudio nace al cerrar el proceso disciplinario. Durante la disciplina me encontré con diferentes temas de interés, cuya profundización hubiera requerido una dedicación especial, que me propuse organizar al cerrar el proceso. Uno de estos temas eran los procedimientos que para inspirarse usaban algunos escritores y artistas, me tocó un párrafo de *El genio y la locura*⁴⁷ de Lombroso: *"Muchos para meditar se ponen, artificialmente, en un estado de semi-congestión cerebral, como Pitt y Fox, que preparaban sus discursos después de excesos de licor, y Paisiello que componía escondido por una montaña de mantas; Milton y Descartes se envolvían la cabeza con lino, y Bossuet se retiraba en una habitación fría, cubierta la cabeza con paños caliente; Cujas trabajaba tendido, panza abajo, sobre la alfombra. De Leibnitz se dice que meditaba horizontalmente; dado que esa posición corporal le resultaba necesaria para la actividad del pensamiento. También Thomas y Rossino componían estando en la cama. Rousseau meditaba, con la cabeza descubierta, en pleno mediodía. Todos estos son medios instintivos, que aumentan, momentáneamente, la circulación de la cabeza, a expensas de la de los miembros."* Excluyendo al alcohol como remedio para la inspiración, me interesaron la relación entre desestabilización física e inspiración. Llegué a este texto después de una suerte de "reacción", nunca diagnosticada, tal vez causada por una intoxicación alimenticia, que me produjo como único síntoma un gran flujo de sangre en la cabeza durante unas 2 horas. En un primer examen médico no resultó un cuadro claro y después de diferentes análisis hechos a distancia el médico concluyó que estaba muy sano, por encima de la media. El informe concluía "episodio de fiebre en la cara". Me puse a investigar el extraño episodio y llegué a Lombroso, que no tenía nada que ver con mi inflamación, pero sí con el *aumento momentáneo de la circulación en la cabeza*.

Recientemente comencé a estudiar cómo artistas y escritores se inspiraran, entre otros: Caravaggio, Allan Poe, Dalí y después Breton. De aquí la conclusión de que el Surrealismo merecía un estudio sistemático.

El arte, como ámbito de expresión de la Conciencia Inspirada, se menciona en Psicología 4⁴⁸ y su profundización puede ser útil para nutrir al interesante conjunto humano que se dedica a estos estudios y trabajos.

Una definición precisa del estudio:

Objeto de estudio: La inspiración en el Surrealismo. Técnicas y procedimientos

⁴⁷ *Genio e follia (El genio y la locura)*, C. Lombroso, Hoepli, 1877

⁴⁸ Psicología 4 es la última exposición recopilada en *Apuntes de Psicología*, Silo, Ulrica Ediciones, Argentina, 2006

utilizados por los artistas del Surrealismo para acceder a estados inspirados.

Interés: Profundizar la comprensión de la Conciencia Inspirada mediante un estudio específico, que evidencie los procedimientos y las técnicas que contribuyen a la Conciencia Inspirada en el arte.

Punto de vista: La Conciencia Inspirada es una experiencia vasta, se presenta ocasionalmente en la vida cotidiana, en el enamoramiento, etc.

Estas manifestaciones espontáneas requieren una preparación para que al repetirse, se puedan comprender las causas y las estructuras.

La búsqueda de este estado, de la inspiración, encuentra un gran desarrollo en las artes así como en la mística.

Conclusiones:

En el Surrealismo encontramos un conjunto de ideas y procedimientos para inspirarse que apuntan a la anulación del yo. Los “restos” de tales estados se plasman en la obra artística con múltiples procedimientos.

Bibliografía

Breton 1922: Artículo *Entrée des médiums - Litterature* n.6, Novembre 1922, reeditado en *Oeuvres complètes*, André Breton, Gallimard, Parigi, 1988

Breton 1924: "Manifiesto del Surrealismo", publicado en: *Manifiestos del Surrealismo*, André Breton, Terramar ediciones, Argentina, 2006.

Breton 1930: "Segundo manifiesto del Surrealismo", publicado en: *Manifiestos del Surrealismo*, André Breton, Terramar ediciones, Argentina, 2006.

Breton 1953: "El Surrealismo en sus obras vivas", publicado en: *Manifiestos del Surrealismo*, André Breton, Terramar ediciones, Argentina, 2006.

Breton 1935: "Situación surrealista del objeto", publicado en: *Manifiestos del Surrealismo*, André Breton, Terramar ediciones, Argentina, 2006.

Breton 1938: *Diccionario del Surrealismo*, André Breton, Losada, Argentina, 2007.

Ernst 1934: "Was ist Surrealismus", Max Erns extraído de *Surrealismo*, Cathrin Klingsöhr-Leroy, Tachen (Uta Grosenick), Germany, 2006

Ernst 1936: "Audelà de la peinture", Max Erns extraído de *Surrealismo*, Cathrin Klingsöhr-Leroy, Tachen (Uta Grosenick), Germany, 2006

Soupault 1963: "Profils perdus", P. Soupault, *Mercure de France*, Parigi, 1963

Dalí 1952-1964: *Diario de un genio*, S. Dalí, Tusquets, España, 2003

Lombroso C. *Genio e follia (El genio y la locura)*, Hoepli, Italia 1877.

Diccionario de Arte del Siglo XX, Ian Chilvers, Arturo Colorado Castellary, Oxford University Press, Editorial Complutense S.A. Madrid, 2001.