

Topografies de l'imaginari:
surrealisme i antropologia

Topografies de l'imaginari: surrealisme i antropologia

LLUÍS CALVO I CALVO
DOLORS MARÍN I SILVESTRE
(Editors)

RESIDÈNCIA D'INVESTIGADORS
CSIC-GENERALITAT DE CATALUNYA

Barcelona 2000

Editat amb motiu de l'exposició
Topografies de l'imaginari: surrealisme i antropologia
organitzada per la Residència d'Investigadors
CSIC- Generalitat de Catalunya,
comissariada per Dolors Marín i Josep Mañà
i celebrada dels dies 26 de juny al 22 de juliol
de 2000 a la Sala d'Exposicions de la Delegació
del CSIC a Catalunya, carrer de les
Egipcíaques 1-3, Barcelona.

Impressió (digital): Alta Fulla · Taller

Dipòsit Legal: B. 31611-2000

ISBN: 84-607-0812-8

Presentació

LLUÍS CALVO I DOLORS MARÍN (eds.)

L'homme tient en réserve dans sa propre pensée
une réalité inconnue dont dépend sans doute l'orga-
nisation future du monde.

ANDRÉ BRETON¹

AMB AQUESTA sentència André Breton expressà el desafiament del que suposava el moviment surrealista, un desafiament que Breton volgué concretar el 1922 amb l'intent de fer un «Congrés nacional per a la determinació de les directives de l'esperit modern». El congrés no s'arribà a materialitzar, però la seva simple proposta fou tota una declaració del compromís de trencament i de renovació del que volia suposar el surrealisme, aspectes que restaren fixats en una altra sentència de Breton: «La lucidité est la grande ennemie de la révélation».²

El compromís renovador dels surrealistes anà més enllà de la simple transformació de les arts: es materialitzà en una decidida presa de posició a favor de canvis socials i polítics, la qual cosa es concretà en la dècada dels anys trenta quan alguns destacats autors surrealistes, com Tzara o Aragon, es comprometeren amb el Partit Comunista Francès o, en el cas d'Espanya, quan Ramón Acín o Luis Buñuel denunciaren la injustícia social en la pel·lícula *Tierra sin pan* (1933).³ Aquest compromís social, en el cas de la

1. «L'home té en reserva en el seu mateix pensament una realitat desconeguda de la qual depèn sens dubte l'organització futura del món» (André Breton, *Les champs magnétiques*, 1919).

2. «La lucidesa és la gran enemiga de la revelació» (*Ibid.*).

3. Sobre la vinculació d'aquesta producció amb Catalunya, vegeu: Mercè Ibarz, *Un experiment seriós. Instantànies catalanes de Tierra sin pan* (Buñuel,

Gran Bretanya es va fer evident amb la constitució d'un grup de recerca sobre la realitat social anomenat *Mass-Observation*, sorgit de la col·laboració entre un antropòleg i dos poetes surrealistes.

És precisament en la trobada entre surrealisme i antropologia, interpretats ambdós en un sentit ampli, que es pot veure que el moviment surrealista va anar més enllà de ser una simple proposta de renovació artística: cal recordar que Breton deia que el seu mètode, l'escriptura automàtica, era el mitjà per a «le nettoyage définitif de l'écurie littéraire».⁴ En aquest sentit, cal tenir present que el surrealisme fou, de fet, un mode de vida, una manera de comprometre's amb la realitat, amb una actitud constant d'indagar sobre els sentiments i la intuïció per tal de vincular el subconscient a la realitat; d'aquesta manera, l'obertura conceptual del surrealisme el dugué a rebutjar les visions etnocèntriques del món com també a qüestionar l'art i el seu mercat, i, en darrer terme, les relacions establertes de poder i el paper preponderant de la tecnologia i la industrialització massificadora.

Per tant, la trobada entre antropologia i surrealisme no fou un accident, sinó que en la mateixa arrel de tots dos hi havia punts de gran coincidència. Solament cal fixar-se en un aspecte: tant la tasca de l'antropòleg com la del surrealista volen transgredir els límits de la pròpia cultura, anar més enllà, conceptualment i formalment, per tal d'explorar noves realitats. Trencant les fronteres establertes i prefixades, es vol, en definitiva, penetrar nous universos culturals i creatius. James Clifford ho ha recordat tot dient que «L'etnografia, que comparteix amb el surrealisme una renúncia a la distinció entre gran cultura i petita cultura, proporcionava tant un fons d'alternatives no occidentals com una acti-

1933) (KRTU, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2000).

4. «La neteja definitiva de l'estable literari» (André Breton, *Le message automatique*, 1933).

tud predominant d'observació irònica dels participants entre les jerarquies i els significats de la vida col·lectiva».⁵

L'aproximació entre ambdues «matèries» comença en els anys vint per anar consolidant-se en els anys trenta i, especialment, a la fi de la Segona Guerra Mundial, quan molts surrealistes europeus es traslladaren a Amèrica, on van rebre l'impacte de l'art indígena americà,⁶ tal com demostraren els treballs de Max Ernst a Arizona (EUA), amb les nines katxines dels indis hopi, de Mabil·le a Haití, de Benjamin Péret i Luis Buñuel a Mèxic o, en darrer terme, de Wolfgang Paalen, que desenvolupà tota una tasca basada en els mites i les llegendes dels pobles indígenes de la costa del Pacífic d'Amèrica del Nord.

De fet, l'apropament i el descobriment mutus coincidiren en el temps: el 1925 es publicava el primer Manifest Surrealista i aquest mateix any es creava l'Institut d'Etnologia a la Sorbona de París, entitat creada sota la influència del mestre Marcel Mauss, entre els alumnes del qual figurava Michel Leiris,⁷ veritable figura pont en l'apropament i el fecund diàleg entre el moviment surrealista i l'antropologia, un apropament que va coincidir amb un moment en què l'«art primitiu» era cada cop més valorat de manera col·lectiva, més enllà de la consideració individual d'alguns artistes o estudiosos, com ara Picasso. Una mostra de la nova situació és el fet que el Departament d'Etnologia del Museu de Brooklyn de Nova York organitzà el 1923 una gran exposició sota el títol de «Primitive Negro Art».⁸

5. James Clifford, *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (Gedisa, Barcelona, 1995).

6. Vegeu el catàleg de l'exposició, les comissàries de la qual foren Josefina Alix i Marticia Swan, *Surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York* (Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid, 1999).

7. Vegeu el treball de Manuel Delgado «Michel Leiris o el deure de la lucidesa» a l'obra de Michel Leiris *L'etnòleg davant el colonialisme* (Institut Català d'Antropologia / Icària, Barcelona, 1995, pp. 7-32).

8. La vinculació de l'art primitiu amb la societat occidental del segle xx

La trobada entre surrealisme i antropologia donà fruits ben diversos i interessants: França, Gran Bretanya o Espanya en donaren mostres ben significatives; en el darrer cas, la simbiosi entre ambdós donà fruits inesperats, un dels quals fou la important empremta que tingué en el moviment surrealista hispà la cultura popular, la qual cosa es reflectí en creadors com Joan Miró,⁹ Salvador Dalí, Ramón Acín, Remedios Varo, Luis Buñuel, Óscar Domínguez, etc., essent un dels exemples més significatius la pretensió de Ramón Acín de crear un museu de la vida quotidiana i de les arts populars a Osca.

Aquest llibre, publicat a redós de l'exposició que sota el mateix títol la Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya ha organitzat amb motiu del centenari del naixement de Luis Buñuel, tot sumant-se al conjunt d'activitats que al llarg de l'any 2000 s'han dut a terme amb aquest motiu,¹⁰ vol presentar tot el que suposà l'esmentada relació: un diàleg que va oferir interessants col·laboracions i suggeriments per possibilitar noves perspectives, algunes de les quals, de ben segur, encara estan per descobrir i explotar. En aquest sentit, aquesta obra es caracteritza per l'estreta col·laboració entre autors de diversos àmbits per tal d'aconseguir un més gran nombre de possibilitats al servei del coneixement.

En darrer terme, volem deixar constància del nostre agraïment a tots aquells que han col·laborat en aquest projecte, tant en aquest llibre com en l'esmentada exposició, especialment Josep Mañà, Santi Pau i Josep Molí.

ha estat analitzada a W. Rubin (ed.). *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (New York, 1984).

9. Vegeu Josep Mañà, *L'arrel i l'indret* (Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1993).

10. Entre els molts actes que s'han organitzat, cal recordar l'exposició «Luis Buñuel. El ojo de la libertad» organitzada per la Residencia de Estudiantes de Madrid i altres institucions (Fundación ICO, etc.).

Surrealisme i antropologia: la trobada fecunda

DOLORS MARÍN SILVESTRE

Antropòloga

EL SURREALISME sorgeix a Europa als anys vint com una actitud fonamental compromesa amb el seu temps que pren partit i que crea al seu entorn un grup d'opinió que actua per afinitat política i intel·lectual. La formació del seu pensament és més una formulació filosòfica, política i literària que no pas pictòrica, encara que aquesta sigui la que més s'associa a aquest corrent de pensament.

Hereus i amics dels dadaïstes que havien actuat de manera intuïtiva, iconoclasta i destructiva, ara, els surrealistes inicien una actitud metòdica i d'investigació i recerca dins l'àmbit del subconscient que el lliga a la poesia i el sentiment.¹ El moviment surrealista reivindica el sentiment i l'instint com a part important de la personalitat de l'home sense rebutjar-ne la part racional. Però la tecnologia i el maquinisme, excessius i massa carregats de lògica, ofeguen l'Europa del seu temps. La mirada surrealista es dirigeix a Freud, al desig i al conflicte amb la realitat. S'arriba als procediments automàtics alliberadors de l'inconscient i a la creació com a nou llenguatge.

1. Sobre els dadaïstes, consulteu Richard de Huelsenbeck, *Almanaque Dadá* (Tecnos, Madrid, 1992). Una bella expressió del que diem és el prefaci fet per Tristan Tzara, el 1947, al llibre d'Henri Rousseau, *La venganza de una huerfanita rusa* (J. J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 1978). Sobre surrealisme, es pot consultar el clàssic Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo* (Altamira, Montevideo, 1993) i l'obra de Jean-Luc Rispail, *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action* (Gallimard, París, 1991).

En aquest itinerari coincidiran amb l'etnografia, que s'obre pas dins el camí de la investigació acadèmica.² El pensament surrealista fa la seva aparició al vell continent gairebé al mateix temps en què es desenvolupa la ciència etnogràfica.³ Els surrealistes, en valorar de manera explícita totes les iniciatives lligades a la lliure expressió dels sentiments i dels instints, a la revalorització d'allò que és primigeni, de l'autenticitat i —per què no— d'un cert exotisme desvestit del seu caràcter etnocèntric, s'apropen als antropòlegs i a les seves descripcions de les societats fins ara desconegudes a l'Europa d'entreguerres. El 1925, un any després de la publicació del Primer Manifest Surrealista, es crea l'Institut d'Etnografia a la Sorbona. Marcel Mauss té entre els seus alumnes Michel Leiris.⁴ En aquests anys la ciència etnogràfi-

2. Sobre aquest tema hi ha diverses aportacions, totes elles molt polèmiques. Com a exemple, podeu consultar els treballs següents: Michael Richardson, «Voyage, surréalisme et science de l'homme», a *Diogène*, 152 (París, octubre-desembre de 1990); James Clifford, «On Ethnographic Surrealism», a *Comparative Studies in Society and History*, 23 (1981); Romy Golan, «Triangulating the Surrealist Fetish», a *Visual Anthropology Review*, vol. X, 1 (Virgínia, primavera 1994); i Stéphane Massonet, «Du cinéma ethnographique et de ses prétendus rapports avec le surréalisme», a *Gradhiva*, 22 (París, 1997).

3. Aportacions importants ens vénen de l'antropòleg i gran amic personal de Leiris, Jean Jamin, al seu treball «L'ethnographie mode d'emploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation», a Jacques Hainard i Roland Kaehr (ed.), *Le mal et la douleur* (Musée d'Ethnographie, Neufchâtel, 1986). Una aportació important és la de l'entrevista feta a Leiris per Sally Price i Jean Jamin, a *Gradhiva*, 4 (París, estiu de 1988). Concretament, quan li pregunten sobre l'itinerari intel·lectual que el condueix a l'etnologia i afirma: «Me concernant, je te dis franchement que c'est le surréalisme, dont j'ai connu les quatre premières années (1925-1929) et qui représentait pour moi la rébellion contre le soi-disant rationalisme occidental, et que c'est donc la curiosité pour des peuples qui relevaient plus ou moins de ce qu'à l'époque Lévy-Bruhl appelait "la mentalité primitive". C'est tout simple».

4. Leiris col·laborarà amb Georges Bataille i Robert Desnos en la revista *Documents*.

ca està al servei de les potències colonials; els no-europeus són explotats, estafats i militaritzats; i la seva aculturació prové de la vella Europa, que aviat intenta ofegar els moviments de lliure expressió sorgits de la perifèria.

Diversos membres del grup surrealista s'apropen a l'etnografia per conèixer unes altres civilitzacions més «autèntiques», i passaran de l'expressió literària militant a la professionalització o al colleccionisme. Leiris es convertirà en un apassionat investigador de l'Àfrica negra i el 1917 el dadaïsta Tristan Tzara comença la seva col·lecció d'art «primitiu». També seran colleccionistes Picasso, Breton, Éluard i Ernst. L'expedició Dakar-Djibouti és una mostra de l'actuació d'alguns dels avantguardistes dels grups surrealistes, que aviat es relacionen amb els intel·lectuals europeus a l'entorn de la sociologia, l'antropologia i els corrents psicoanalítics.⁵

Aquesta coincidència encara no gaire estudiada captarà l'atenció de l'antropòleg J. Clifford, que afirmarà: «L'etnografia, que comparteix amb el surrealisme una renúncia a la distinció entre gran cultura i petita cultura, proporcionava tant un fons d'alternatives no occidentals com una actitud predominant d'observació irònica dels participants entre les jerarquies i els significants de la vida col·lectiva».

El surrealisme refusa, en el seu temps d'imperis colonials europeus perifèrics en descomposició i en una Europa que avança cap al totalitarisme en el seu interior, aquesta visió etnocèntrica i autoritària del món. Posarà en qüestió, de manera virulenta, el paper de l'art i la seva «mercantilització» com també la relació de dominació sobre «l'altre».⁶ Una fita important és el text contra

5. Sobre el tema, cal consultar el treball de Jean Jamin, «Objets trouvés des paradis perdus à propos de la mission Dakar-Djibouti», a J. Hainard i R. Kaehr (eds.), *Collections Passion* (Neufchâtel, Musée d'Ethnographie, s.d.).

6. Una expressió compromesa serien els discursos de Leiris, sobretot el

l'Exposició Colonial del 1931, del qual es distribueixen 5.000 exemplars del manifest que depassa els cercles intel·lectuals i és distribuït a les portes de les fàbriques de París en un intent d'internacionalitzar i polititzar el fet colonial.⁷ Aquest no és l'únic manifest surrealista sobre el món colonial. El 1947 publiquen *Liberté est un mot vietnamien*.

Les exposicions d'art «primitiu» a París estaven de moda als anys trenta. André Breton i Paul Éluard adquireixen nines katxina —dels pueblo i dels hoppi— als mercats de París el 1927, i el 1936 a la galeria d'Art Primitiu de Charles Ratton s'organitza una exposició surrealista d'objectes entre els quals es troben les nines —també les de M. Duchamp—, objectes oceànics, peces procedents de brocanters i curiositats.

Tot aquest treball porta els surrealistes a reflexionar sobre el «mite», que desapareix de la civilització industrial-racional occidental i és invocat com a força poètica nascuda de l'inconscient col·lectiu. Així, les cultures «primitives» conserven —al seu parer— part d'aquest imaginari meravellós lligat a la mateixa essència de l'home. La majoria dels artistes afins al grup del període d'entreguerres ja integren elements del «mític» col·lectiu dins la seva obra. La tradició de l'art popular es mostra en l'obra de Tanguy i Max Ernst o en la de Picasso, Dalí i Miró. Aquest art «primitiu» o popular significa l'art de lliure expressió que neix al marge de la tradició artística occidental academicista.

pronunciat l'any 1950, *L'ethnòleg davant el colonialisme* (publicat a Icària, Barcelona, 1995, amb un estudi introductor de Manuel Delgado).

7. El text apareix reproduït a José Pierre, *Tracs surréalistes et déclarations collectives* (París, 1982, vol. I, pp. 194-195). El signen André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, Pierre Unik, André Thirion, René Crevel, Aragon, René Char, Maxime Alexandre, Yves Tanguy i Georges Malkine. Sobre l'Exposició Colonial, es pot consultar Herman Lebovics, «Donner à voir l'empire colonial. L'Exposition coloniale de Paris en 1931», a *Gradhiva*, 7 (París, hivern de 1989).



*Michel Leiris i els fills del poeta martiniquès Aimé Césaire
(Gradhiva, 24, 1998).*

Els artistes surrealistes espanyols també s'apropen a l'art popular i al mateix temps intenten preservar-lo. L'artista aragonès Ramón Acín, amb el periodista Felipe Alaiz, comença a reunir objectes i fotografies per crear un futur museu de les arts populars a Aragó.⁸ Dones com Remedios Varo integraran la tradició romànica catalana dins la pintura surrealista feta a l'exili mexicà. Picasso, Dalí i Miró són exponents clars d'aquesta interacció de la tradició subvertida.⁹

De la tradició es passa a la recerca. Com afirma l'escriptora surrealista Annie Le Brun: «Hi ha una geografia mental que potser trobi els seus exploradors, mai els seus cartògrafs». Evidentment, els surrealistes van a la recerca —dins el moviment artístic europeu— dels seus antecedents, d'aquells que van subvertir la racionalitat. Es retroben els dibuixos alquímics, l'obra del Bosch, els dibuixos il·luminats de William Blake, els gravats del «Món al Revés» i els almanacs farcits d'històries màgiques i poemes folls, la natura bigarrada i amenaçant del duaner Rousseau, l'exotisme i l'erotisme de Gustave Moreau i, evidentment, el món mític i oníric de Goya.

Però es crea també una tradició pròpia, un univers nou que es repensa a si mateix i es mofa dels mites «antics» europeus. Noves cartografies, llibres de rutes, objectes impossibles, personatges mítics i un nou gènesi apareixen en una cultura en creixement que dona a la fantasia, la poesia i l'erotisme un paper predominant. Així, apareix a *Variétés* una «Carta del món surrealista», el

8. Sonya Torres, en la seva esplèndida biografia sobre R. Acín, dona ja les pistes sobre aquesta qüestió. També són importants els treballs de Mercè Ibarz sobre Buñuel, en què es donen notícies d'Acín, com el catàleg *Tierra sin pan. Luis Buñuel i els nous camins de les avantguardes* (IVAM. Centre Julio González. València, 1999).

9. No entrarem aquí en la descripció de les obres d'aquests artistes, ja prou conegudes. Podem remetre'ns al catàleg col·lectiu aplegat per William Rubin (ed.): *Le primitivisme dans l'art du s. xx* (Flammarion, París, 1987).



André Breton en una manifestació dadaïsta (1920)

1929, i Remedios Varo, al seu exili mexicà, inventa el divertit *Homo Rodans*. També Leonora Carrington pintarà M. Ernst disfressat d'home-ocell, disfressa que ell mateix lluirà a les festes de Nova York i que combinarà amb el seu aprenentatge sobre els indis pueblo i el xamanisme.

De la mateixa manera, a partir de les recerques de Freud, els surrealistes investiguen els somnis. Des de bon inici, el moviment reuneix exploradors del subconscient, caminants de l'atzar, viatgers per la follia i col·leccionistes de dibuixos mediúmics. Formen cohort amb els seguidors de fenòmens estranys, recollidors d'al·lucinacions, buscadors d'objectes «trobat» i navegants de «derives» urbanes. La passió pels «primitius» els portarà a la fascinació per les pintures de sorra dels indis navajo o els huitxols i per les pintures dels somnis dels aborígens australians.

Pendents del mite nou, del mite desaparegut dins la civilització cristiana-industrial, no preveuen l'amenaça del més terrible mite aparegut a Europa a partir dels anys vint. Paradoxalment, el malson inimaginable neix de la «civilitzada» Europa. La conseqüència serà la dispersió dels nuclis surrealistes per tot el globus, que, anorreats i desesperats, recomençaran la seva recerca. La Guerra Civil espanyola fou el preludi del pitjor malson europeu, i, naturalment, marca l'època de politització més intensa del moviment surrealista europeu. Com afirmava, el març de 1937, el poeta René Char: «Nens d'Espanya, he realitzat aquest cartell mentre els ulls matinals d'alguns de vosaltres encara no havien après res dels usos de la mort que s'hi infiltrava. Perdoneu-me per dedicar-vos-el. Amb la meva última reserva d'esperança.»

Tristan Tzara ve al nostre país per donar suport a la República. Benjamin Péret s'enrola a la columna Durruti i coneix la que serà la seva companya, Remedios Varo, amb qui compartirà l'exili mexicà juntament amb José Horna, la seva companya, la fotògrafa Kati Horna, i Leonora Carrington. Tots ells se sentiran fas-



Des de dalt, a l'esquerra, i en el sentit de les agulles d'un rellotge, M. Alexandre, L. Aragon, A. Breton, L. Buñuel, J. Coupenne, P. Éluard, M. Fourier, R. Magritte, A. Valentín, A. Thiron, Y. Tanguy, G. Sadoul, P. Nougé, C. Goemans, M. Ernst i S. Dalí.

cinats per Mèxic, i Péret recollirà els mites del continent americà en un volum després d'un llarg i exhaustiu treball.

L'horror de la Segona Guerra Mundial assenyala la desfeta definitiva del que el novel·lista austríac Stefan Zweig anomena «El món d'ahir». Els surrealistes, fonament desencisats, s'estableixen fora d'Europa. Breton marxa a l'exili al mateix vaixell —el *Capitaine Paul-Lemerle*— que Claude Lévi-Strauss, el qual deixà escrita a la seva obra *Tristos Tròpics* la trobada amb Breton en aquest viatge, trobada que fou l'inici d'una amistat que es materialitzà en una perllongada correspondència. Comença una segona etapa de l'itinerari personal: el coneixement sobre el terreny dels «altres». El 1942 es produeix la trobada entre André Breton i Aimé Césaire, poeta de la Martinica que escriu des del 1939 sobre la negritud i la «creolitat» a la recerca de la seva identitat perduda. Césaire va fer la revista *Tropicque*, que Breton descobreix per atzar. El martiniqués reivindica què significa la diferencialitat de la seva gent: «El simple reconeixement d'ésser negre, el simple reconeixement d'aquest fet, del nostre destí de Negre, de la nostra història i de la nostra cultura». La trobada farà que la fascinació mútua es materialitzi en un llibre que Breton fa amb André Masson, *Martinique charmeuse de serpents*, i en l'amistat dels dos poetes.¹⁰ Aviat, Wifredo Lam, el pintor cubà que havia estat a la

10. Encara està per visitar tota l'aportació d'A. Césaire, que estableix de forma poètica uns conceptes que donaran pas al moviment d'orgull negre als anys seixanta als EUA. Un exemple d'això seria la seva autodefinició del sentiment de negritud per part del fill d'un esclau: «Dues tradicions familiars em van influenciar. Per exemple, una tradició de lluita política, i encara una altra, de lluita racial». Més tard, als anys trenta, Césaire entra en contacte amb la literatura europea, la cultura africana i el moviment de renaixement negre americà. El 1932 René Ménénil i un grup d'antillans publiquen la revista anticolonialista propera a Breton, Freud i Marx, *Légitime défense*. Amb Césaire coeditaran *Tropiques* a Fort-de-France (1941-1945) durant el règim de Pétain. És en un magnífic poema, *Cahier d'un retour au pays natal*, que Césaire dóna expressió a les seves reflexions. Un estat de la qüestió sobre l'actualitat de la negritud i la



La Guerra Civil espanyola refermà el compromís social i polític dels surrealistes; en aquest sentit, Mabille va declarar que «L'Espanya revolucionària no és l'expressió total del Bé, però conté el Bé. L'impuls miraculós que portarà a la Humanitat cap a la consciència del seu destí ha pres aquí una forma exemplar». La nova dona. Fotomuntatge. Pavelló espanyol a l'Exposició Universal de París (1937).

casa dels artistes durant l'ocupació alemanya de França, a Bel Air a Marsella, s'afegirà a la fracció afroamericana del grup i en les seves obres, a partir dels anys 40, trobem aquesta recerca de la seva identitat en les imatges d'una natura violenta i abundosa que simbolitza l'intercanvi i el mestissatge de les cultures europea, africana i oriental.

D'altra banda, es consolida una nova mirada, l'anomenat «setè sentit». L'ull del cinema passa d'ésser un entreteniment de fira per a badocs a explicar coses. Apareixen les històries, els documentals i el cinema de denúncia. Els surrealistes aprofiten el mitjà avantguardista; René Clair, Germaine Dulac, Fernand Léger, Marcel Duchamp o Man Ray escandalitzen el públic. Els seus precedents immediats són els trucatges i el món oníric i almanaquia de Méliès i l'espanyol Segundo de Chomón.

En aquest sentit, Luis Buñuel investiga en els mites de la seva infantesa, en un passat lligat a la tradició que subverteix de la mateixa manera que han fet els artistes plàstics. La religió, la sexualitat i la desigualtat social seran els temes que, en clau d'humor negre, seran revisats. Gràcies al nou llenguatge del cinema, fa ressorgir els elements perdurables de l'inconscient col·lectiu i els dona un nou valor.

Buñuel passarà del cinema que explora l'inconscient al testimoni documental i a la denúncia de la desigualtat. L'any 1932 rodarà *Las Hurdes* amb l'ajut de Ramón Acín i Pierre Unik. Aquest film, prohibit immediatament a Espanya, serà molt més escandalós que els anteriors: ara els autors seran qualificats d'antipatriotes. El cruel destí de Ramón Acín, assassinat a mans dels reaccionaris, podria estar marcat per *Las Hurdes*.

Buñuel arribà a la síntesi de la tradició popular amb el surrealisme. Queden inclosos dins dels seus films tots els fantasmes

«creolitat» es pot consultar a Annie le Brun: «Une créolité cousue de fils blancs», a *Gradhiva*, 24 (París, 1998).

del passat i hi són revisitats alguns clàssics de la literatura espanyola.

L'aportació real dels surrealistes a la compressió antropològica de l'home i de les seves cultures està encara per revisar; els seus tocs d'atenció, la seva militància política contra la desigualtat, la seva contribució literària com a recopiladors de llegendes i objectes artístics i el seu aixopluc a artistes no-etnocentristes, ens fan pensar que, efectivament, la contribució va ser importantíssima, no tant en el camp de la recerca o el treball de camp —encara que molts el van realitzar— sinó en el de la formació d'un pensament de respecte, valorització i admiració cap a aquells que fins a la meitat del segle xx eren encara anomenats «primitius».

Art popular com a instrument de denúncia social

SONYA TORRES PLANELLS

Historiadora de l'art

EN L'ANÀLISI de les primeres experiències surrealistes en el món de les arts plàstiques i del cinema del nostre país, forçosament hem de comptar amb la influència decisiva que en tots els àmbits va exercir el pensament llibertari. En aquest sentit, ens centrarem en la tasca de dues figures molt destacades: Ramón Acín i Luis Buñuel.

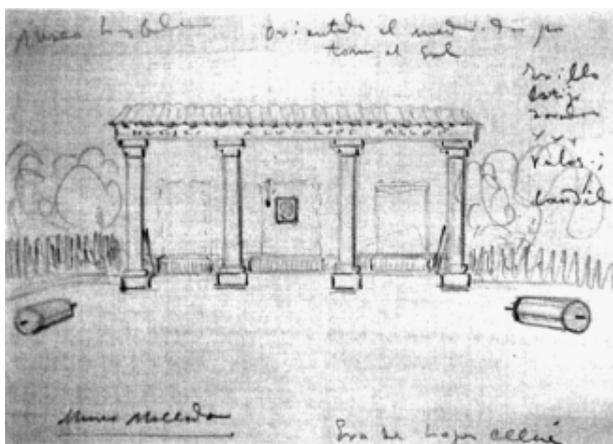
El sentiment natural de pertànyer a una terra i l'amor per la llengua i la cultura pròpies són intrínsecs a l'anarquisme. El que aquesta doctrina rebutja i denuncia és la injustícia social nascuda de l'explotació que l'Estat fa d'aquell sentiment, de manera que el converteix en odi cap a la resta de terres, de llengües i de cultures del món, que imposa unes fronteres i que estableix unes jerarquies. Una de les seves lluites és, doncs, la defensa de l'individu, dels drets de les minories, de les particularitats locals per sobre de tota coacció estatal. Contra el centralisme propugna la federació, l'ajut mutu entre tots. És el que Acín anomena «Federalismo sano y fuerte».¹

Ramón Acín, com a artista i militant anarquista, des de molt aviat experimenta una curiositat i una simpatia profundes pels costums i per la cultura popular de la seva terra, Osca. Aquest sentiment nostàlgic cap a les manifestacions més populars de la cultura tradicional es manifesta en ell d'una manera tan natural

1. *El Diario de Huesca*, 19-II-1918.



Ramón Acín a l'interior de la catedral d'Osca davant d'un missal que posteriorment li fou regalat.



A dalt: Esbós per a un Museu Etnològic. Cap a 1929-1930. Llapis sobre paper, 16,5 × 22,5 cm. (a la part superior apareix el text manuscrit: «Museo López Allué / Orientado al mediodía para tomar el Sol / trillo / botijo / torcedor / xxx / rulos / candil»). A sota: Composició amb «colgallos» de la col·lecció de Ramón Acín. Fotografia: Ricardo Compairé. Cap a 1925.

com el seu rebuig visceral cap a les condicions de misèria i injustícia social que viu l'Espanya del primer terç del segle xx. Així, quan escriu sobre una de les tradicionals festes locals, fent referència a la hipocresia burgesa, ens diu: «¡Fiesta de la Flor! Un día al año se recuerdan de las pobres ruinas, flacuchas y febricantes, y los trescientos y pico días restantes olvidan que media Humanidad habita en pocilgas y engulle bazofia y no ve el Sol y le regatean el oxígeno...».²

La societat de les primeres dècades del segle xx està marcada per la desídia i per la manca de consciència històrica que mostren les autoritats —un caciquisme representat per l'alta burgesia i una església influent en qüestions de moral i especialment en l'educació— pel que fa a la conservació dels béns culturals. Ben aviat, Ramón Acín va prendre consciència de la necessitat d'anar recollint aquells vells objectes tradicionals i, com que era una persona molt estimada per la gent del poble i tothom coneixia la seva afecció, amb el temps va anar formant una bona col·lecció d'antiguitats. Cap al 1929 va dissenyar el projecte d'un Museu Etnològic i va voler dedicar-lo a Luis López Allué.³ L'esbós d'aquest projecte presenta un porxo de teules a quatre columnes que mai no es va arribar a construir. A principis dels anys trenta parlà amb Felipe Alaiz, amic seu, de la idea de crear a Aragó un Museu dels Oficis. Les peces que Ramón Acín recollia anaven a parar a la casa familiar de la Pobla de Montornès, que, com recorda Alaiz, ja semblava llavors un petit museu i a la casa on vivia a Osca. Aquests objectes, dels quals tan sols s'han conservat unes composicions fotogràfiques de Ricardo Compairé,⁴ van ser saquejats després de ser assassinat el 6 d'agost de 1936 pels feixistes.

2. Acín, R., «Flores de trapo», *Ideal de Aragón*, Saragossa, 1-VI-1918.

3. Director d'*El Diario de Huesca* des del 1912, recordat per Ramón Acín en diversos articles d'aquest diari (29-VII-1928, 26-VII-1929, 27-XI-1935).

4. Ramón Acín acostumava a acompanyar el fotògraf Ricardo Compairé



A dalt, a l'esquerra: *Objectes diversos de la col·lecció de R. Acín. Fotografia: Ricard Compairé. Cap a 1925.*

A la dreta: «En el fondo del mar» (cap a 1914-1918. Carbó sobre paper, 26,1 × 39,5 cm.) i il·lustració del llibre de R. Acín *Las corridas de toros en 1970. Estudios para una película cómica* (Osca, V. Campo, 1923, p. 53. 83 pàgs. 32 il·lustracions).

A l'esquerra: *Cares fantàstiques surrealistes. 31,5 d'alçada × 18,5 d'amplada × 13,5 de gruix. A la part posterior hi ha escrit: «Esto lo hizo Ramón Acín en 1930».* Escultura de forma cilíndrica, de fang cuit i pintada de marró.

A partir del 1910 Ramón Acín fa estances més o menys llargues a Madrid, on —com recorda Pepín Bello— freqüenta els amics de la Residencia de Estudiantes, especialment Federico García Lorca i Luis Buñuel, aragonès com ell mateix. En aquest període, com a dibuixant Acín combinarà la caricatura de personatges amb la crítica social directa, que destaquen pel seu sentit de l'humor irònic i agut. L'element fantàstic comença a aparèixer en algunes peces com *En el fondo del mar* (1914-1918). Però és a les seves sèries d'il·lustracions on podem trobar l'expressió màxima d'irracionalitat: per un costat, la sarcàstica crítica al militarisme i a la crueltat germànica de la Primera Guerra Mundial, representada per les màquines de tortura i els putrefactes animals de la sèrie inèdita de trenta-cinc il·lustracions *La ciencia Boche es invencible* (1919-1921); i per l'altre, el rebuig de la violència i de l'absurditat de les tradicionals festes de braus, presentat en forma de vinyetes d'imaginari «futurista» amb un irònic sentit de l'humor, que recull la sèrie *Las corridas de toros en 1970*, publicades el 1923.

Ramón Acín viu, els anys 1926 i 1931, el món dels surrealistes de París, on participa a les tertúlies dels cafès Napolitain, La Rotonde i Dôme, freqüentats pels artistes espanyols, entre els quals hi ha Luis Buñuel, Salvador Dalí, Ismael González de la Serna, Pau Gargallo, Juli González i Pablo Picasso.

L'experiència d'exili marca un punt d'inflexió sense retorn cap a la creació d'avantguarda en l'obra de Ramón Acín i dona lloc a una etapa molt creativa, resultat de la qual és el monument de *Las pajaritas* (1928-1929), una interessant exposició al Rincón de Goya de Saragossa (maig de 1930), una exposició de xapes metàl·liques retallades a l'Ateneo de Madrid (juny de 1931) i l'es-cultura de les cares fantàstiques surrealistes.

en les seves sortides a la muntanya i als pobles de l'Alt Aragó per prendre imatges dels costums i les gentes.



Ramón Acín al seu estudi del carrer de Las Cortes d'Osca acabant de modelar el relleu de Joaquín Costa. Darrere seu, escultura surrealista (1930).



Ramón Acín i la seva companya Conchita Monrás en un dels racons de la seva casa d'Osca. Principis d'estiu de 1923. Al fons, objectes diversos de la seva col·lecció.

És en aquest moment quan, arran d'un premi de la loteria de Nadal de 1932, Ramón Acín decideix produir el documental *Tierra sin pan. Las Hurdes*, de Buñuel. La seva col·laboració no es va limitar a la simple aportació econòmica, sinó que va romandre a Las Hurdes amb Buñuel i Sánchez Ventura (ajudant de direcció) tot el mes que va durar el rodatge, la primavera de 1933. Les imatges de la pel·lícula semblen il·lustrar que «l'adversitat és el camí de la veritat»: els nens famèlics, els malalts, la misèria, la crueltat, la duresa de les condicions de vida... es presenten en forma de document antropològic o film de viatge, però hi ha també molt de denúncia davant l'abandonament i les desigualtats socials. De fet, la projecció fou censurada el 1933 per l'acabat d'estrenar govern dretà de la República i, a finals de 1936, el film fou reprès com a bandera de la lluita al bàndol republicà. D'aquest segon moment és la sonorització i l'estrena a Europa i se n'aprofitaren el contingut crític i la capacitat de commoure per donar esperances en la lluita contra el feixisme:

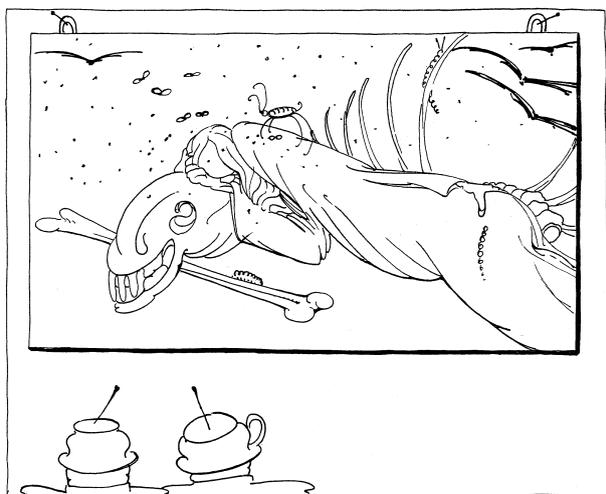
La miseria que este film acaba de mostrarnos, no es una miseria irremediable. En otras regiones de España, montañeses, campesinos, obreros ya habían conseguido mejorar sus condiciones de vida agrupándose, ayudándose mutuamente, presentando sus reivindicaciones ante los poderes públicos. Esta corriente que lleva al pueblo hacia una vida mejor, había orientado las últimas elecciones y había dado origen a un gobierno del Frente Popular.

La rebelión de los generales, ayudados por Hitler y Mussolini, pretende restablecer los privilegios de los grandes propietarios; pero los obreros y los campesinos de España vencerán a Franco y a sus cómplices.

Con la ayuda de los antifascistas de todo el mundo, la calma, el trabajo, la felicidad sustituirán a la guerra civil y harán desaparecer para siempre los focos de miseria que les ha mostrado este film.⁵

5. Comentari en *off* que apareix al final de la projecció de la pel·lícula *Tierra sin pan* (1933).

Com que les esperances que expressen aquestes paraules dissortadament no es van fer realitat, la presència viva de les imatges de misèria d'aquest film reviu a l'actualitat amb tota la seva cruesa, contra la injustícia i la desigualtat, i han preservat al llarg del temps el seu caire de denúncia i el seu missatge revolucionari.



«Trabajando las ideas», il·lustració de la sèrie La ciencia Boche es invencible. Cap a 1919-1921. Llapis sobre paper, 21,5 × 28 cm. Representació de l'animal mort propi de la imatgeria surrealista.

«Anthropology at home»: surrealismo y antropología como proyecto de documentación social

LURDES MARTÍNEZ

Grupo Surrealista de Madrid

EL SURREALISMO ha surgido como tema de discusión en el seno de la antropología más reciente. Fue J. Clifford con su artículo de 1981 titulado «Sobre el surrealismo etnográfico» el que inició la cuestión.¹ Clifford argumentaba que el surrealismo se mostraba válido para la antropología por su aproximación a lo real, que el surrealismo fragmentaba, cuestionando modos de representación basados en la unidad de la forma y polemizando, así, el discurso global de la antropología humanista. El artículo, muy original en sus formulaciones, ganó numerosos adeptos que asumieron la tesis de Clifford, pero plantea la cuestión de la aproximación del autor al surrealismo de modo totalmente confuso e impreciso, aunque dado por válido por quienes aceptaron el concepto de surrealismo etnográfico. Es preciso por tanto discernir la naturaleza de la relación entre surrealismo y antropología, si el primero tiene algo que ofrecer a la segunda y si esta aportación es la misma que apunta Clifford.

1. J. Clifford, «On Ethnographic Surrealism», en *Comparative Studies in Society and History*, 23 (1981); reimpresso con algunas modificaciones en *The Predicament of Culture* (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1988); traducción castellana, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (Gedisa, Barcelona, 1995). Para la crítica a Clifford he seguido a M. Richardson, «An Encounter of Wise Men and Cyclops Women. Considerations of Debates on Surrealism and Anthropology», en *Critique of Anthropology* (School of Oriental and African Studies, Londres, 1993).

Clifford utiliza el término surrealismo en un sentido extenso para referirse a «una estética que valora fragmentos... yuxtaposiciones inesperadas», una «configuración confusa» que no constituye una «unidad estable».² En este punto cae en la reificación que del surrealismo han hecho los estudios artísticos y literarios y en las imprecisiones de otros comentaristas superficiales del surrealismo. Si es cierta la dificultad de definir y categorizar un movimiento que se planteó desde sus comienzos como una revuelta moral, como una actitud, una forma de vida y una forma de mirar y de aproximarse a lo real más que como una estética, también es cierto que en la actividad surrealista hay una serie de aspectos claramente discernibles que además tienen un pasado que determina su especificidad histórica, cuestiones que Clifford parece no considerar.

Para su argumentación Clifford se centra en diversas experiencias de los años 20 y 30 sobre todo en Francia, donde la etnografía y el surrealismo se dieron la mano —las clases de M. Mauss, el proyecto de Bataille *Documents*, el *Colegio de Sociología*, M. Leiris, *Mass-Observation*, etc.—, y trata de definir los rasgos específicos de lo que llama surrealismo etnográfico: una crítica de la realidad y del orden social y cultural existentes, identificados como construcciones artificiales susceptibles de ser subvertidas, el suministro de alternativas exóticas, el deleite en impurezas culturales y, finalmente, la composición y descomposición de las jerarquías y relaciones de la cultura mediante la estrategia de las yuxtaposiciones insólitas y el collage, que impiden crear la sensación de organismo unificado y continuo. En estos aspectos ve Clifford la comunión entre el surrealismo y la antropología y sitúa la aportación del surrealismo, como «secreto confidente», especialmente en el último.

Como ha apuntado Clifford, en Francia el surrealismo emer-

2. J. Clifford, *Dilemas de la cultura...*, p. 150.



Tom Harrison



Charles Madge



Humphrey Jennings

Els fundadors de Mass-Observation foren la confirmació del lligam entre antropòlegs (Tom Harrison) i surrealistes (Charles Madge i Humphrey Jennings, ambdós poetes).

gió casi contemporáneamente a la institucionalización de la nueva etnografía y durante los años 20 y 30 intercambiaron ideas y personas. Esto es cierto, como ciertos son los vínculos objetivos existentes entre surrealismo y antropología, pero esto le sirve a Clifford para realizar falsas analogías entre ambas actividades e utilizarlas de manera intercambiable. J. Jamin, cuestionando el alcance de la comprensión que tiene Clifford del surrealismo, acentúa en la distinción y establece definiciones precisas de una y otra («estrictas» en opinión de Clifford): «A la etnografía le gusta pensar sobre sí misma como una ciencia, y por tanto como creadora de un conocimiento objetivo y perfectible de la cultura y sociedad humanas. Mientras que el surrealismo se concibe a sí mismo como una *poética* que busca explorar el “continente oscuro” de la condición humana». ³ Ambas tienen, por tanto, límites epistemológicos distintos: el conocimiento antropológico se dirige al progreso profesional, mientras que el conocimiento surrealista responde a una necesidad de expresión interior.

Parece que Clifford quiere extrapolar lo que a él no le gusta —la clase de representación objetivizada predominante en la antropología— al contexto de los años 20 y asume que el surrealismo atacaba lo mismo. Quiere cuestionar la autoridad que se arroga la antropología humanista y sus discursos globales en favor de otra aproximación etnográfica escrita «con modelo de collage» para «evitar el retrato de culturas como totalidades orgánicas o como mundos unificados, realistas, sujetos a un discurso explicativo continuo» y habla del momento surrealista en la etnografía como aquel «en que la posibilidad de la comparación existe en tensión no mediada con la pura incongruencia», momento del que la antropología huye porque ello afectaría a la claridad del conocimiento que pretende. Dice que la etnografía es intrínsecamente surrealista y se pregunta si «¿no es todo etnó-

3. Citado en M. Richardson, «An Encounter...», *op. cit.*, p. 71.

grafo algo surrealista, un reinventor y mezclador de realidades?».⁴ Clifford ve el surrealismo como una especie de contra-etnología que le sirve para su crítica. El problema es que para ello utiliza una concepción completamente sesgada, reduccionista e interesada del surrealismo. En primer lugar, el surrealismo lejos de desear fragmentar la realidad quería ampliar los fundamentos de lo real. En palabras de L. Aragon «la esencia de las cosas no está, de ningún modo, limitada a su realidad. Existen otras relaciones además de las reales que la mente es capaz de asir... como el azar, el sueño, la fantasía. Estas, todas, están unidas y llevadas en armonía en un orden sencillo, la surrealidad».⁵ Por tanto, el surrealismo no enfatizaba la cualidad fragmentada de la realidad sino que revelaba la riqueza de la misma —la multitud de estratos que poseía— y el hecho de que no podía ser reducida a fórmulas racionalistas y positivistas. Por otra parte, los surrealistas no consideraban las técnicas de yuxtaposición y reorganización de collage como válidas en sí mismas. El collage debe ser visto como un intento de conseguir, en términos analógicos, la unidad perdida del mundo. No se hacía para enfatizar las conexiones arbitrarias —como parece creer Clifford— sino para revelar correspondencias insospechadas —tenía, entonces, una intención integradora. Para el surrealismo no existían realidades separadas —una exótica y otra no—, no estaban interesados en mundos exóticos sino en el mundo como totalidad y protestaban por la manera en que la realidad racionalizada parcelaba todo y creaba una categoría del ser excluida, que era condenada precisamente como exótica o primitiva —por tanto no se sostiene la conexión que Clifford desea establecer entre el surrealismo y la etnografía relativista. Por último, el surrealismo no podía ofrecer a la etnografía una aproximación etnográfica alternativa; el surrealismo no tenía un

4. J. Clifford, *op. cit.*, p. 180.

5. L. Aragon, *Une vague de rêves* (Seghers, París, 1990, pp. 15-16).

acercamiento etnológico —tenía su propia aproximación a lo real— porque los surrealistas no hacían etnografía. Rechazando la etiqueta de artistas, no tenían por qué admitir la de etnólogos.

Al utilizar el surrealismo para legitimar su propia postura y partiendo de una perspectiva posmoderna, Clifford subsume el surrealismo en la antropología y ofrece una visión reduccionista del mismo que ha distorsionado todo el debate posterior. Sin embargo la cuestión no es oponer surrealismo y antropología, sino ver qué pueden el uno al otro. En este reconocimiento, donde el mutuo respeto no disfraza las diferencias esenciales, puede discutirse la relación entre ambos. Clifford tiende a negar estas diferencias esenciales en favor de una complaciente apropiación del surrealismo hacia lo que él percibe que son las necesidades actuales de la antropología. Un encuentro genuino entre surrealismo y antropología necesita ser situado a un nivel de entendimiento diferente. Sólo desde esta perspectiva podremos valorar las experiencias en que ambos han sido compañeros de viaje. En este sentido *Mass-Observation*, el proyecto documental social británico, se perfila como ejemplo de esa colaboración entre las ciencias sociales y el surrealismo en los años 30 tan del gusto de J. Clifford, con la diferencia de que en este heterodoxo proyecto la relación entre surrealismo y antropología y las aportaciones que aquél pudiera ofrecer a ésta no son, desde luego, las definidas por Clifford...



Mass-Observation se formó en 1937 por tres personalidades singulares, un antropólogo, Tom Harrison, y dos poetas surrealistas, Charles Mage y Humphrey Jennings, que aunaron esfuerzos para conducir el proyecto, también singular, de observar y documentar de manera analítica y minuciosa la cultura y la sociedad británicas contemporáneas. El interés por un acercamiento a la vida cotidiana popular era compartido por otros intelec-



Imatges del treball de camp de Mass-Observation entre les classes populars angleses.

tuales de la época, pero un apasionado afán por tomar el pulso incluso a los aspectos más triviales y banales de la vida corriente, dotados de significaciones especiales para los fundadores, confirió al proyecto un grado de originalidad que no tenían otras aproximaciones similares. Esto no significaba abandonar las grandes cuestiones del período. La crisis que siguió a la abdicación de Eduardo VIII en 1936 y su posterior matrimonio con Mrs. Simpson llamó la atención sobre el extraordinario arraigo que seguía teniendo la monarquía en la imaginación popular, al tiempo que puso de manifiesto el enorme abismo existente entre el poder y el pueblo, la prensa y la opinión pública. Estos acontecimientos precipitaron la formación de *Mass-Observation*. Por lo demás el contexto general, nacional e internacional, era preocupante para cualquier intelectual inquieto: el creciente desempleo en todo el país, los recientes recuerdos de la guerra, el miedo y la incertidumbre por un futuro conflicto, el fascismo en Europa, la guerra civil española, planteaban la cuestión del componente de irracionalidad presente en la situación europea.

Para los fundadores de *Mass-Observation* la crisis monárquica, vivida como un auténtico cataclismo, había hecho tambalearse el orden simbólico sobre el que se asentaba la sociedad británica; por ello urgía investigar las representaciones mentales de una gran mayoría de la población, ignorada por una prensa complaciente y un gobierno indiferente. *Mass-Observation* reclamaba para esa parte de la sociedad —inculta, mal informada y fatalista— la «necesidad de saber», de tener la posibilidad de adquirir una conciencia de la realidad y así poder transformarla. Se perfilaba en sus inicios como un proyecto radical que percibía cómo para la élite dominante, «el pueblo», sus deseos y sus necesidades, parecían tan remotos y desconocidos como la vida de la tribu más distante de la tierra. Un desconocimiento causante de incomunicación. El panfleto de 1937 que exponía los objetivos y métodos de *Mass-Observation* se hacía eco de esa preocupación:

«Como resultado de la crisis de la abdicación [...] nos hemos dado cuenta de [...] qué poco sabemos de nuestro vecino de al lado y sus hábitos. Nuestra ignorancia sobre las condiciones de vida y sobre lo que piensa otra clase o la gente que habita en otro distrito es completa. La antropología de nosotros mismos es todavía un sueño».⁶

En los años 30 la antropología se había convertido en una ciencia popular y la idea de un estudio antropológico de la sociedad británica estaba en el ambiente. A finales de 1936 Geoffrey Pike, un profesor de Cambridge, instaba, en una carta publicada en el *New Statesman*, a que la «reacción primitiva» de la gente hacia la abdicación fuera sometida a «estudio antropológico».⁷ Un mes más tarde el mismo periódico publicaba una carta de Charles Madge respondiendo a Pike e informando de que acababa de formarse precisamente con ese propósito un grupo de poetas, pintores y cineastas con base en Blackheath, Londres. Madge puntualizaba que el «trabajo de campo» para el estudio debería dirigirse «de una manera mucho más indirecta» que la utilizada comúnmente por los antropólogos «en África o Australia». Las «pistas» para el estudio deberían ser encontradas en «el fenómeno popular de la coincidencia» debido a que la sociedad británica estaba tan reprimida, en un sentido freudiano, que las huellas sólo podrían ser rastreadas de esa forma. Reclamaba «observaciones masivas» para crear una «ciencia de masas».⁸

6. Charles Madge y Tom Harrison, *Introductory Pamphlet: Mass-Observation* (Frederick Muller, Londres, 1937, p. 10). Citado por T. Jeffrey, *Mass Observation. A Short History* (Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, Birmingham, 1978, p. 2).

7. Citado en A. Calder y D. Sheridan, *Speak for Yourself. A Mass-Observation Anthology, 1937-1949* (Jonathan Cape, Londres, 1984, p. 6).

8. Carta de Ch. Madge al *New Statesman and Nation*, en *The Tom Harrison Mass-Observation Archive*. The University of Sussex Library (<http://www.sussex.ac.uk/library/massobs/madlett.shtml>).

El método de investigación propuesto por Madge mostró su idoneidad: junto a su carta, el periódico incluyó un poema de T. Harrison —el único que escribió en su vida— sobre los hábitos culinarios de los caníbales de los mares del Sur. Por aquel tiempo Harrison había regresado a Inglaterra procedente de una expedición antropológica a Malekula (Nuevas Hébridas), donde había convivido durante dos años con los nativos, y se instaló en la ciudad industrial de Bolton, en Lancashire, para empezar un estudio antropológico sobre la clase trabajadora inglesa —quería investigar como había reaccionado la gente a la abdicación— que denominó «proyecto Worktown». Escribió a Madge, quien como surrealista debió de sentirse profundamente conmocionado por el hecho de que una experiencia de azar objetivo le hubiera puesto en contacto con el objeto de su deseo, y en el plazo de un mes se había formado *Mass-Observation*. Una nueva carta en el *New Statesman*, con el título de «Anthropology at home», firmada por T. Harrison, C. Madge y H. Jennings, anunciaba formalmente la fundación del proyecto en enero de 1937. En ella se perfilaba el objetivo de aplicar las ciencias humanas —sociología, psicología, antropología— a la vida cotidiana de la sociedad moderna, pero trabajando con una masa de observadores, como forma de huir de los esquemas de aplicación individualistas imperantes en los ámbitos académicos, ya que «la investigación continuada [...] de los fenómenos mentales inconscientes o reprimidos [...] sólo rastreables a través del simbolismo y las fantasías de las masas [...] únicamente puede ser captada por una multitud de observadores [...] que podrán proveer de los elementos a partir de los cuales urdir mapas del tiempo del sentimiento público». La aproximación exigiría el máximo de objetividad y se concretaría en temas como «el comportamiento de la gente en las conmemoraciones de guerra; gritos y gestos de los motoristas; antropología de las quinielas; comportamiento de cuarto de baño; barbas, axilas, cejas; antisemitismo; distribución, difusión y significancia de

los chistes verdes; funerales y funerarias; tabúes femeninos sobre la comida; la vida privada de las comadronas», lista que mezclaba temas típicos de la sociología y de la antropología con una tendencia hacia lo bizarro y lo insólito muy del gusto de *Mass-Observation*.⁹ La variedad de temas sugeridos mostraba igualmente un interés por que el estudio se centrara en «toda idea existente sobre el ser humano [...] sin rechazar ningún aspecto», deseo democratizador que se extendía a los dos últimos puntos del manifiesto: la necesidad de que el antropólogo y el artista abandonaran su «exclusividad artificial» y aunaran esfuerzos para «dirigirse hacia el pueblo del que se han separado» y, finalmente, de que los datos resultantes del estudio fueran expuestos de forma comprensiva para todos, huyendo de la jerga científica, para que la gente pudiera conocer su entorno y contribuir a transformarlo.¹⁰

La carta-manifiesto era un compendio de ideas presentes en la atmósfera intelectual y artística de los años 30: interés por lo cotidiano y popular, investigaciones sociales, el psicoanálisis, la importancia concedida a las construcciones mentales colectivas como motor de las sociedades, anhelo utópico revolucionario y confianza en la clase trabajadora como portadora del germen revolucionario, deseo de reintegrar la unidad perdida entre las distintas actividades humanas y de que éstas se incluyan en el proceso general del desarrollo social, rechazo de la especialización, el arte concebido como síntesis de todos los aspectos de la existencia, el artista integrado en la comunidad... De manera similar,

9. En esta lista se puede apreciar la impronta surrealista que tenía el proyecto; Mel Gooding señala que la lista parece un poema surrealista, «A Selection of British Texts on Surrealism. 1930-1943», en M. Gooding, *Surrealism in Britain in the Thirties* (Leeds City Art Galleries, 1986, p. 57).

10. Carta anunciando la formación de *Mass-Observation*, en R. Varley, *Mass-Observation, 1937-1987* (Watermans Arts Centre, Brentford, 1987, p. 6).

la unión de elementos sociales, artísticos y científicos parecía animar otros proyectos parecidos en Europa y Estados Unidos. En Inglaterra, *Mass-Observation* se inscribía en el gran auge que tuvieron los estudios sociales durante el período de entreguerras: investigaciones académicas, estudios de prensa, informes de mercado y opinión pública, aunque su conexión con estos estudios era superficial y estaba determinada por aspectos meramente metodológicos. Más relevante era la proximidad del proyecto con un amplio y complejo movimiento de ideas y actividades relacionadas con el cambio social y político de los años 30, que perseguían fines similares y muchas veces involucraban a la misma gente.¹¹

En el contexto de la época, el llamamiento realizado por *Mass-Observation* a cuantos observadores desearan unirse a su proyecto, suponía un desafío para el hombre de la calle, el «observador real [...] irremediabilmente involucrado»¹² en los hechos, que ahora tenía la posibilidad de intervenir y participar activamente en un esfuerzo colectivo intelectual y de obtener una mayor comprensión de lo que acontecía a su alrededor. El desafío fue aceptado por una considerable cantidad de observadores —en poco tiempo *Mass-Observation* contó con la colaboración de más de un millar repartidos por todo el país— procedentes en

11. La crisis y la falta de información no sólo fueron percibidas por *Mass-Observation*. Algunas de esas actividades eran, por ejemplo, el *Movimiento Documental*, *The Left Book Club* o *Picture Post*, todas ellas preocupadas por canalizar las demandas e inquietudes de las clases medias y populares, proporcionar una educación política y contribuir a la mejora y a la reforma social. *The Left Book Club*, formado en 1936, cristalizaba las preocupaciones políticas de la desunida izquierda británica con su retórica de unidad nacional frente al fascismo. El *Movimiento Documental*, muy activo en literatura, fotografía y cine, y la publicación *Picture Post*, creada en 1938, perseguían reflejar con exactitud y objetividad la vida y la cultura británicas populares de un modo accesible para todos. Los miembros de *Mass-Observation* colaboraron en estos proyectos de forma más o menos asidua.

12. Carta de Ch. Madge, en *The Tom Harrison Mass-Observation Archive*.

su mayoría de las clases medias y de la clase trabajadora no implicadas políticamente con anterioridad y que vieron la posibilidad de involucrarse y sentirse parte de un movimiento más amplio; otros eran jóvenes de izquierdas que habían renunciado a un compromiso más intenso —la marcha de la guerra civil española causó un alto grado de decepción— y que se unieron ante la ausencia de una alternativa sólida de izquierdas.

La necesidad de que el proyecto se desarrollara con la imprescindible participación del cuerpo social fue decisiva para el éxito de *Mass-Observation*. Otro de sus atractivos fue, sin duda, su condición híbrida, heteróclita, determinada por la peculiaridad de los objetivos perseguidos y de las personalidades que se unieron para llevarlos a cabo.

Antes de hacerse antropólogo T. Harrison ejerció de naturalista autodidacta y llegó a alcanzar cierta fama organizando importantes estudios ornitológicos, para algunos de los cuales se sirvió de un equipo de 1.000 observadores diseminados por todo el territorio nacional. Nacido en Argentina, estudió en Cambridge y su interés pasó pronto de los pájaros al ser humano, lo que le llevó a tomar parte en expediciones científicas a la Antártida y a Borneo, donde aprendió antropología conviviendo con los nativos en la isla de Malekula. Fue traído de vuelta a la civilización nada menos que por Douglas Fairbanks para que colaborara como asesor en una película hollywoodiense sobre caníbales que nunca se realizó. Una vez en Inglaterra se instaló en la ciudad de Bolton para iniciar su proyecto.

Bronislaw Malinowski, figura clave en el cambio de los estudios antropológicos modernos, tuvo una importante influencia sobre Harrison como antropólogo. Malinowski desafió a la antropología —una ciencia de sillón hasta entonces— introduciendo métodos de trabajo empíricos como la observación y el trabajo de campo y poniendo especial énfasis en la participación directa y en los informantes nativos. Harrison hizo lo mismo en

Malekula: observación próxima, acopio de multitud de notas e inmersión en la sociedad y la cultura que estudiaba. Como Malinowski, Harrison estaba especialmente interesado por los aspectos mágicos y la superstición en el seno de la sociedad y pensaba que los estudios antropológicos debían hacerse accesibles a un público más amplio. En Malekula llegó a la conclusión, como relataría más tarde, en 1947, de que «lo que estaba haciendo [...] podía ser igualmente llevado a cabo en casa, en nuestra propia civilización. Las fantasías de Lancashire o los misterios de los suburbios de Londres estaban tan poco explorados como las tribus caníbales del interior de las Nuevas Hébridas o las tierras inaccesibles de los cazadores de cabezas de Borneo [...] En particular, mis experiencias viviendo entre caníbales en las Nuevas Hébridas [...] me mostraron la cantidad de puntos en común existentes entre esta gente de aspecto fiero, cabello ensortijado, tez oscura y olor hediondo y nosotros, de manera que cuando volví a casa procedente de esta expedición, determiné aplicar los mismos métodos en Gran Bretaña».¹³ A esta misma certeza había llegado por entonces cierta antropología —los estudios de Mauss, Durkheim y Lévi-Strauss intentaban evidenciar la existencia de elementos comunes entre el mundo civilizado y los pueblos primitivos estudiados hasta entonces como un primer estadio superado por la civilización.

Era muy probable, por otra parte, que Harrison tuviera menos conocimiento de la clase obrera británica que de los nativos de Borneo, como ocurría a tantos intelectuales de clase media que ahora se sentían fascinados por el mundo desconocido de las clases populares. La asimilación entre razas diferentes y clases bajas era realizada sin dificultad: ambos eran la otredad, lo extraño, los «outsiders de la imaginación burguesa». Lo exótico estaba ahora más cerca que nunca y se perfilaba como alternativa, como

13. Citado por T. Jeffrey, *op.cit.*, p. 20.



Fons documental de Mass-Observation.

territorio inexplorado donde encontrar respuestas, al dejar de ser considerado como realidad aparte, imposible de integrar al sujeto.

En Bolton, Harrison vagabundeaba por la ciudad mezclándose con la gente más humilde, durmiendo en los hostales del Ejército de Salvación y trabajando como camionero, tendero, vendedor de helados, obrero en una fábrica de algodón, y por las tardes frecuentaba los pubs, asistía a reuniones políticas, etc. con el fin de conocer al mayor número de gente posible. Con la ayuda de un cuerpo de observadores e investigadores —que incluía un equipo de lujo formado por sociólogos, escritores, artistas, fotógrafos, cineastas, etc. Harrison se proponía documentar la vida popular de Bolton en todos sus aspectos, hasta los más triviales, «penetrar en la sociedad que estudiamos, vivir como miembros efectivos de ella y colarnos en cada rincón de cada día y cada noche de la vida industrial» «mirando, escuchando, observando, sin hacer preguntas». ¹⁴ En concreto, deseaba detectar en los hábitos y comportamientos de la gente, en su forma de pensar, los aspectos mágicos, las supersticiones, los rituales de su propia cultura, identificar los tabúes existentes.

Mientras tanto en Londres, Ch. Madge y H. Jennings perseguían objetivos similares armados con las teorías de A. Breton. Si Harrison estaba influido por la moderna antropología, Madge y Jennings formaban parte activa del recién constituido Grupo Surrealista de Gran Bretaña. A pesar de que durante años numerosos intelectuales, poetas y pintores ingleses mostraron un ferviente interés por el movimiento surgido en París, no se formó un grupo en Gran Bretaña hasta junio de 1936, coincidiendo con

14. Estudios similares se realizaron en los años 20 en el marco de la etnografía urbana, una disciplina inaugurada por la Escuela de Chicago, donde algunos profesores instaron a sus alumnos a que emprendieran un estudio de la ciudad como si de un escenario exótico se tratara.

la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en Londres. Surgió animado por el poeta David Gascoyne —su *Manifiesto del surrealismo inglés* había aparecido el año anterior en *Cahiers d'Art*— y por Roland Penrose —que había vivido largo tiempo en París e intervenido en las actividades del grupo parisino.

Madge y Jennings, estudiantes de Cambridge, pronto se comprometerían con el surrealismo. Madge, poeta y periodista, había escrito para la revista *New Verse* —una de las publicaciones que sirvieron de plataforma para el conocimiento del surrealismo en Inglaterra— dos artículos seminales, «Surrealism for the English» y «The Meaning of Surrealism», sobre la necesidad de desarrollo autónomo del surrealismo en Inglaterra y la urgencia de rechazar cualquier tipo de dogmatismo crítico a la hora de juzgar el movimiento. Jennings, que además de poeta era pintor, fotógrafo y cineasta, había formado parte, ya en 1930, junto a otros estudiantes de Cambridge del *Experimental Group*, un proyecto de clara filiación surrealista —no tendría nada de extraño que varios miembros de ese grupo, entre los que se encontraba J. Trevelyan, más adelante colaborador en *Mass-Observation*, pasaran a formar parte seis años después del grupo surrealista británico. Después Jennings jugaría un importante papel dentro del grupo coorganizando varias exposiciones y coeditando, con el surrealista belga afincado desde 1938 en Londres E. L. T. Mesens, el *London Bulletin*, órgano de expresión del grupo surrealista inglés.

Tanto Madge como Jennings compartían el deseo del surrealismo de un cambio radical de la conciencia de hombre, con las implicaciones sociales, políticas y psicológicas que esto conllevaba. En concreto estaban muy interesados en ciertos aspectos del surrealismo que aplicarían en *Mass-Observation*. En primer lugar, la importancia concedida por el surrealismo a lo real cotidiano, donde percibían que más enraizados estaban los esquemas y

comportamientos que querían cambiar y más fácilmente pasaban desapercibidos en la rutina de lo habitual. Replantarse lo habitual llevaba a buscar lo maravilloso, la poesía en la vida cotidiana —a través de una atenta escucha del presente, de lo real empírico y concreto—, ese fulgor que amplía la realidad más allá de los estrechos límites del conocimiento racional y exalta la vida cotidiana, sin complacerse en ella de forma miserabilista. Concretamente, en París, el grupo de surrealistas de la calle Château —A. Thirion, J. Prévert, M. Duhamel, etc.— se mezclaban con agrado en la vida popular que se desarrollaba en los cercanos arrabales —ferias y bailes al aire libre, cervecerías, mercados— atraídos por «la poesía melancólica de las máquinas tragaperras y el mortal aburrimiento de los suburbios».¹⁵ Esta misma sensibilidad hacia lo banal cotidiano como ámbito donde hallar lo poético, asomaba en los informes y estudios realizados por Madge y Jennings en Blackheath. En lo banal, lo trivial, veían significaciones definitivas y cruciales.

Otro aspecto procedente del bagaje surrealista era la confianza que Madge y Jennings depositaban en las —hasta entonces— arrinconadas y reprimidas fuerzas del inconsciente que ahora veían como reveladoras del verdadero sentido de lo real y como la clave para explicar la condición humana. En Londres, ayudados por un grupo de observadores voluntarios, se concentraron en seguir las pistas de los fenómenos inconscientes en los comportamientos y vivencias de la gente corriente, en sus representaciones mentales, en todos los aspectos de la vida cotidiana, para alcanzar a descifrar alguna certeza definitiva. Con esa finalidad propusieron a los observadores la redacción objetiva de un relato diario —que llamaron *Day Survey*— de todo lo que hacían desde que se levantaban hasta que se acostaban el día 12 de cada

15. A. Thirion, *Revolucionarios sin revolución* (Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975, vol. I, p. 142).

mes.¹⁶ Madge sugirió la idea de utilizar los diarios para recolectar el material que más les interesaba: relatos de sueños, fantasías y ensoñaciones de la gente —también sus miedos, obsesiones, fobias y supersticiones—, pensamientos y deseos ocultos, coincidencias y azares y todo tipo de situaciones simbólicas como formas significativas de entender una sociedad reprimida e incomunicada entre sí. Además, como surrealistas vieron la necesidad de dar expresión inmediata a las imágenes del inconsciente provocadas por cosas vistas en la calle —en los titulares de la prensa (Madge se dedicaría a hacer listas de imágenes significantes o recurrentes de los periódicos), en los escaparates, en los anuncios publicitarios, en los objetos circundantes—, donde examinar un discurso colectivo y descubrir una suerte de «inconsciente urbano». Era una voluntad de aplicar en el campo social las ideas del psicoanálisis freudiano, para hallar la expresión de una vida colectiva inconsciente. La fascinación por las imágenes llevó a pedir a los voluntarios que realizaran una especie de diario iconográfico en el que se recogieran lo que Madge denominaba «imágenes dominantes» —gestos, sueños, ensoñaciones, alucinaciones, formas, símbolos, grafitis, pinturas y escenas—, cualquier cosa que hubiera tenido un impacto visual en el observador.¹⁷

16. *Mass-Observation* consideraba los diarios como un método experimental de recoger información sobre las vidas de la gente y como una forma de entrenar a los observadores en el arte de la «continua observación». El propósito original de los diarios fue recolectar una masa de datos sin ningún principio selectivo, como paso previo para desarrollar estudios de temas cuidadosamente escogidos. Así, a partir de 1938 ese interés se trasladó a la recogida de datos y actividades en días especiales, como el día de Navidad, y después a temas más específicos.

17. La pretensión analítica y científica de *Mass-Observation* condujo en el campo de los sueños a contactar con asociaciones como la Sociedad de Investigación Psíquica, y Harrison estableció contacto con el doctor R. A. Macdonald para que llevara a cabo un análisis de los sueños enviados por los observadores.

Idéntico interés por la imagen fue compartido por Harrison en Bolton: parte importante del proyecto *Worktown* era la recogida de representaciones visuales de ideas y significados. Carteles y pintadas callejeras y todo tipo de signos fueron objeto de algunas de las fotos de Humphrey Spender —un fotógrafo documental que colaboró con Harrison— que testimoniaba un «nuevo arte rupestre» —como J. Boiffard, en un artículo de la revista *Mino-taure* ilustrado con sus fotos de grafitis y señales, llamaba a estos signos difíciles de descifrar. En *Mass-Observation* la recolección de grafitis, pintadas callejeras e interpretación de carteles manipulados por la gente fue un trabajo constante.¹⁸ Otros ámbitos en que *Mass-Observation* rastreó fenómenos poéticos e investigó las turbulencias subliminales del inconsciente colectivo fueron el humor, con recuentos y análisis de todo tipo de chistes y bromas: chistes verdes, de humor negro o relacionados con temas concretos —la guerra, el tiempo de ocio (la primera publicación de *Mass-Observation*, titulada *First Year's Work*, incluía un informe sobre los chistes contados en la temporada vacacional titulado «Blackpool Laughts!»), con la conclusión de que los más exitosos eran los relacionados con la muerte y la enfermedad)—, los juegos y las canciones populares.

Mass-Observation intentaba una investigación de los procesos mentales del cuerpo social, en concreto de los que contribuían a constituir el orden simbólico colectivo. Quería indagar en los deseos y anhelos colectivos de la sociedad británica y en todos los aspectos o momentos que eran fuente de unidad y armonía; encontrar los rituales contemporáneos, los momentos de «efervescencia colectiva» de Durkheim en que las experiencias ajenas al fluir normal de la existencia podían encontrar una expresión co-

18. En 1946 fue realizado por *Mass-Observation* un estudio detallado sobre las significativas reacciones de la gente ante un cartel que el gobierno difundió, recién terminada la guerra, para prevenir los accidentes de tráfico y que mostraba el rostro lloroso de una viuda vestida de negro.

lectiva —como Bataille, estaban preocupados por un mundo que había «perdido el secreto de su cohesión». Concebía la esfera de lo mental como crucial para la comprensión total de la sociedad y como ámbito donde incidir para un posible cambio social. A pesar de la formación marxista de sus fundadores, el proyecto ponía especial énfasis en aquellos aspectos despreciados por el marxismo en su análisis —todos los elementos afectivos e inconscientes— y que mostraban las limitaciones del mismo. Frente a ello, *Mass-Observation* admitía la importancia de la tendencia mitificadora y simbolizadora del ser humano como transmisora de armonía y como posible catalizadora de transformación. Estas preocupaciones fueron comunes a otros intelectuales durante los años 30 y 40: en el seno del movimiento surrealista, B. Péret y P. Mabille se interesaban por el mito como creación colectiva portadora de unidad y conocimiento e insistían en su capacidad proyectiva. El *Colegio de Sociología* —formado por los ex-surrealistas G. Bataille, J. Monnerot y R. Caillois—, embarcado en su proyecto de crear una «sociología sagrada», acometía un análisis de lo sagrado como motor de la sociedad que no podía ser subsumido en consideraciones económicas, y llamaba la atención sobre la importancia de no reprimir los instintos «mitificadores y deificadores» de la sociedad porque «son una fuerza innata en nosotros y negarla es privarnos de una de nuestras dimensiones». ¹⁹ *Mass-Observation* creía encontrar esas situaciones y actividades cargadas de significado en la vida cotidiana contemporánea, en los momentos en que todavía podía sentirse, en un contexto general de miseria vital, una descarga de afectividad, de apasionamiento, de encantamiento de la vida.

Estos momentos predominaban en las actividades realizadas

19. J. Monnerot, *Sociologie du Communisme* (París, 1949). Citado por M. Richardson, «Sociology on a Razor's Edge: Configurations of the Sacred at the College of Sociology», en *Theory, Culture & Sociology* (Londres, 1992, p. 36).

durante el tiempo libre (en esta época se consiguieron mejoras laborales al respecto), tiempo de libertad y de ruptura de la rutina: en los pubs —uno de los mejores documentos de la vida de Bolton lo constituye *The Pub and the People*—, en los locales de música y baile, en los juegos deportivos, en los días de domingo, en las vacaciones. *Mass-Observation* dedicó un espacio considerable a un estudio sobre un baile de moda, «The Lambeth Walk», en su libro *Britain by Mass-Observation*, publicado en 1938. Sobre este baile, que alcanzó enorme éxito en Europa, Harrison afirmaba que era «el primer baile inglés que había desafiado a la supremacía americana» porque podía bailararlo gente «sin formación específica para el baile» y porque era «típicamente inglés». ²⁰ El artículo mostraba la importancia concedida a lo trivial: «Lo que la gente siente sobre el peligro de la guerra es una cuestión obviamente seria, pero es menos obvia la razón por la que la popularidad de un baile es algo más que un asunto frívolo. Porque si podemos entender la causa de esta moda, y la apreciamos en pleno desarrollo, esto nos ayudará a entender hacia dónde se inclina la gente. Podremos entender algo sobre el futuro de la democracia si examinamos de cerca este baile». ²¹ «The Lambeth Walk» era un baile surgido en un barrio de clase trabajadora, donde todavía pervivía una «vigorosa cultura popular», que se bailaba de manera comunitaria, sin necesidad de formar parejas; se animaba mediante voces y palmas y no había pasos determinados, o eran fáciles. La gente se podía expresar libre y espontáneamente, «sin la hipnosis de un animador o un Führer», y se daban momentos de entusiasmo y fervor colectivo, un clímax en

20. T. Harrison en un artículo para la revista *Picture Post* (enero de 1937), citado en A. Calder y D. Sheridan, *op. cit.*, p. 65.

21. Ch. Madge y T. Harrison, «Doing the Lambeth Walk», en *Britain by Mass-Observation* (A Penguin Special, Penguin Books Limited, Londres, 1939, p. 140).

Bocher

7-10-37
Time 1 1/2 Till
3 1/2.

Two men in vault, one woman haunter side between them
 one pair for drinks in turn for all three. Gills, one in ten mins
 One of the men has been sacked, and paid up, same
 morning. They soon get to the stage of telling each other
 what fine claps they are, what they did in the past etc.
 The occasion is much disturbed by the voice of a
 woman. She opens the door and shouts in, "come in out of
 it, you drink sleep all night" - comes out to patrol
 the street opposite. She is the wife of the man sacked.
 He utters uncessant, which he pretends to laugh
 off by grinning. - Wife comes back to the attack. -
 Haunter woman asks her to come and have a drink. -
 Wife refuses, shouting at her husband, on fused words
 of temper. - She goes away again to patrol street. -
 The two men peep over the window to see if she is
 gone - wife sees them do so in a faint says - "What
 you'll laugh at me" (to her husband & through him)
 makes grunting noise while doing so - says, go on
 for me - that's what I want you to do - till report you
 to the chief - go on for me - live him with all
 morning, while you're boozing in there, you drink
 sleep all night, why don't you come home.
 Husband does not retaliate, merely grins - woman
 leaves more impatient, shouts again - but goes out in
 street - loud burst of peep, says don't hurt her, she's
 only doing what's right - wife, out in street gives
 all out - takes off a clasp - ~~and~~ cracks husband
 on head with it - husband finally hits her - she
 goes away at this. - Then the two men & woman haunter
 stay on till past shutters. - Haunter attempts to get
 on with serving her hand, but he doesn't hit - She
 to ~~leave~~ man leave for unknown destination

Evening husband goes to sea - 16-10-37

Manuscript
 fundacional
 de Mass-
 Observation.

el que todos se unían, como en un ritual (contemporáneo). Uno de los tan buscados momentos de efervescencia colectiva. Por otra parte, *Mass-Observation* vislumbraba, en el desarrollo del baile público comunitario y en el abandono de las rutinas de comportamiento en el baile, lo que parecía una expresión política revestida de una forma cultural.

El estudio de los patrones de tiempo libre se extendió a Bolton —en el proyecto *Holiday Town*, H. Spender fotografió a la gente mientras pasaba sus vacaciones— y a Blackpool, ciudad de veraneo cercana a Bolton, donde se estudiaron los comportamientos de los veraneantes, y entre ellos sus pautas sexuales —*Blackpool Sex*. H. Jennings abordó el ocio en su película *Spare Time* (1939), en parte rodada en Bolton, donde el tiempo libre era representado como un estrecho corredor de tiempo de gratificación en la ciudad industrial y donde las diversas actividades —los dardos, el fútbol— estaban presididas por la estatua de R. Cobem, encarnación de la ideología liberal capitalista: parece que esta imagen confirmara la advertencia de Tzara, que en 1931 sospechaba que un simple aumento del tiempo libre que no fuera acompañado de una transformación cualitativa del mismo, organizando «el sueño, la pereza», sólo sería origen de nuevas formas de opresión.²²

Los proyectos de Bolton y Londres, aunque relacionados en sus ideales, diferían en las técnicas empleadas para obtener información y en consecuencia el material resultante de las investigaciones presentaba algunas variaciones. Harrison y su equipo de investigadores realizaban informes y reportajes diarios sobre la vida y las gentes de Bolton, redactados de forma objetiva y analítica de acuerdo con el carácter científico que querían conferir al

22. «Essai sur la situation de la poésie», aparecido en *Le Surréalisme au service de la Révolution* (4, 1931) y recogido después en T. Tzara, *Grains et issues* (Garnier-Flammarion, París, 1981, pp. 281-282).

proyecto. En su observación participante fueron desarrollando diversos métodos para recoger datos que, entre otros, incluían: la observación de la conducta y apariencia de la gente, con descripciones de lugares y conversaciones, donde el observador intentaba pasar desapercibido; escuchas de conversaciones, recogidas al azar o sobre temas de discusión candentes o específicos; seguimiento de sujetos para documentar sus hábitos, etc.; recuentos de gente que salía o llegaba a sitios, hacía cola o llevaba alguna prenda o portaba un objeto determinado; participación en reuniones o empleo en un trabajo concreto para recoger datos; métodos indirectos en los que el observador se introducía en una conversación, sin revelar su identidad como tal, para suscitar un tema determinado; entrevistas formales en la calle o puerta a puerta o encuestas sin plan previsto en que el sujeto podía ofrecer algún tipo de conocimiento especializado, etc. También utilizaron nuevos «instrumentos de precisión científica» para conseguir una «objetividad más rigurosa»: la fotografía, el cine, las grabaciones de sonido.

A pesar de la objetividad con que debían ser afrontados temas y situaciones, muchos detalles subjetivos se introducían inevitablemente en los informes. Esta contradicción afloró incluso en las propias manifestaciones de los fundadores, que al tiempo que reclamaban rigor y objetividad, remarcaban el valor de utilizar observadores sin preparación científica: «*Mass-Observation* siempre ha asumido que sus observadores sin formación serían cámaras subjetivas, cada una con su propia distorsión. Nos cuentan no como es la sociedad, sino cómo les parece a ellos».²³ Aceptaban que las ideas preconcebidas podían influir en las observaciones, pero esa posibilidad se veía como fuente potencialmente fructífera de nuevas ideas, enriquecedora de las investigaciones. Por los

23. *First Year's Work*, citado en *Speak for Yourself. A Mass-Observation Anthology, 1937-1949* (Angus Calder & Dorothy Sheridan, Londres, 1984, p. 6).

mismos años algunos etnógrafos reflexionaban sobre el problema de la subjetividad en su trabajo y entendían finalmente que en todo proceso de investigación etnográfica el yo era inevitable.

En Londres, la subjetividad también asomaba en el material del panel de voluntarios a pesar de que Madge calificara su actividad como un «ejercicio de empírica recogida de datos». Los diarios y las respuestas del panel a los cuestionarios enviados sobre temas específicos —*Directives*— mostraban una penetración continua y personal en la vida mientras era experimentada, ofreciendo los pensamientos y sentimientos de los voluntarios de una manera directa y expresiva. Eran reflejo de sus estados de ánimo y de sus reacciones ante estímulos o hechos, donde la implicación con el asunto a investigar se percibía más intensamente que en los informes de los investigadores de Bolton —donde generalmente se acudía a la tercera persona—;²⁴ Madge y Jennings, no obstante insistían en que estas observaciones, «aunque subjetivas se han vuelto objetivas a causa de que la subjetividad del observador es uno de los hechos bajo observación».

Esta mezcla de disponibilidad y distancia, de escepticismo e intimidad con el tema de investigación que asomaba en los diarios, entraba en estrecha relación con los relatos surrealistas realizados por Breton, Aragon, Dumont, etc., relatos personales, expresión de una subjetividad. Estos relatos no eran simples narraciones de curiosidades, sino que constituían una especie de autoanálisis, de autorreflexión en que los autores narraban no lo que veían, sino como les afectaba, lo que sentían. El surrealismo

24. Es posible que la subjetividad se viera acentuada por la propia forma de reclutamiento de los observadores —en su mayoría voluntarios— y por el hecho de que pertenecieran a una clase social determinada y no representaran geográficamente a todo el país. Incluso algunos autores han apuntado que los voluntarios eran gente solitaria y depresiva, lo cual contribuía a su falta de objetividad.

insistió también en el carácter documental, objetivo, clínico con que debían hacerse los recuentos de azares, hechos insólitos, experiencias cotidianas. Este interés procedía de su intención de no hacer literatura y de no caer en un subjetivismo literario. Pesaba en esta decisión la formación científica de algunos de sus miembros como Breton, Mabille y Nougé. Pero lo definitivo era que, para los surrealistas, estos relatos cotidianos eran un medio de testimoniar una manera diferente de aproximarse a lo real, de documentar una forma de vida nueva en que el azar, el inconsciente, el encuentro, se convertían en las nuevas referencias de búsqueda de lo poético y lo maravilloso cotidiano. La insistencia en la objetividad científica radicaba en el convencimiento de que esta nueva forma de vida propuesta era objetivamente realizable y de la necesidad de una sistematización de la poesía. Este aspecto no pudo pasar desapercibido para Madge y Jennings cuando sugirieron los diarios como forma de recolectar datos para su investigación antropológica. Madge además se contaba entre los surrealistas que acometieron la tarea de proporcionar fundamentos científicos al proyecto surrealista y afirmaba que «el surrealismo es una ciencia en virtud de su capacidad de evolución y descubrimiento y en virtud del anonimato de sus resultados. Como la ciencia, es un aparato que, en manos humanas, muestra su falibilidad —tiene su propio margen de error y su propio tipo de superstición. Sin embargo, por definición, se extiende más allá de los partidarios nominales; sus actividades son universales y continuaría incluso si sus teóricos organizados y auto-confesos fueran silenciados».²⁵

25. «Petite Anthologie du Surréalisme», en *New Verse*, 10 (1934). Citado por Mel Gooding, «A selection...», *op. cit.*, p. 59. Otros surrealistas ingleses mostraron la misma inclinación por la ciencia, como Hugh Sykes Davies, que en la Exposición Internacional del Surrealismo de Londres dio una conferencia sobre las relaciones entre surrealismo y biología, y Grace Pailthorpe, cuyo

Las investigaciones de *Mass-Observation* estaban recorridas por una metodología singular, más cualitativa que cuantitativa, que ponía en cuestión los métodos utilizados por las ciencias sociales académicas. Siempre se partía de lo concreto, de los hechos. En ese sentido Madge criticaba a Harrison por su deseo de abstracción: «*Mass-Observation* es un instrumento de recopilación de hechos, no un medio de producir una síntesis filosófica o una supra-ciencia. La disponibilidad de los hechos liberará ciertas tendencias en la ciencia, la guerra y la política, porque se sumará a la conciencia social de este tiempo»; y proseguía que «una nueva síntesis» podría conducir a «algo menos intenso», aunque más comprensivo y permanente, «que los míseros conflictos actuales».²⁶ Se pretendía que las investigaciones partieran desde dentro de los datos, no desde fuera de ellos, considerando los hechos sociales y culturales no de una forma contemplativa y objetivizada, como algo cosificado —en su sentido positivista fosilizador—, sino como elementos vivos. Los datos y situaciones que recogían quizá eran demasiado insignificantes como para salir en los periódicos, pero eran mucho más vivos e intensos y mucho más fieles a la realidad. Era una investigación planteada como un «asunto de amor»,²⁷ con una aproximación a los hechos guiada por la comprensión —no por la explicación—, un acercamiento sólo posible a partir de la propia experiencia.

artículo «The Scientific Aspect of Surrealism», publicado en *London Bulletin*, 7, informando sobre sus experimentos psicoanalíticos con Reuben Mednikoff, hablaba de la «necesidad biológica» de la expresión completa que suponía el surrealismo.

26. Ch. Madge y T. Harrison, *Introductory Pamphlet*, pp. 47-48. Citado en T. Jeffrey, *op. cit.*, p. 23.

27. Breton insistía en la necesidad de que todo estudio crítico fuera precedido del amor y de la pasión. Ver «Primera mano», en *Magia Cotidiana* (Fundamentos, Madrid, 1989, pp. 207-211).

La llegada de la guerra trajo importantes cambios: *Mass-Observation* comenzó a trabajar para el Ministerio de Información con la convicción de que ellos eran la fuente más indicada para informar al gobierno, en la situación crítica que se avecinaba, de los deseos y pensamientos de la gente. Así la idea de la unidad nacional desactivó su proyecto autónomo y radical y en 1940 fue motivo del abandono de Madge, que vio el peligro de caer en el propagandismo (Jennings había dejado el proyecto con anterioridad para centrarse en su trabajo como cineasta documental). Los numerosos estudios realizados por *Mass-Observation* durante la guerra mostraron su «cualidad de barómetro» y dejaron constancia del mayor rigor de las investigaciones, pero también evidenciaban la pérdida del ímpetu y la pasión inicial. Después de la guerra, en un intento de subsistir, *Mass-Observation* se orientó hacia los estudios de mercado, aprovechando el impulso consumista y el desarrollo de las industrias de consumo al término del conflicto. Después de unos años de actividad ralentizada —Harrison abandonó definitivamente en 1945 porque la presión gubernamental se le hacía excesiva—, el proyecto se reactivó en los años 80, pero ya orientado a una investigación social y cultural sin visos utópicos.



Mass-Observation fue un proyecto ambicioso, un intento audaz de unir actividades y personalidades diversas, con intereses variados, hacia la consecución de un objetivo común. La unión entre antropología y surrealismo se planteó en términos de enriquecimiento mutuo y cada actividad conservó sus rasgos específicos a pesar de los aspectos compartidos —observación participante, investigación empírica, análisis crítico de la sociedad y la cultura, problema de objetividad-subjetividad...

El desafío consistió en hacer posible que el hombre de la calle participara de forma activa en el curso de los acontecimientos,

que «tomara voz» y hablara por sí mismo, asumiendo y creando su propia historia. *Mass-Observation* contribuyó a la articulación de una conciencia popular al conseguir la unidad de las clases populares frente al fascismo y al caduco sistema representado por la prensa y el gobierno. Esta «expansión democrática de la conciencia social»²⁸ fue lograda identificando los pensamientos personales y los hábitos de la gente, que comprendiendo los hechos y conociéndose a sí mismos, pudieron movilizar sus energías y deseos hacia un fin común.²⁹

El proyecto nació, por tanto, con una voluntad crítica y revolucionaria frente al viejo orden de cosas, como un proyecto radical de izquierdas que reclamaba el protagonismo de los hechos para la gente, los auténticos «observadores reales [...] implicados irreparablemente» en los acontecimientos, ya que la «introducción mediante el engaño en las masas de ideales o de ideas desa-

28. Ch. Madge y T. Harrison, *Introductory Pamphlet*, pp. 47-48. Citado en T. Jeffrey, *op. cit.*, p. 23.

29. A este respecto M. Richardson señala que el trabajo de *Mass-Observation* formaba un interesante contraste con el del *Colegio de Sociología*, pues donde éste confinaba su actividad a un reducido grupo de estudio, el primero se dedicaba a la observación masiva de nuevos mitos en formación. De hecho, la idea de una aproximación entre el *Colegio de Sociología* y *Mass-Observation* fue discutida entre R. Caillois y D. Gascoyne a finales de 1938. Algunos surrealistas —P. Mabilie, J. J. Lebel, R. Queneau— criticaron la labor del *Colegio* apuntando que lo imaginario no se convertía en real por el solo deseo de que esto ocurriera, ni tampoco los mitos tomaban forma a través de los esfuerzos conscientes de un grupo de élite. P. Mabilie respondía mordazmente a una encuesta de J. Monnerot sobre «directores espirituales» afirmando que «la cuestión no es tanto el enriquecimiento de la propia mente como completar una transmutación en uno mismo. En la transmutación el metal no se pinta, sino que se disuelve». En su defensa ante este ataque el *Colegio de Sociología* concebía su labor como una «sociología activa» con la convicción de que sus actividades podrían contagiar al resto de la sociedad, introduciendo lo sagrado en la vida contemporánea.

rrolladas por hombres ajenos a ellas, sin consideración de sus capacidades, crea miseria [...] [y] desánimo intelectual». ³⁰ *Mass-Observation* quiso buscar las situaciones en que la comunidad establecía sus lazos, los momentos en que el diálogo y la comunicación verdadera, las aspiraciones y los deseos comunes, conscientes e inconscientes, se mostraban como condición de una vida libre no mediatizada ni usurpada. Y confiaban encontrarlos en la cultura y la vida cotidiana popular, en su convicción de que era aquí donde aún podría albergarse cierta esperanza de transformación. En este deseo de autonomía se vislumbra el germen utópico del proyecto. No obstante, los requerimientos prácticos de la guerra pronto desactivaron lo que de revolucionario pudiera haber en su seno. Es factible pensar que, incluso ya en su comienzo, la empresa mostraba síntomas fácilmente recuperables. La insistencia en la necesidad de informar e ilustrar a las clases populares —Madge veía la labor de *Mass-Observation* como un ejercicio de recogida de datos de importantes consecuencias políticas al ayudar a educar e informar a la gente y al contribuir a la mejora de las condiciones de vida—, de conseguir una mejor comunicación entre dominantes y dominados, se inscribía en un reformismo paternalista común a otros proyectos de la época. En cualquier caso, la voluntad de contribuir al progreso social y científico pesó más y *Mass-Observation* fue recuperado fácilmente, primero por el gobierno y más adelante por la publicidad y los estudios de mercado y la sociología y psicología académicas —todo aquello contra lo que se había levantado.

Cabría interrogarse sobre la pertinencia hoy día de un proyecto similar. La respuesta sería, posiblemente, que el intento de estudiar los procesos mentales, los deseos y el comportamiento de la sociedad actual partiendo del mismo esquema de análisis y

30. Carta de Madge al *New Statesman* y carta-manifiesto de *Mass-Observation*, «Anthropology at Home», citados por T. Jeffrey, *op. cit.*

objetivos de *Mass-Observation* ofrecería pobres resultados. La tarea de adivinar un inconsciente colectivo que pudiera articular un discurso movilizador sería un intento vano e irrisorio, hoy que las subjetividades aparecen creadas por la publicidad y el sistema, que el inconsciente se ha hecho público y los deseos son formulados e impuestos por instancias ajenas a nosotros; las utopías también vienen dadas, listas para ser consumidas. Si la cultura popular representada por la clase trabajadora ha desaparecido con ésta, la vida cotidiana actual está muy lejos de ser un ámbito donde encontrar relaciones sociales no mediatizadas ni jerarquizadas, regidas por el diálogo y las propias decisiones, y en su lugar imperan la separación y la homogeneización...

Hoy quizá pudiera tener algún sentido indagar, de manera crítica, en los hábitos y representaciones mentales sociales, como parte de una investigación desinteresada sobre la vida cotidiana y como forma de autorreflexión y autoconocimiento que pusiera en evidencia los mecanismos de una sociedad enajenada; un análisis crítico que mostrara el envilecimiento general y los procesos de alienación en que estamos inmersos de una manera acrítica, sin pensar, sin ser conscientes de ello. Otra posible tarea podría ser la investigación de las huellas de lo mítico en la actualidad para ver hasta qué punto los deseos, las voluntades y las aspiraciones comunes están mediatizados y colonizados por el sistema —o si queda algún resquicio— o si son miserabilistas (como el deporte de masas). Porque esa tendencia del ser humano a simbolizar persiste, sigue presente —en contra de la opinión de los situacionistas que ya no admitían esa posibilidad en el capitalismo, que había roto toda opción de mito—; otra cosa diferente es que el propio capitalismo haya usurpado esa inclinación humana, operando en lugar del hombre y articulando todos los procesos conscientes e inconscientes para utilizarlos en su propio beneficio. Quizá ya no existan mitos movilizados, pero la posibilidad del mito sigue apareciendo como algo esperanzador, como

forma de proyectar las energías comunes hacia un futuro distinto. Quizá en esta tarea de identificar las pervivencias míticas que el sistema ha recuperado para tomar su ventaja y en la insistencia de que los deseos, las emociones, las energías, todo el material inconsciente, debe partir del propio cuerpo social sin aceptar imposición alguna, quizá en esta ingenua confianza, el trabajo más crítico y utópico de *Mass-Observation* pudiera encontrar una continuación.

Transparencias y proyecciones del mito surrealista

JOSÉ MANUEL ROJO
Grupo Surrealista de Madrid

HAY UNA AUSENCIA que llama la atención en la mayoría de las obras dedicadas a la reflexión que sobre el mito han emprendido los intelectuales, poetas y artistas del siglo xx: la aportación del surrealismo. Así, los nombres que se encuentran en estos estudios serán Thomas Mann, Robert Graves, Rilke, Casetti o Jung, acompañados por los grandes especialistas en el tema (Durkheim, Mauss, Dumézil o Lévi-Strauss). Pero nunca o casi nunca se cita o comenta a André Breton, Benjamin Péret o Pierre Mabille; todo lo más, encontraremos los nombres de los disidentes o «enemigos interiores» del surrealismo, como Michel Leiris, Roger Caillois, o, sobre todo y con justicia, Georges Bataille. Por ejemplo, en la introducción al *Diccionario de las mitologías* dirigido por Yves Bonnefoy, solamente se menciona a André Masson y a Max Ernst, pero sin relacionarles con el surrealismo ni con ninguna visión común del mito. Sucede algo parecido en *Dilemas de la cultura*, de James Clifford, que pasa por ser la obra de referencia de las relaciones entre surrealismo y antropología. Clifford analiza y relaciona muchas cosas (algunas peregrinas), pero se olvida del mito.

Esta ignorancia o indiferencia generalizada no tendría mayor importancia si no fuera porque la elaboración de un mito colectivo concentró buena parte de los esfuerzos surrealistas durante los años 30 y 40, con consecuencias decisivas para la propia historia del movimiento. Si por un lado la evolución del surrealis-

mo hasta el día de hoy ha seguido marcada por el interés en el pensamiento mítico,¹ no es menos cierto que buena parte de las críticas y de la incompreensión que recibieron los surrealistas en la segunda posguerra se debió precisamente a ese interés, que fue interpretado como huida escapista hacia el misticismo y la dimisión política; este juicio seguramente era tan inevitable como injusto, pues lo que estaba en juego para el surrealismo era la voluntad de transformación social, que se deseaba reforzar y hacer triunfar recurriendo a las armas que proporcionaba, entre otras fuentes, un pensamiento primitivo por el que siempre se había sentido un respeto y una admiración máximos. La visión surrealista del mito, que de alguna forma sería una condensación del ambiente político y cultural del periodo de entreguerras, prepararía también, por caminos oblicuos e insospechados, el nacimiento de algunos de los presupuestos de las nuevas teorías revolucionarias que serán la base tanto del Mayo del 68 como de buena parte de los argumentos y de las acciones radicales de la actualidad. Así mismo, plantea también el problema de lo sagrado en las sociedades modernas (o posmodernas), mucho más decisivo de lo que se tiende a pensar.

Es evidente que el surrealismo siempre se ha sentido atraído

1. Si en 1965 la Exposición Internacional del Surrealismo «L'ecart absolu» hacía una crítica no sólo ideológica sino mítica de las nuevas alienaciones del capitalismo de bienestar, el Grupo Surrealista de Praga organizó con posterioridad otra exposición internacional, dedicada ahora a la crítica de lo sagrado represivo y a la exaltación de un hipotético sagrado maravilloso, más significativa quizás por las discusiones y debates que generó que por sus propios planteamientos. Otras referencias al mito pueden encontrarse también en textos y declaraciones políticas, como *Los puños en los bolsillos reventados* del Grupo Surrealista de París, que celebra las marchas de parados y excluidos hacia Amsterdam en 1997, o *Hermanos que encontráis bello cuanto os viene de lejos*, del Grupo Surrealista de Madrid, intento de aproximación a una crítica del racismo que abarque el punto de vista mítico.

por el mito. En los años 20 se buscarán siguiendo a Freud las manifestaciones análogas del inconsciente, en primer lugar el sueño, pero también el mito. Será Louis Aragon quien formule en *El campesino de París* la teoría del mito moderno: «el mito es el camino de la conciencia, su pasillo mecánico», entendiendo que la conciencia está sumergida en el inconsciente, del que «no es más que una modalidad». La propia naturaleza, el mundo empírico de las sensaciones, está así mismo unida al inconsciente; por lo tanto, toda representación de lo concreto, todo pensamiento, puede ser equivalente a un mito, se convierte en mitos modernos: «No pudo escapármese por más tiempo que lo propio de mi pensamiento, lo propio de la evolución de mi pensamiento, era un mecanismo completamente análogo a la génesis mítica y que sin duda, apenas me ponía a pensar cuando mi espíritu concebía de inmediato un dios, por efímero, por poco consistente que fuera». Lo que Aragon propone entonces es una concepción interiorizada del mito, una mitología que exprese el inconsciente de cada individuo. Maxime Alexandre comparte esta opinión en su *Mitología personal* (¡el título lo dice todo!), colección de sueños de 1932, donde explica que «cada noche, en nuestros sueños, creamos mitos nuevos, lo que yo llamaría mitos personales. Pero lo que predomina en nuestra imaginación es el mundo mitológico completo y perfecto que se ha cristalizado en el curso de nuestra infancia, y que seguirá siendo el decorado de nuestros sueños durante toda nuestra vida». En el caso de Breton, la ensoñación de un castillo imaginario donde se reuniría con sus amigos en una vida dominada por la poesía expresa un deseo que casi llega a encarnarse en un verdadero mito personal, por su recurrencia en la obra de Breton, por su propia fuerza evocadora. Mitología personal, en fin, que podríamos rastrear en Robert Desnos, Michel Leiris o más adelante en Dalí, y también, por supuesto, en la pintura de Ernst o Masson.

Aunque nunca se abandonó del todo el terreno del mito per-

sonal, como muestran las tardías elaboraciones de Victor Brauner, Saranne Alexandrian o Claude Tarnaud,² desde los años 30 el foco de atención se desplazará de lo individual a lo colectivo, interrogándose por el carácter y la conveniencia de un mito a escala social. Ahora bien, ¿por qué un mito colectivo? No hay duda de que todas las solicitaciones de la época empujaban hacia la reconsideración de lo sagrado y del mito. Para empezar y hablando en términos generales, los surrealistas no eran los primeros ni los únicos que se dolían de ese «desencantamiento del mundo» que observó Weber, producido por la expansión de la ciencia racionalista y del capitalismo que habían desarticulado la unidad de la naturaleza, reduciendo sus elementos a cosas sin alma condenadas a convertirse en mercancías bajo la lógica implacable del interés económico; partidarios de lo maravilloso y de una realidad transfigurada y ampliada por la puesta en práctica de la poesía en la vida cotidiana, el mundo exterior al que sus preguntas y deseos se dirigían nunca podía estar compuesto por la materia sorda, muda e inerte que necesitaban la ciencia y el capital. En un plano más inmediato, práctico y concreto (pero no más turbador y apremiante para la exigencia surrealista), el triunfo de los fascismos, hábiles manipuladores del irracionalismo de las masas, suponía una inquietante demostración de la existencia y del

2. Brauner se autocoronará «Emperador del reino del mito personal» en el catálogo de *Le surréalisme en 1947*. Tarnaud lleva un diario en el que se recogen las coincidencias que, según él, demostraban su identificación con un escorpión, insecto al que eleva a «un nuevo mito prometeico en el que el animal alado esté vencido de antemano» («De l'autre côté du pont», publicado en la revista *Quién vive*, 1947). Y Alexandrian escribe un prefacio, «La llave de los mitos», para una exposición de Brauner de 1948, donde, retomando quizás el discurso de Aragon, propone una cosmología intuitiva y una mitología de la vida sensible, pues «el mito es el hombre». Podríamos encontrar formulaciones parecidas en otros jóvenes surrealistas como Pierre Demarne, Alain Jouffroy o Stalinas Rodansky.

complejo dinamismo de esas representaciones mentales de la sociedad y del inconsciente colectivo, que empezaban a ser exploradas por el psicoanálisis, la sociología o los filósofos que no se conformaban con la mera explicación economicista del marxismo. En este sentido la antropología, que se estaba liberando de los prejuicios positivistas y eurocéntricos del siglo XIX, se aplica desde principios de siglo a una reevaluación total del pensamiento de los pueblos llamados «salvajes», y en especial del significado y de la función del mito, que por fuerza tenía que seducir e influir, como veremos, en el surrealismo, apasionado defensor desde su origen de la validez y autenticidad de las culturas primitivas, a las que veía como un revulsivo y un posible antídoto contra la camisa de fuerza del racionalismo, la moral cristiana y el capitalismo imperialista.³ En efecto, para Durkheim, Mauss o, más adelante, Lévi-Strauss, los mitos primitivos no son síntomas de locura o debilidad mental, sino que tienen una lógica interna, expresan una concepción del mundo totalizadora que operando por medio de símbolos y correspondencias da unidad al grupo y recopila sus conocimientos teóricos y prácticos. Más aún, este *pensamiento salvaje* no es esencialmente diferente del nuestro, ni le es ajeno ni le antecede en el tiempo de una forma irreversible,

3. Sería reiterativo, en el contexto de esta publicación, enumerar de nuevo los episodios de la fascinación que sintió el surrealismo por los pueblos primitivos, «hombres a quien tenemos por menos pervertidos que nosotros, aunque esto sea decir poco, quizás por ilustrados, como nosotros ya no lo somos en los verdaderos fines de la especie humana, en sabiduría, en amor y felicidad humanas» (*No visiten la exposición colonial*, declaración colectiva de 1932). Después de la segunda guerra mundial, los surrealistas confirmarán la tesis de Jules Monnerot que relacionaba el pensamiento primitivo con la especulación teórica y poética del surrealismo. Y este interés se mantiene en años sucesivos, en los artículos de Jean-Louis Bédouin en *Medium*, en Renaud, y, sobre todo, en las reflexiones de Vincent Bounoure. Lo mismo se podría decir de la actividad de grupos surrealistas más recientes, como el de Chicago o el de Buenos Aires.

sino que es propio, tanto como sus manifestaciones colectivas, del hombre y de las sociedades modernas, con los mismos títulos que la racionalidad occidental.

Es en este contexto intelectual y político donde operará el surrealismo. La primera vez que Breton menciona la noción de mito es en *Posición política del surrealismo* (1935), documento que no se aplica precisamente a las divagaciones de la fantasía y donde anuncia su preocupación por «conciliar el surrealismo como *modo de creación de un mito colectivo* con el movimiento más general de la liberación del hombre». Así pues, no hay lugar a la duda: para Breton el mito tendrá un papel político, y el escenario elegido será el de la sociología. Más adelante precisará esta primera aproximación en un texto fundamental de 1942, *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*, cuando se pregunte «¿qué cabe pensar del postulado “no hay sociedad sin mito social” y hasta qué punto podemos elegir o adoptar e *imponer* un mito refiriéndolo a la sociedad que nosotros juzgamos deseable?». Queda claro entonces que la apelación al mito no esconde un escapismo fácil hacia lo sobrenatural, sino el recurso a un arma que se considera eficaz para la lucha revolucionaria por su capacidad para agujonear la imaginación de las personas, movilizando las energías individuales y sociales que harían posible la realización de la utopía soñada. Encontramos aquí un cambio de signo respecto del concepto habitual del mito primitivo, al menos tal y como era interpretado por los antropólogos: el relato sagrado de los orígenes del mundo, que tenía que ser repetido (vivido) sin omitir ningún detalle ni añadir ninguna variación, única forma de asegurar el renacimiento de la vida y la transmisión mágica de los poderes de los antepasados. A cambio cualquier novedad, cualquier expresión de un nuevo deseo que respondiera a una situación inédita, estaba prohibida.

Aunque la supuesta impermeabilidad del mito a la irrupción

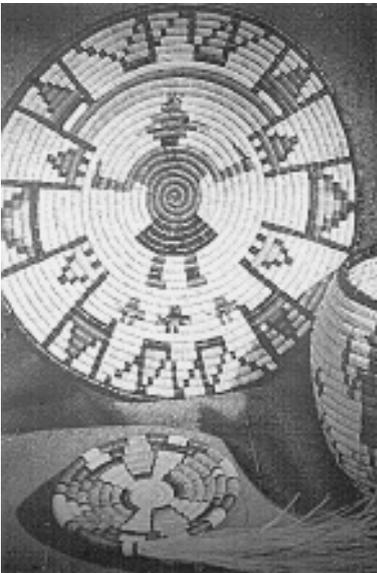
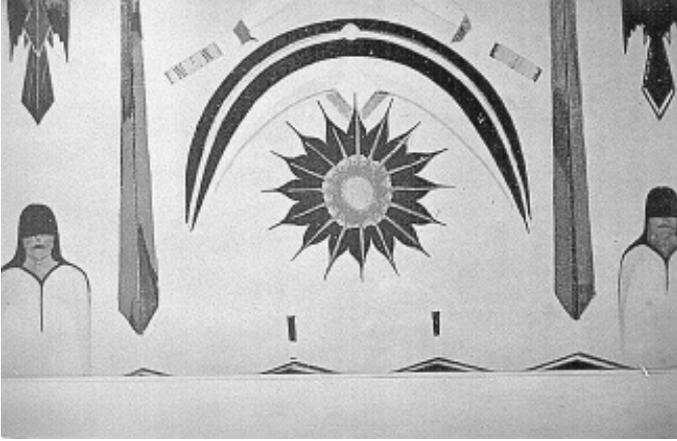
de la historia es más bien inexacta,⁴ el mito surrealista supone una *desviación* respecto del de los pueblos primitivos por el que se convierte en *inductor*, proyectivo. Si un mito es una explicación del mundo que emana de un orden social previo, proponer un nuevo mito equivale a invertir los términos, partir de una imagen utópica para que se materialice en un orden social que todavía no existe y que se juzga más justo en todos los sentidos, empezando por el económico; de ahí la rehabilitación del pensamiento anticipador de los utopistas, empezando por Fourier. Se entiende entonces que se trata en cierto modo de una actividad *experimental*, que lleva por ejemplo a Péret a lanzar en 1947 una serie de nuevas supersticiones, germen de mitos poéticos que tal vez ayuden a cambiar la mentalidad del hombre moderno, pues «nada prohíbe pensar que ayudarán al hombre a salir de su infierno». El carácter de estas supersticiones («da suerte arrojar un crucifijo al fuego en otoño», «hay que formular un deseo si se presencia cómo golpean a un cura», «hay que desviarse del camino si se mira una bandera para conjurar el mal presagio») exige en sí mismo su realización práctica; el mito está pues unido a la voluntad revolucionaria de transformación social.

Pero el mito consiste, ante todo, en un modelo de comprensión global, integrador, que sin dejar de usar mecanismos racionales (Lévi-Strauss dirá con acierto que quiere ser experimental, abstracto) opera también mediante el recurso a la analogía y el símbolo propios del pensamiento poético, además de estar intrínsecamente unido al inconsciente (se recordará cómo los mi-

4. Como muestran los cultos *cargo* de Oceanía, el mito incorpora los nuevos acontecimientos, generalmente agresiones exteriores, a los que intenta neutralizar dándoles cabida en su discurso y estructura de pensamiento, a veces al precio de una degradación inevitable, síntoma de un sojuzgamiento más general. Así, una de las tribus involucradas en la actual guerra civil de Costa de Marfil ha renovado su panteón de fetiches adorando una serie de artículos de fontanería de los países occidentales.

tos se expresan por medio de sueños y visiones del chamán o de cualquier miembro de la tribu). Y es unificador porque da un sentido colectivo al grupo humano y, mejor aún, une al hombre con el resto del universo resaltando sus correspondencias con las cosas, los animales y las plantas. Esta dimensión civilizadora del mito, esencial, sí será atendida por los surrealistas, que en el manifiesto colectivo de 1947 *Ruptura inaugural* reclaman la recuperación del secreto que «permitía conocer y actuar, actuar sin alienar lo adquirido por el conocimiento. Es hora de promover un mito nuevo, capaz de arrastrar al hombre hasta la etapa ulterior de su destino final». La acción revolucionaria, que se plasma en el mito, está pues indisolublemente unida a la nueva racionalidad que también se desea conseguir, y sin la cual ninguna revolución quedará colmada. No se trata entonces de un uso táctico, pragmático, del mito, como podría darse en Sorel; el objetivo es bastante más ambicioso, lo que explicaría que la conocida consigna surrealista «transformar el mundo, cambiar la vida» se vea enriquecida (no sustituida o rectificada) en 1947: «estimo que la situación actual del mundo no permite establecer una jerarquía entre los imperativos que la integran y que deben ser tomados como enseña: ayudar, en toda la medida de lo posible, a la liberación social del hombre, trabajar sin tregua en el desencastamiento *integral* de las costumbres, rehacer el entendimiento humano» (Breton, *Cometa surrealista*).

Sin embargo, ¿en qué medida un mito puede ser revolucionario? O dicho de otro modo, ¿no se apartaba el surrealismo del combate político real al dejar de lado los factores económicos, como propugnaba el marxismo? ¿Y no rompía con su propia tradición política, que le había definido como un enemigo mortal de la burguesía? La posición política del surrealismo, si descontamos los primeros años en que se intentó promover una «revolución surrealista» más o menos confusa (Artaud, Desnos), nunca discutió que la revolución social debía preceder y hacer posi-



Dibuix dels kiowa (EUA), que representa l'oració del matí en una cerimònia peyote, i cistelleria dels hopi (EUA), concrecions dels mites indígenes que tant impactaren els surrealistes, els quals no van voler fabricar mites nous sinó proposar mites que es formessin tots sols.

ble la revolución del espíritu. Se aceptaba también que esa revolución sería dirigida por el Partido Comunista Francés (PCF) de acuerdo con los principios del materialismo histórico y la supremacía de los problemas económicos, es decir, de la infraestructura sobre la superestructura. Así, se puede leer por ejemplo en *Legítima defensa* (1926) cómo Breton confirma la adhesión surrealista a las tesis del partido, ya que «no somos tan impertinentes como para oponer otro programa al comunista... el único que presenta tanto en su desarrollo teórico como en su ejecución todas las características de la fatalidad». Ahora bien, este programa no deja de ser «un programa mínimo»; Breton, y con él todos los surrealistas, insistirá en que la resolución de las contradicciones económicas, aun aceptando su preponderancia objetiva en el orden de prioridades, no basta para lograr un mundo más armónico, pues la revolución debe ser total, abarcando por tanto los problemas que preocupan al surrealismo y sobre los que deberá mantener una completa libertad de investigación. El planteamiento es el mismo en cuanto a la lucha práctica. Se asumen las tácticas clásicas y racionales del PCF (lucha de clases, reivindicaciones laborales y salariales, concienciación de las masas por una propaganda economicista...), sin sugerir otras diferentes, fundadas en las pasiones o las fuerzas irracionales, e inspiradas en todo caso en la propia teoría surrealista.⁵

5. Solamente el grupo surrealista belga, animado por Paul Nougé, se interna en la hipótesis de una acción autónoma política mediante la irrupción de lo imaginario, la poesía y el humor en la vida cotidiana de los obreros para ridiculizar las ideologías dominantes, mezclándoles «en acontecimientos inesperados, haciéndoles escuchar palabras insospechadas, rompiendo los límites de su pensamiento —para que sean capaces en fin de concebir esta evidencia: *todo es siempre posible*» (*La acción inmediata*, 1934). Fuera de esta experiencia pionera, los surrealistas se limitaron a resaltar la carga subversiva de sus poemas y pinturas, en cuanto que abrían el campo de la vida interior, haciéndola más libre y anticonformista, y ponían en crisis los modelos estéticos de la

Esta línea de cierto seguidismo respecto de las instancias políticas, que se limitará a las declaraciones puntuales sobre aspectos de la actualidad (contra la guerra de Marruecos o la explotación capitalista, a favor de la revolución española o la libertad sexual), o a la crítica vigilante de los síntomas reaccionarios de la propia Unión Soviética o del PCF (¡lo que no es poco!), se justificaba por la confianza puesta tanto en el acierto de la teoría y práctica marxistas como en la validez y autenticidad de la constitución de una sociedad liberada en la Unión Soviética. Una y otra fe empiezan a derrumbarse en los años 30, y como consecuencia todo el edificio de la «política» surrealista se pone también en cuestión; se afirmará cada vez más la originalidad de sus propias perspectivas, iniciándose un proceso de reflexión que a la vez que les acerca a otros movimientos revolucionarios (primero Trotsky, después el anarquismo), llevará también y poco a poco al mito colectivo.

En cuanto al segundo aspecto mencionado, las señales de alarma se empiezan a encender ya en los años 20. El régimen soviético no es tan antirreligioso como debiera, y la «ética» socialista, que sigue exaltando la familia, el trabajo, la patria, se parece demasiado a la odiada moral cristiana y burguesa. Pero ya en los años 30 la deriva totalitaria de Stalin resulta completamente inaceptable: la declaración *Del tiempo en que los surrealistas tenían razón* consagra la ruptura definitiva con el estalinismo, y como es lógico, con su sucursal francesa. Pero había otros indicios no menos preocupantes que informaban de una disfunción mucho más grave, puesto que afectaba a la propia maquinaria del marxismo, y no tanto a una desviación cesarista que se quería accidental y pasajera. El ascenso de los fascismos no cumplía del todo

burguesía, de su ideología en fin, contribuyendo a socavar su dominio. No dejaban de tener razón, al menos en un primer momento, pero no acabaron de tomar conciencia de los mecanismos de recuperación de la economía que integran como oferta de consumo cualquier disidencia o desafío estético.

las reglas del juego; había que admitir que parte de su éxito se debía a su dimensión irracional, a que habían conectado con las regiones instintivas del imaginario colectivo, que habían conseguido despertar fuerzas y energías desconocidas que magnetizaban con mitos y rituales. De modo que la superestructura tenía un papel algo más determinante que el reconocido por Marx o Engels. Se imponía una reflexión profunda y severa, que será emprendida por aquellos intelectuales revolucionarios, de distinto signo, pero que coincidían en el rechazo de la ortodoxia de la iglesia comunista.

Por ejemplo Georges Bataille. Colaborador del Círculo Comunista-Democrático de Boris Souvarine, Bataille publicó entre 1933-1934 en la revista del grupo, *Critique Sociale*, una serie de artículos donde interpreta el triunfo fascista no sólo por causas económicas, sino además por su aparato ritual que instrumentalizaba las fuerzas irracionales de las masas. Aunque enemigo declarado del fascismo, Bataille empezará a especular con la posibilidad de un movimiento obrero que incorporara lo sagrado y las pasiones, derrotando al fascismo en su propio terreno. También en 1934 un surrealista de origen martiniqués, Pierre Yoyotte, publicaría «Reflexiones destinadas a precisar la significación antifascista del surrealismo» en un número especial de la revista belga *Documents*. Yoyotte, precursor en cierto modo del «freudomarxismo» de Marcuse, denuncia la miseria afectiva creada por el cristianismo y el capitalismo, de la que se aprovechan los fascismos actuando sobre los deseos y sentimientos reprimidos. El campo de las emociones y de las ideas es entonces para Yoyotte un factor autónomo que tiene una importancia política decisiva, y sobre el que aconseja intervenir «sin esperar un cambio condicional de la estructura económica, sino al contrario, acelerando así ese cambio». La superestructura, pues, ya no tiene por qué ir a remolque de la infraestructura, sino que se anticipa a ella y la empuja a su vez.

Olvidando viejas querellas, tanto Bataille y sus amigos como los surrealistas intentarán llevar estas ideas a la práctica, fundando en 1935 un grupo de acción militante, *Contra-ataque*. El objetivo era revitalizar el movimiento obrero mediante la exaltación del fanatismo, la pasión y la violencia, armas del fascismo que se volverían así en su contra. Las propias reuniones del grupo, abiertas al público, se desarrollaban en una atmósfera de misterio, provocación y agresividad que pretendía crear una excitación frenética y predispuesta a la revuelta, al menos según los planes de Bataille, que empezaba así con sus experimentos de «sociología sagrada» que más tarde intentará aplicar en el Colegio de Sociología y el grupo *Acephale*. Aunque *Contra-ataque* terminará siendo víctima de su propia efemerescencia,⁶ disolviéndose al año siguiente de su fundación; su legado, aparte de varios panfletos y libelos tan intransigentes como casi siempre lúcidos (por ejemplo, la llamada a la acción directa de las masas, a las que se incita a organizarse en milicias armadas revolucionarias), no se perdería para el surrealismo ni para Bataille.

En efecto, aunque con *Límites = no fronteras del surrealismo* (1937) Breton parezca retroceder hacia las certezas de *Legítima defensa*, al anteponer la supremacía de lo económico a «la elaboración de un *mito colectivo* propio de nuestra época», el proceso es ya imparable. El golpe de timón decisivo se produce en 1942. El desastre de la guerra, el abyecto y desesperanzador asesinato de Trotsky, el exilio del propio Breton en Nueva York... todo lleva a un examen decisivo de todas las «ideas recibidas». Al publicar *Prolegómenos...* en la revista surrealista del exilio VVV (dedicada,

6. Los surrealistas, ya alarmados por el irracionalismo de Bataille, consideraron una provocación imperdonable el término «surfascisme» acuñado por Jean Dautry, cercano a Bataille, y con el que pretendía dar un nombre a la intención del grupo de apropiarse de los métodos del fascismo para superarlo y vencerlo.

por cierto, casi entera a la elucidación del mito), Breton romperá con la tendencia política del surrealismo, tal y como *Límites = no fronteras* había ilustrado. La ruptura radica en que se levanta acta de una desconfianza casi definitiva hacia el marxismo como método científico de conocimiento y de transformación de la realidad, pues «si resulta que esta guerra y las múltiples ocasiones que la misma te proporciona para convertirte en realidad *de nada sirven*, forzosamente tendremos que reconocer que en ti hay cierta presunción, y quizás algún vicio básico, lo cual difícilmente podré ocultar mucho más tiempo a mi conciencia», conclusión que se apoya en una sombría predicción del mismo Trotsky.⁷ Se abre así una perspectiva hasta ahora inédita: si el materialismo histórico ha errado, entonces es posible, mejor aún obligatorio, buscar un «modo de conocimiento y de intervención» diferente, original y que responda de forma plena a las exigencias del surrealismo. A partir de aquí puede darse una emancipación de las representaciones colectivas conscientes e inconscientes, de la superestructura, sobre el determinismo económico, siendo posible tal vez una *vía surrealista específica hacia la revolución*, un medio político propio, unido por supuesto a un método de conocimiento poético, que se verá encarnado en el proyecto del mito.

Henri Pastoreau, uno de los principales responsables de las declaraciones políticas del grupo desde finales de los años 30, ahondará y matizará la vía abierta por Breton. Poniendo como ejemplo la persistencia histórica del cristianismo, que ha sobrevivido a la caída de varios sistemas de producción, Pastoreau pondrá en ridículo el axioma de que «las superestructuras sólo pueden sufrir modificaciones profundas como consecuencia de

7. Breton se refiere al texto *La URSS en guerra*, publicado por Trotsky en 1939, y donde en efecto plantea que «si la guerra no provoca la revolución... habría que reconocer que el programa socialista ha desembocado en la utopía».

las modificaciones correspondientes en la infraestructura económica [...], ¿decidirán entonces los marxistas que no se ha producido ningún cambio importante en el orden de la economía desde que Moisés fue llamado a la cima del Sinaí?» (*Por una ofensiva de gran estilo contra la civilización cristiana*, publicado en el catálogo *Le Surréalisme en 1947*). Por lo tanto, la «liberación última del espíritu» puede ser emprendida sin esperar la mutación de la infraestructura, cuya evolución no garantiza por otro lado el final de la superestructura opresora, como ejemplifica el caso del cristianismo. Así pues, el surrealismo estaría completamente legitimado para echar los cimientos de una *weltanschauung* o concepción del mundo no trascendental que no sólo iniciara la revolución, sino que además impidiera las supervivencias ideológicas de la clase dominante haciendo imposible cualquier contrarrevolución. En este sentido, Breton ya había advertido en plena segunda guerra mundial que una metamorfosis económica no garantizaría la extinción automática de las guerras si no se transformaban también las mentalidades y la propia vida cotidiana, *reapasionando* la existencia humana. Según Pastoreau, esa transformación no podría ser obra del marxismo, porque su racionalismo estrecho le impedía tomar cuenta de «lo fortuito, el sueño, el accidente, lo maravilloso», único material posible para esa *weltanschauung* revolucionaria en la que el surrealismo tendría mucho que decir.

Algunos surrealistas irán más allá de cuestionar la relación de fuerzas convencional entre los factores económicos y culturales. Pierre Mabille, en su libro *Egrégoros, o la vida de las civilizaciones* (1938) se atreve a caer en la herejía al afirmar que una civilización no se define por su componente étnico, ni tampoco por su tecnología o estructura económica (aunque no minimice su peso), sino que las civilizaciones se fundarían en la aceptación de un ideal más o menos común, en «concepciones paralelas del hombre, de la sociedad y de la naturaleza». Son, pues, *egrégoros*,

grupos humanos dotados de una personalidad diferente de los individuos que los forman. Un egrégo nacería de un choque emotivo que se encarnara en un determinado ideal de vida fundando así la colectividad, un ideal no sólo práctico o funcional, sino también pasional, poético, con una fuerza de atracción que Mabilie compara con el amor y el deseo sexual. Pero los egrégos no son eternos, evolucionan y mueren cuando sus estructuras se han agotado, aunque gocen de «tiempos largos» como las ideologías de Pastoreau, durando más de lo previsto por los cálculos positivistas. Por lo tanto, ¿se podría derribar una civilización ya carcomida y moribunda por medio de un nuevo choque emotivo, exaltante, que soldara un contrato social distinto? ¿Y ese choque, qué otra cosa sería sino un mito colectivo? Se abren así nuevas perspectivas para la especulación mítica que serán seguidas con entusiasmo por los jóvenes que se unieron al movimiento al terminar la guerra. Jean-Louis Bédouin, en su estudio de 1949 sobre Breton (destacable ante todo por establecer un balance, no exento de originalidad, de la posición general del grupo durante este periodo), dirá también que «nosotros entendemos por civilización la textura particular de los conocimientos y valores que forman *la relación global hombre-universo*, tal y como se manifiesta, en un momento de la historia, en un mito». Por lo tanto, toda tentativa revolucionaria deberá reconocer que «el objetivo es, en primer lugar, toda la psicología actual del hombre». Según otro recién llegado, Saranne Alexandrian, «la sociedad es la expresión de la poesía, y no a la inversa», por lo que la acción política debe depender de lo poético, y la revolución consistirá en la «organización poética del mundo». Aun sin compartir este extremismo lírico (y muy estimulante) que Alexandrian esparció en la revista *Neon* y el catálogo de 1947, y que tanto molestará a los «viejos surrealistas» como Péret o el propio Pastoreau, fieles todavía a los principios básicos del marxismo, Breton pensaba también que el mito condiciona a la sociedad de tal forma que en

momentos de peligro el destino de ésta depende de su fuerza o debilidad.

Ruptura inaugural, la declaración de 1947 que entre otras cosas reafirmaba el rechazo del estalinismo por el grupo, representa así mismo un verdadero *estado de la cuestión mítica* desde el punto de vista surrealista. Aunque utiliza en gran parte las ideas de Pastoreau, su prudente concepto de *weltanschauung* será definitivamente sustituido por el del mito. El marxismo vuelve a ser culpable, pues, de «descartar toda nueva doctrina mítica», absolutamente necesaria para el triunfo revolucionario y el aplastamiento del cristianismo; sólo el surrealismo estaría capacitado, gracias a su prospección de las fuerzas poéticas, para «promover el mito nuevo». Pero al hablar de doctrina, ¿no sobrepasamos el dominio del mito? ¿No nos acercamos al terreno mismo de las religiones? Péret, en una carta personal dirigida a Breton desde México, criticará esta «tendencia mística» que cree discernir y con la que no está de acuerdo: «es imposible condenar el cristianismo en nombre de una religión a crear. Solamente se le puede condenar, como a toda religión, en nombre de la poesía que aplasta, es decir, en definitiva del conocimiento intuitivo al que la religión se opone para sobrevivir». Pastoreau mantiene también reservas parecidas. Pero la Exposición Internacional del Surrealismo que se inaugura en 1947, ¿no alimenta las mismas sospechas? Breton propondrá a sus amigos la creación de un marco sagrado de iniciación, una «parada espiritual» con una «Sala de las Supersticiones» y otra consagrada a doce seres u objetos «susceptibles de ser dotados de vida mítica», espacio sacralizado que debe tanto a los rituales primitivos como a las ceremonias de un esoterismo cada vez más influyente. ¿Se trataba entonces de fundar una nueva religión? No. En ningún momento los surrealistas «crearán» en los seres míticos a los que quieren dar forma. La apelación a lo sagrado es una operación poética, desmedida, desorientada y equívoca si se quiere, pero destinada no a levantar un

dogma o una adoración real, sino a la posesión por analogía de «los ensueños, emociones e impulsos infantiles» asociados al culto; estamos ante otra *desviación* de sentido por la que el surrealismo, no sin riesgo, intenta despojar a la religión de su imperio sobre lo irracional.

Porque el proyecto del mito nuevo no tiene ninguna posibilidad si antes no se han aniquilado los mitos decrepitos que nos sojuzgan. A pesar de que Breton o Mabille son muy conscientes de que esos mitos están ya en parte desacralizados, que se mantienen muchas veces por inercia como «signos que sobreviven a la cosa significada» en palabras de Breton, no es menos cierto que en 1942 constatará que «una preparación de orden práctico para una *intervención sobre la vida mítica* ante todo debe tomar la forma de una limpieza a gran escala». Breton concreta esa limpieza en el mito racial nazi o en el culto delirante al jefe de los totalitarismos, pero también en la historia que se enseña en una democracia burguesa como la francesa, considerada como un mito legitimizador que utiliza, como el resto de los mitos, ficciones y símbolos particularmente dañinos. Y por supuesto la religión, cuya aniquilación sigue siendo una condición *sine qua non* para la viabilidad del mito.⁸

A esta última cuestión se van a aplicar, sobre todo, Mabille (en *El espejo de las maravillas y Egrégoros*) y Péret (en *Péret tiene la palabra*). Los dos llevan a cabo un análisis parecido; los mitos o leyendas fueron la cristalización de la magia y de la poesía originarias, anónimas y colectivas de los pueblos prehistóricos o primitivos. Pero estos mitos poéticos, desprovistos según Péret de

8. Breton no deja lugar a la duda cuando, por ejemplo, escribe en una dedicatoria que «las iglesias, comenzando por las más bellas, deben ser demolidas hasta que no quede de ellas ni una sola piedra. ¡Viva entonces el mito nuevo!». Citado por Michael Löwy en «La estrella de la mañana», *Salamandra*, 6, 1993.

morales represivas o sublimaciones consoladoras (innecesarias en una sociedad más o menos igualitaria y armónica), comenzaron a decaer con la aparición de la propiedad privada y la división del trabajo, de un principio de desigualdad por tanto que se reforzaría con un proceso de usurpación análogo por parte de los sacerdotes y brujos profesionales respecto de la magia. Así, las religiones se asentarían sobre unos mitos ya degradados, apropiándose de lo maravilloso y de la dimensión no racional del hombre, que dirigen hacia fines sobrenaturales e inhumanos. Como advierte Mabille, habría entonces que conocer las leyes del inconsciente personal y colectivo para evitar que lo maravilloso se perdiera en una huida de la realidad, o en una mística retrógrada, en vez de contribuir a la lucha por la libertad: «yo creo en la posibilidad de orientar la necesidad de lo maravilloso para que sea una conquista del hombre y no su mutilación».

El mito surrealista, en fin, no es solamente proyectivo ni se agota en su voluntad prometeica de forjar una nueva civilización. Hay también una preocupación *terapéutica*, en el sentido de cerrar el paso al uso y abuso de lo irracional por parte de cualquier despotismo, sea la Iglesia católica, el Tercer Reich o el culto a Stalin. Ahora bien, ¿en qué consiste ese mito? ¿Y cuál es su origen? Lo primero que llama la atención es la *indeterminación*. Sin contornos claros, sin llegar a una definición, el mito se mantiene en una atmósfera de alusiones e indicios propicia para despertar la imaginación y tal vez el deseo, pero con escasas posibilidades de convertirse en un programa práctico eficaz. Por ejemplo, cuando Breton propone en los *Prolegómenos* el famoso mito de los Grandes Transparentes, esos seres hipotéticos «ajenos al sistema de referencias sensoriales del hombre», pero superiores a él, a los que «es preciso darles ocasión de manifestarse», no está describiendo o revelando un verdadero mito en sentido estricto. No hay relato de los orígenes ni peripecias sagradas que nos permitan deducir enseñanzas útiles, ¿ni siquiera tienen nombres pro-

pios! Estamos pues ante una conjetura poética y sugeridora que huye de la precisión y extrae de la vaguedad su mayor fuerza. Cada individuo, de acuerdo con sus miedos o deseos, obsesiones o premoniciones, tendrá que dar forma y sustancia a esos Grandes Transparentes cuya misión parece que consistiría en instalarnos en una *duda ilustrada*: si existieran otras especies «por encima del hombre», entonces tendríamos que reajustar nuestra visión del mundo y del rango que tenemos en él, y abdicar de la ridícula pretensión de ser los dueños de la creación, con permiso incluso para destruirla. Y para que esa duda conserve su fuerza de choque y seducción sobre la sensibilidad y el pensamiento de los hombres y mujeres a los que va destinado, tal vez sea inevitable y oportuno que no salga de su indeterminación, que no corra el peligro, una vez consagrado como mito coherente y *terminado*, de petrificarse en doctrina religiosa o alegoría totalitaria que elimine o al menos mediatice la libertad individual. Esta amenaza de momificación preocupará al surrealismo y lleva a Bédouin a insistir en que el mito tiene que ser «válido para cada hombre, tanto tomado individualmente como en las relaciones con la comunidad humana», regla de oro que quizás podría cumplir también el otro gran mito surrealista para Breton, Péret o Alexander: la exaltación del amor, de la mística erótica, del culto a una mujer que al emanciparse se metamorfosearía en la gran libertadora. Este mito, lo suficientemente abstracto como para soportar una teoría social,⁹ lo suficientemente íntimo como para no tener sentido si no es a través de la experiencia vivida e insustituible, se dirige (lo intenta al menos) a esos dos niveles, el individual y el colectivo, que preocupaban a Bédouin y a sus amigos.

9. El grupo surrealista rumano hará del «amor no edípico» y del erotismo la palanca de un renovador discurso revolucionario, exigiendo «la erotización sin límites del proletariado» como requisito tanto de la insurrección como de una sociedad liberada.



*Dibuixos lapons i estàtua
de ferro africana: la
cosmovisió de formes
culturals llunyanes
contribuí a redimensionar
l'art occidental de les
primeres dècades
del segle xx.*



Solamente, como excepción, Mabilie se atrevió a vislumbrar en la guerra civil española algo que sí se acercaría al modelo de mito primitivo: «afirmo que hemos asistido al nacimiento de un mito inmenso. La España revolucionaria no es la expresión total del Bien, pero contiene el Bien. El impulso milagroso que llevará a la humanidad hacia la conciencia de su destino ha tomado aquí una forma ejemplar». Sería superfluo detenerse en lo que significó la guerra civil para las conciencias revolucionarias o meramente democráticas de todo el mundo. Conmoción moral y afectiva, valor de ejemplo y acicate, donde no sería demasiado arriesgado pensar que también podrían estar presentes algunos elementos sagrados. La lucha desigual y simbólica entre el Bien y el Mal en estado puro, las grandes epopeyas colectivas (defensa de Madrid), los héroes legendarios y la muerte traicionera o sospechosa de esos héroes elevados a mártires (Durruti), el ciclo civilizatorio de la creación de un mundo primordial en el que cada acto (económico, político, cotidiano) se ensaya por primera vez para que, a pesar de un fracaso aparente, renazca algún día inspirando los gestos de las futuras generaciones (revolución anarquista de Barcelona o Aragón)... Es muy posible que Mabilie captara una *señal de onda* del inconsciente social cuando dedicó *Egrégors* «a los combatientes de la España revolucionaria aplastados por un el peso de un mundo muerto. Primeros vivientes de la gran Leyenda donde se fundará la nueva conciencia de los hombres».

Pero Mabilie no ha inventado ningún mito, ha sido sensible a él. Porque a diferencia del Colegio de Sociología, que aspirará a resacralizar la modernidad de una manera premeditada y voluntarista, imitando como «aprendices de brujo», por utilizar la expresión de Bataille, los fenómenos y mecanismos sagrados de los pueblos primitivos estudiados por la antropología,¹⁰ el surrealis-

10. Bataille quería llevar a cabo un asesinato ritual, un sacrificio humano consentido por la «víctima», para resacralizar a una sociedad asombrada ante

mo se limitará a servir de hilo conductor al pensamiento mítico para ofrecerle así una vía de agua por la que escapar de su latencia inconsciente manifestándose a cielo abierto. Se trata de proponer mitos que se forman por sí solos, no de fabricarlos; una y otra vez Breton recordará que «los surrealistas... entienden no asumir en nada la absoluta ridiculez que supondría querer promover con sus propias manos un mito nuevo» (*Cometa surrealista*). La raíz del mito se encuentra en la sociedad, en su dinámica conflictiva y en sus más secretas aspiraciones. Porque, ¿cómo podría ser el «amor sublime» un artículo de consumo, una operación de marketing? En cuanto a los Grandes Transparentes, no consisten en una elucubración caprichosa de una mente desordenada o en un simple relato de una ciencia-ficción que por otro lado despertó la curiosidad de los surrealistas, sino en la materialización en forma de símbolo palpable de las turbulencias, pánicos y anhelos de una sociedad determinada, de la misma forma que la «novela negra» del siglo XVIII se desplegaba, según Breton, como un contrapunto imaginario de la quiebra del antiguo régimen y la gran tempestad de 1789. Inmersos en una crisis ecológica catastrófica quizá hoy estemos más capacitados para interpretar en su justa medida el mensaje de reconciliación con la naturaleza de los Grandes Transparentes. Por cierto, ya están entre nosotros, desde las abducciones extraterrestres al culto neopagano de Gaia o de la Diosa Madre; han tomado *un cuerpo y un alma*, no precisamente los que el surrealismo esperaba, pero reveladores al fin de una angustia tan sincera como manipulable.

este suceso incomprensible y mítico. También propuso la plaza de la Concordia de París, lugar de ejecución de Luis XVI, como lugar mítico donde se levantara un vínculo sagrado entre los ciudadanos republicanos y revolucionarios que han matado al padre, transgrediendo el tabú de la inviolabilidad del cuerpo real. Se celebraría una fiesta anual que renovarían el pacto revolucionario reforzando la voluntad de emancipación y combate del proletariado.

Ahora bien, para Breton las señales de humo por las que se manifiesta la latencia mítica están muy claras y son decisivas: ciertas obras plásticas y poéticas que disponen «de un poder sobre el espíritu que excede en todos los sentidos al de la obra de arte» (*Ante el telón*, 1947), ciertas reflexiones intelectuales que facilitarían la formación del mito. Tzara, Malraux, Bataille, Caillois, Mabile, Péret, Calas, Carrington, Ernst, Masson, Matta... serán convocados para dar testimonio de un mito que no es obra suya pero que se expresa a través de sus creaciones. El papel privilegiado del artista y del poeta será aceptado por el surrealismo en su conjunto, pero sin llegar a la unanimidad. Ya se ha apuntado que, estudiando el fenómeno de lo maravilloso en las culturas primitivas, Péret llega a la conclusión de que el mito es ante todo una responsabilidad colectiva, nunca de uno o dos poetas (inspirados o inspiradores, tanto da); en el supuesto de una sociedad futura y libre, quizás no sea ya factible que todo el pueblo participe en la creación poética y mítica, pero ésta será como poco «la vida y el pensamiento de vastos grupos de hombres animados por la vida entera de la población». Mabile muestra una desconfianza mayor: el artista es una figura tardía que aparece justo cuando se descomponen las primeras comunidades igualitarias, apoderándose de su patrimonio poético de igual forma que las clases dominantes empezaron a expropiar los frutos de su trabajo, argumento que curiosamente (o no) se parece a ciertas críticas posteriores que impugnan la función del artista en el sistema económico y sobre todo ideológico actual.

Pero independientemente de estas diferencias de matiz o de algunas incongruencias, la teorización surrealista sobre el mito destaca por su complejidad, rigor y riqueza, cualidades que quizás operan en parámetros alejados de la norma, pero que no se podrían obviar. Sin embargo el mito colectivo estaba predestinado al fracaso. Cuando Breton, Péret o Mabile vuelvan del exilio, se encontrarán con que el panorama cultural y político se encon-

traba dominado por el compromiso existencialista y la vulgata escolástica del comunismo estalinista, y ninguno de ellos está para efusiones líricas o sugerencias utópicas: lo que después del Mayo 68 llegará a ser un tópico, la reivindicación de Fourier, es motivo de escarnio en 1945 (alguno de los que más se reían prologarán más tarde libros de homenaje a la «actualidad» —de efectos retardados pero amnésicos— de Fourier). Sartre, Lefebvre, Tzara, Vailland, intelectuales orgánicos o compañeros de viaje, todos acusaron al surrealismo de oscurantismo seudorreligioso, de esteticismo vacío. Incluso algunos surrealistas, empeñados en una lealtad (o fe) ciega y lamentable a la Unión Soviética, se unieron al coro de insultos.¹¹ Más adelante veremos como se repite un discurso semejante entre los grupos radicales que buscarán la superación del surrealismo como proyecto revolucionario, especialmente la Internacional Situacionista. Guy Debord, quizás el teórico revolucionario más decisivo de la segunda mitad de siglo, parece zanjar la cuestión: «El rechazo de la alienación en la sociedad de moral cristiana ha conducido a algunos hombres al respeto por la alienación completamente irracional de las sociedades primitivas, eso es todo».

¿Qué valor podemos conceder entonces a la peregrinación surrealista a las tierras del mito? ¿Tuvo alguna consecuencia positiva o fue un despilfarro lamentable de ideas y energías? Ya únicamente ese *despilfarro*, por lo que tiene de gesto *soberano*, hu-

11. Nougé sólo reconoce en Breton y sus amigos la apología del mesemismo, las misas negras y las mesas giratorias; el «Grupo Surrealista Revolucionario», que intentará combinar en 1947 la exploración y la experimentación en el terreno del inconsciente, lo maravilloso, etc., con la primacía del PCF (lo que suponía aceptar la ideología y la práctica del estalinismo), dirá que «el surrealismo se opone funcionalmente a la creación de nuevos mitos... debe dismantelar el mecanismo de formación y funcionamiento de los mitos». La Exposición de 1947 organizada por Breton, pues, «abre sus puertas a la odiosa noción de culto» (*La cause est entendue*).

biera tenido un sentido, y no sólo para el surrealismo. Pero hay quizás aspectos positivos más concretos en los que reparar. Una de las grandes fallas del surrealismo consistió quizás en que se especializó en el plano de la crítica de la cultura o de las costumbres mientras delegaba en el Partido Comunista Francés la lucha diaria política y económica; esta falla, como advirtieron los situacionistas, hacía imposible que la actividad surrealista llegara a ser una teoría revolucionaria que abarcara todo, desde el sueño, la poesía y el amor hasta la producción económica o el urbanismo, condenándose así a la separación y el idealismo; «deberían haberse afirmado como teóricos y prácticos de la revolución de la vida cotidiana», reprocha Vaneigem, cayendo tal vez en un anacronismo, en una *Historia desenvuelta del surrealismo* demoleadora pero al menos escrupulosa. La «querella» del mito nuevo se dirige precisamente a colmar esa separación, por lo que se comprende la insistencia con que Bédouin reafirmaba la esencia revolucionaria del surrealismo, pero de una revolución radicalmente nueva: «el surrealismo aparece en efecto como la única arma que conviene a una revolución que será sobre todo psicológica». Al reivindicar la importancia de la superestructura, sobre la que habría que intervenir tanto o más que sobre los factores económicos, y al subrayar que el cambio de modelo de sociedad no puede detenerse en el reparto de la riqueza o la apropiación colectiva de los medios de producción, los surrealistas caminarán de cerca o de lejos, antes o después, pero siempre *por la misma senda* que el resto de los grupos y tendencias de la izquierda heterodoxa que también intentaba formular un programa revolucionario que superara los límites de la lección escolar marxista-leninista. Korsch, el primer Lukács, Lefebvre, Castoriadis, Debord, utilizaron desde luego otro lenguaje, otros métodos y otros instrumentos, pero apuntaban a un horizonte que no estaba en las antípodas del surrealista. La elección del mito en vez de la teoría responde, ya se ha dicho, a las posibilidades inéditas que ofre-

cía para apelar no sólo a la razón, la conciencia de clase o el espíritu de revuelta, sino a todas las facultades del ser humano, empezando por la imaginación y el deseo. Se puede estar de acuerdo o no con esta apuesta, pero hay una función del mito que tampoco será ajena al pensamiento revolucionario contemporáneo: el mito, lo sagrado se entiende como un antídoto contra la *alienación* provocada por el aislamiento y la separación. El egrégoro se definía porque soldaba en una unidad superior a aquellos que lo componían, y era vital restaurar también la relación perdida con el universo que había escindido al ser humano de su propia naturaleza, haciendo de él un eterno exiliado. Porque lo sagrado y el mito son una forma de *comunicación* entre los individuos frente a la disociación de lo profano que Bataille entendía como una serie de actividades especializadas, falsas, fútiles, precisamente por estar separadas entre sí; arte, ciencia, política, son esferas segregadas de la antigua existencia total que ha perdido su unidad, y a la que sólo el mito podría otra vez vivificar, pues en el mito se unen todas las actividades y participan todas las voluntades exaltadas por su poesía. ¿Lo sagrado como comunicación real? Nos alejamos entonces de los paraísos religiosos y de la bruma mística para entender mejor lo que el surrealismo creía haber encontrado en el mito. Cuando Bataille dice que «lo sagrado es para mí exactamente el hecho específico del movimiento comunal de la sociedad», está aludiendo a la misma parcelación de la experiencia de la vida y de la realidad que denuncian los situacionistas y desea una parecida «sociedad armoniosa» fundada en el verdadero diálogo que ha abolido «la dictadura totalitaria del fragmento» (Debord), y esta coincidencia, por muchas diferencias que existan en cuanto a las soluciones, le sitúan en un plano de la evolución del pensamiento *absolutamente moderno*.¹²

12. Es conveniente aclarar que Bataille, como los surrealistas, pensaba en una *comunidad electiva* de individuos libres y dueños de sí mismos que se fe-

Podemos lamentar sin duda que el surrealismo eligiera el mito y no la teoría. Tiene desde luego una difícil traducción en la práctica, de tal forma que es casi imposible evitar que se convierta en una esfera separada, falsa. En su descargo, para los surrealistas el mito nunca podría ser escatológico en el sentido de que su cumplimiento final se dejaba para un futuro lejano. Todo lo contrario: Mabille atacará los «mitos edénicos» (el cristianismo, pero también el paraíso comunista del día de mañana por el que hay que sacrificarse en el presente), a los que contrapone una transformación inmediata y palpable (la «surrealidad» no puede ser trascendente ni debe retrasarse, se experimenta en el «vivir hoy» cotidiano).

¿Pero no era demasiado general, ambiguo, «poético»? ¿No podría haber ofrecido más detalles, más anécdotas simbólicas, más «enseñanzas» o «técnicas» que se hubieran podido plasmar en la economía, las relaciones sociales, la organización política? Para ello se requería una aplicación directa del mito por parte de los surrealistas, a la vez que su presencia y participación en acciones concretas, reajustando así la realidad al mito y viceversa; en este sentido, ¿había conseguido el surrealismo escapar completamente de la especialización?

Por otra parte, el exceso de confianza en las obras artísticas para la formación del mito es como poco discutible. Tal vez hubiera sido mejor dirigirse a los datos y materiales que estaban recopilando grupos muy cercanos al surrealismo como *Mass-Ob-*

deran voluntariamente atraídos por un lazo pasional que les evita caer en el aislamiento y disgregación de las democracias posmodernas. Esa comunidad, pues, es la opuesta de la comunidad tradicional (patria francesa, clase burguesa) de la que Bataille se desolidariza totalmente. Así mismo, la personalidad individual nunca podría desaparecer fundida en el egrégora, que para Mabille es lo contrario de la disolución del yo en la masa fascista o en el anonimato del consumo actual.

servation, que podrían haber dado un sesgo algo más riguroso y contemporáneo a una especulación que ya era de por sí arriesgada. Pero se prefirió acudir al dudoso socorro no ya del pensamiento primitivo, sino del ocultismo. El surrealismo tenía en los años 40 otras opciones a su disposición que sin embargo desaprovechó: la crítica del estalinismo llevó a la de las propias organizaciones políticas jerárquicas y centralizadas, y esto a la reflexión (por ejemplo en Georges Henein) sobre la necesidad y capacidad de las masas obreras para organizarse por sí solas de forma autónoma y espontánea, dirigiendo ellas mismas la revolución. Breton, Péret, Pastoreau, y también Henein, se atrevieron además a poner los cimientos de una ética revolucionaria que ha quedado desgraciadamente inédita y que se basaba en la consideración *nada pragmática* de que «el fin no justifica los medios», que el mundo nuevo de los rebeldes también se impone porque sus actos son ajenos a la lógica del poder y de la dominación. ¿Hubiera sido quizás un camino mejor una teoría de la revolución exaltada por un mito que diera lugar a una moral de libertad y comunicación sincera?

Por último, ¿sigue teniendo hoy algún sentido el mito? Vivimos en un mercado, no en una comunidad, y solamente podemos imaginarnos como consumidores. Las preocupaciones acerca de una «sociología sagrada», o sobre el mero sentido de lo social, casi han desaparecido, excepto en los estudios de mercado y en las estadísticas que vigilan las tendencias y corrientes del consumo, sea éste político, económico, sexual o afectivo. El mundo está definitivamente desencantado y el mito ha sido sustituido por el espectáculo. No es cuestión de discutir las lúcidas tesis situacionistas sobre el espectáculo como mito degradado, pseudo-sagrado, que sirve al capitalismo como medio de legitimización y modelación de la realidad. Efectivamente el espectáculo unifica las realidades separadas en un conjunto que supuestamente tiene sentido para el espectador pasivo, impone un rosario de roles

idealizados que marcan el comportamiento de los consumidores o justifica la propia existencia del sistema y anatematiza que fuera de su reproducción automatizada y monótona no hay nada. Características análogas al mito, sí, pero que no lo absorben del todo. El mito, al menos entre los primitivos, es vivido con exaltación, pero «nadie se cree verdaderamente el espectáculo» (Debord). El mito es pura interacción entre el relato sagrado y las aportaciones individuales de los miembros de la tribu, que por medio de sus sueños, profecías y visiones lo reconstruyen incansablemente adaptándolo a los nuevos acontecimientos y necesidades, mientras que el espectáculo se define por su unilateralidad, por la sumisión que exige; es, sí, lo opuesto al diálogo. El espectáculo no contiene ninguna promesa porque asegura que ya está todo hecho; el mito mantiene la llama de la esperanza contra toda evidencia, contra todo realismo. Puede que los dos sean ahistóricos, pero el espectáculo sólo conoce lo instantáneo, el presente efímero, mientras que el mito se remite a lo arcaico, al origen totémico y animal del ser humano, a un tiempo salvaje que todavía nos vincula a la ameba y al átomo. Pero sobre todo el mito se acepta en su dimensión irracional, mágica o inconsciente, mientras que el espectáculo es, como el genocidio nazi, producto del racionalismo: la ideología de la sociedad de la información, de la soberanía del consumidor y/o espectador, de la bondad del mercado libre... pueden tener rasgos míticos, pero su origen es ante todo la apoteosis de la técnica, del pensamiento científico, del cálculo matemático... todos ellos pueden ser *explicados*, son razonables, objetivos, no hay ningún misterio en ellos. Así, el espectáculo será un mito, pero un *mito frío*. El capitalismo ha destruido la trascendencia religiosa o monárquica afirmándose en las luces del progreso: su programa consiste en la abolición de cualquier resto de oscuridad, de materia informe que se resista a la catalogación científica y al desarrollo. Su promesa consiste tal vez en el infierno, pero será un infierno aséptico y limpio, libre

de las «tinieblas» del pasado. Es decir: la dominación económica actual se basa en la propaganda de la tecnología y la racionalización productiva que extirparán algún día la miseria y hasta la infelicidad. No puede aceptar por tanto que algo irracional o no controlable crezca en su propia alma. Pero si el pensamiento mítico niega su lado oscuro, se niega a sí mismo ¿habría entonces un sagrado en esta época que no coincidiera del todo con la mistificación del espectáculo? ¿Es ésta la explicación de los rebrotes de irracionalismo religioso que se encienden en los integristas? ¿O la resurrección de los fanatismos sagrados basados en la raza o la nación? ¿Hay otros mitos distintos que no acertamos a identificar y que están también al servicio del capitalismo? En tal caso nunca serían reconocidos como tales, nunca emergerían como mito consagrado, porque tal vez la *ausencia de mito* es hoy el único mito posible.¹³ Pero bajo esa ausencia interesada, ¿se reproduce lo sagrado? ¿Y podría existir incluso, como querían los

13. Al capitalismo le conviene, y mucho, que la ausencia de mito apuntada por Bataille se imponga efectivamente como un mito, como una creencia irracional y supersticiosa de la que no se puede dudar. Si hoy es imposible un mito, es decir, una comunicación diferente que opera en todos los sentidos (incluidos el imaginario y el pasional) respaldando una colectividad unida y solidaria por algo más que por el interés económico, la disgregación que necesita el consumo es mucho más fácil. La aparición de la masa de *individuos aislados juntos* (Debord) fue históricamente posible *también* por la desarticulación de los mitos unificadores a manos del capitalismo racional y profano; la supervivencia de este sistema de dominación pasa por el diagnóstico científico de la imposibilidad de un nuevo mito que ni siquiera intente unificar lo disperso, porque sólo lo racional puede darse en un mundo que la razón ha creado a su imagen y semejanza. Y queda por discutir si la superación de la economía se puede valer o no del mito, que no es sino la plasmación, en el plano de lo imaginario y de las representaciones simbólicas, de la unificación de todas las realidades parceladas y de la comunicación sin dueños. Tal comunicación, tal unificación, no puede dejar de generar símbolos, y es a su vez impelida por ellos.

surrealistas, un sagrado revolucionario, un maravilloso que le fuera propio? ¿Y en el caso de una revolución triunfante, se daría o no una explosión de poesía colectiva y mítica como esperaba Péret? ¿O se trata de un estadio histórico superado para siempre?

Los movimientos sociales de oposición, en su resistencia o en su victoria, se encuentran siempre con el dilema de consolidar una memoria que levante acta de sus luchas presentes, pasadas y futuras, o de mantenerse en un estado difuso que impida la esclerosis del espíritu libertario. En el primer caso, esa memoria que es la garantía de la comunicación real y de la unidad de todas las experiencias en un grupo social, bien podría, tarde o temprano, verse acompañada por representaciones mentales, símbolos, ideales poéticos. No lo llamaremos todavía mito, porque hay también una magia de los nombres que puede ser blanca o negra y lanza a veces una maldición sobre aquello mismo que deseamos fortalecer. Pero esa *institución de lo imaginario* satisface muchas veces las necesidades que en otros tiempos y latitudes cubrió lo que llamamos mito. Y para el segundo caso, la subversión inaprensible alérgica a las identificaciones, se presentaría como el gran no relato en las antípodas del mito y de la ideología, su impugnación última y definitiva; pero esa personalidad múltiple y siempre disponible que haría y desharía la revolución y la nueva vida ¿existe realmente o se trata más bien de un nuevo proyecto mítico, de un viaje iniciático sin fin ni destino en busca de un yo que al negarse a sí mismo paradójicamente se convierte en el más ambicioso de la historia? Porque como nos enseñan los aborígenes australianos, todo nomadismo es a la vez físico y *mítico*.

El objeto surrealista: una poética de lo improductivo

EUGENIO CASTRO

Grupo Surrealista de Madrid

PARA INTENTAR hacer comprensible la noción que me hago del objeto y la experiencia que de él tengo, debo decir que lo contemplo, parafraseando a André Breton, como un «precipitado de poesía». Desde el inicio parto de la convicción de que el objeto entra en connivencia con una concepción poética mucho más alta y vasta que aquella que la fija a una formulación técnico-literaria. Mucho más lejos de esta débil frontera, la aventura poética de la que hablo ha desbordado los márgenes de la escritura poemática, que, desde hace por lo menos dos siglos, pasó a ser afluyente fértil de una corriente lo suficientemente honda y extensa como para admitir los accidentes más bellos y arrebatadores, aunque también sobrecogedores e inquietantes; una corriente que en su remontar ha conseguido debilitar antagonismos y confundir contrarios, vinculando imaginación y concepto, realidad y símbolo, sueño y vigilia, teoría y acción, y cuyas fuentes son, para algunos de nosotros, aquellas invariables que se renuevan y renuevan sin cesar, llámense Borel, Rimbaud o Lautréamont, Goya, El Bosco o Kubin. Aunque, para ser más ciertos, el agua empezó a brotar, antes y después de ellos, en otras latitudes y recodos igualmente indómitos, cómplices o inhóspitos: desde la isla de Pascua hasta el río Sepik, desde Machu-Pichu a Stonehenge, y así hasta *Aurelia* de Nerval, *Lengua en las piedras* o *Arcañe 17* de Breton, *Geografía sideral* de Guy-René Domayrou, Van Gogh o el suicidado de la sociedad de Antonin Artaud, *El bosque*

sacrílego de J.-P. Duprey o *El deshonor de los poetas* de Benjamin Péret para citar sólo algunos nombres y obras fundamentales en el panorama histórico del surrealismo o de la poesía moderna, que, a través suyo, desencadena por otros medios su acción.

Y todavía hoy, inapelablemente, la voz del agua arranca del limo soberbias pronunciaciones y magníficos himnos de los cantos rodados que tapizan su lecho: *Libro del frío* de Antonio Gamoneda; *Desde una música de viento y piedras* de Ignacio Castro; *Las guerras civiles* de José María Parreño; *Ruido de cadenas* de José Manuel Rojo; *La tumba de Keats* de Juan Carlos Mestre; *Quebrada* de Silvia Guiard anuncian con dolor e inspiración el fragor de una corriente caudalosa e incesante, acarreado en su fluir una promesa de felicidad irrenunciable.

Todos estos y aquellos «nuevos estremecimientos» expresan la alta experiencia de una realidad que es superada en sus datos inmediatos y vivida en la génesis de su palpito, ese latido desobediente a los ritmos tristes de la apariencia, esa gloria insumisa a los dictados de la alienación.

Pero más allá de la expresión poemática de algunos de ellos, son los otros medios los que aquí nos interesan, por su facultad liberadora, afectada por una doble dimensión destructiva y auroral: abolición del género y la especialización, disolución del principio de identidad, ruptura total del estilo, liberación, por tanto, del lenguaje en tanto en cuanto se lleva a cabo una liberación del espíritu (aquí me gustaría recordar que el surrealismo nació de una operación de gran envergadura sobre el lenguaje).

Este cuestionamiento elemental de las «fuerzas vivas» del estado literario es sólo la punta de iceberg de un asalto a los cielos de la poesía, que, tal y como es realizada, por ejemplo, en *El amor loco* de André Breton o en *El vampiro pasivo* de Gherasim Luca, ha penetrado en los intersticios de la vida cotidiana, y cuyo aliento imaginativo le ha devuelto la respiración de lo fabuloso y de lo mítico.

La correspondencia entre lo interior y la materia sensible es lo que impulsa el sueño poético, que desplaza en su vigilia la promesa de sus emanaciones profundas: el azar objetivo, la imaginación onírica, el abandono incondicional, la espera involuntaria, las acciones poéticas con vocación política son la cristalización de una experiencia de la realidad que, condensada en la expresión «maravilloso cotidiano», obliga a la revisión del sentido de poesía al tiempo que expande su reverberación, ¿ese sonido telúrico que, a pleno aire, pone música sabia a la vida concreta? Esta reverberación está causada por una campana que anuncia con su tañido un rito profano: la transmutación en física poética de toda la destilación mental.

En efecto, según la afortunada expresión de Paul Éluard «física de la poesía» (que él asoció sobre todo a la pintura y que más tarde Breton expandió en su texto *Crisis del objeto*), aquella hace penetrar en su círculo de fuego entidades hasta entonces ignoradas o, cuando se les reconoció, concebidas prioritariamente desde el punto de vista, considerablemente chato, de lo artístico (así ocurrió con las vanguardias), y que el surrealismo intenta susstraer a tal reducción. Una de estas entidades es el objeto.

Pero, ¿qué condensa el objeto que nos hace experimentarlo más como un «precipitado de poesía» que como la insuficiente expresión de un género artístico? En primer lugar, acaso, el sentimiento muy agudo de una gracia original recuperada, pues hay en la construcción de un objeto el vértigo de una mirada despojada de condicionantes conceptualistas que, la mayoría de las veces, condenan lo que llamamos obra de arte a una opacidad casi irreversible. Ese vértigo es una pulsión poética primordial no abstracta sino concreta, porque el objeto se anima de una reminiscencia de infancia que le otorga su vida patente y por la que se renueva su facultad de asombro. Hay, pues, en la construcción de un objeto, fundamentalmente en la construcción de un objeto, una rehabilitación de la transparencia que acompaña a las rela-

ciones del niño con sus juegos, obrándose una elevación de los sentidos que de nuevo son instruidos en un nivel que roza lo hipersensible. Y en este plano del afecto incalculable se libra una batalla en la que se asiste, por momentos, al triunfo del principio del placer sobre el de realidad. Podríamos decir, incluso, que la construcción de objetos tiene, de antemano, el efecto irreflexivo de una respuesta pasional, y que en el objeto toma cuerpo, en buena medida, una satisfacción de los componentes sensuales que acompañan a nuestras derivas mentales... Y en este palpar de nuestros dedos sobre su carne, el trance libera nuestra libido en un acto de erótica complicidad: la irremediable libidinización de nuestra vida.

Pero, como decía anteriormente, no puede obviarse de la construcción de un objeto una implicación lúdica decisiva. Me atrevería incluso a pensar que es parte del juego del verdadero proceso realizador, juego que se sobrepone a la idea preconcebida y por el que, al menos a la misma altura de lo conseguido mediante una «operación de la consciencia», se llega a resultados perturbadores, cuando no iluminados. De lo que estamos seguros es de que, con la construcción de objetos, la llamada creación artística es asaltada en el trono mismo de la jerarquía que gusta de ostentar, pues en tanto que contemplada como actividad de orden cotidiano, indisociablemente inscrita en las relaciones de la vida diaria y de los actos de placer, la construcción de objetos es un hacer que tiende, más que a la transformación del arte, a la transformación de la vida.

Es por esto que para algunos de nosotros, al situarla en un plano de igualdad diferencial, la acción de crear no podría dejar de guardar parecidos privilegios a los de la construcción de un castillo de arena por un niño o de una «escultura rupestre» en el barro por una artista: ¿no elaboran uno y otra, por sus propios medios, una fabulación mítica de la tierra? Prima aquí, por encima de toda consideración ulterior, una ilusión capaz de suscitar



Il·lustració de Reparación de la Isla Misteriosa (Collages-secuencias de un film imaginario sin fin), d'Eugenio Castro.

por sí sola todos los mecanismos de la invención. Y no hablo, por lo demás, de ilusión en el sentido de prestidigitación, sino como la forma de una «alta ficción» por la que, según afirma André Breton, «el hombre reposa de su lastre terrestre y le da el poder de abordar el mundo de los mitos eternos y de abrirse en ellos su propio camino» (A. Breton, «Situación de Melmoth», en *Magia cotidiana*, p. 79).

No podemos negar que esa «alta ficción» encuentra en el niño (además de en el «loco» y el llamado «primitivo») una especie de edad de oro, y que muchos hombres y mujeres (algunos artistas y poetas) han sabido conservarla y proyectarla más tarde en sus vidas y creaciones. Por eso se nos hace difícil imaginar que al acto de construir un objeto no se asocie un cierto grado de arrebató que, mientras perdura, no devuelva a un estado de inocencia. Ese tipo de arrebató en el que, por ejemplo, sume el juego de volar una cometa. En verdad, ¿no se ha apoderado de aquellos a quienes les ha sido concedido el beneficio de elevar por los aires uno de estos objetos, la sensación muy viva de que lo seguirían? Sirva esta imagen en su consideración metafórica para expresar algo inherente al acto de crear: la conquista de cierto estado de desprendimiento capaz de propiciar una incipiente y acaso completa recreación del mundo. Recreación que, cuando verdaderamente se produce, es proporcional a lo que más que una fórmula es un hecho concreto: la acción de crear y el objeto creado, propiamente, coinciden con el juego en que ambos rinden al hombre al estado de inocencia. Y el poeta lo sabe, y aspira siempre a recuperarlo en él.

Hay, pues, en la construcción de un objeto, una fabulación de la infancia en tanto que aventura imaginaria que vuelve en él real su devenir, pues el objeto es las botas de siete leguas que avanzan en su zancada el lugar donde siempre se llega por primera vez; el viaje transcontinental que desplaza una potencia que sirve para despojarnos de la neurosis de lo adulto, ese fardo que ancla nues-

tras piernas en el lodo del llamado realismo, esa insuficiencia que usurpa a la aventura humana su Tierra Incógnita.

Lo real. Sin duda en el siglo veinte nadie como los surrealistas ha insistido tan apasionadamente en denunciar su falseamiento, en desacreditar su prepotencia y ha repudiado su instrumentalización racionalista y su monopolización utilitarista. Después de todo, «los surrealistas», según afirma J.-L. Bedouin en su escrito *Ciclo del objeto*, «nunca hemos dejado de ser realistas, no hemos dejado nunca de adentrarnos en la sobrepotencia de lo real, hasta llegar a tomar nuestros sueños por otra forma distinta de realidad». Si he entendido bien, se trata de una confirmación de la complicidad amorosa que se establece entre lo imaginario y su vigilia, que se manifiesta por diferentes medios y de distintas maneras en la vida cotidiana (el sueño es también vida cotidiana), y para ser aún más precisos, en la vida concreta, de cuya experiencia podemos esperar todavía el deslumbramiento, la iluminación —y hasta la satisfacción— que nos hurta la inconcreción de esta especie de realismo socialista que es la llamada «sociedad del progreso»: el presunto beneficio de un paraíso tecnológicamente calculado que nos aleja de la colmación de nuestras necesidades y deseos más hondos, sustituidos por la mueca ciega de la repetición, digamos, por la reproducción mecánica de nuestros gestos y movimientos, verdaderas señas de identidad de esta denominada sociedad del bienestar.

Esta es la realidad que nos es ofrecida (apenas si tenemos ya ocasión de generarla nosotros), la que se apoya en la perpetuación de la identidad (y no precisamente como instancia de memoria sino como operación de control policial), principio último y primero del proceso disociador que se abre en contra de la convivencia entre el pensamiento racional y el pensamiento mítico, modelo operativo de una civilización que en el paroxismo de su decadencia subordina la vida y deprime la realidad. Pero esta civilización nuestra no debe olvidar nunca que, ya en el mis-

mo seno de lo real, el corazón y la inteligencia humanas transmiten señales triunfantes, como aviso acaso de una lucha a muerte contra la victoria de la muerte: los profesionales de la depresión no podrán confiarse jamás, porque al acecho está siempre, como eterno retorno, «el sueño que refresca» (Rimbaud). Al fin y al cabo el atavismo del sueño es, cuando menos, tan vehemente como el de la barbarie. Por eso hay que seguir confiando siempre en la palabra inocencia, en cuya última letra podemos adivinar la mecha corta de un cartucho de dinamita.

La construcción de un objeto (en general la creación) desmiente el sacrosanto principio de identidad (instrumento preciso de alienación) y, al contrario, participa de esa dinámica liberadora que es el gran movimiento del simbolismo universal, que inicia su deriva, precisamente, en aquello que nombra la vida concreta, en sus cosas vinculadas por una corriente de afinidades ocultas. De hecho, la construcción de un objeto es una composición en la que de manera inapelable se advierte la heterogeneidad de los elementos que lo constituyen, ninguno de los cuales suele ser la copia del otro, ninguno de los cuales favorece el fetichismo de la estereotipia. No, el objeto surrealista afirma un sentido múltiple de lo real, y aunque la razón instrumental se obstine en ocultarlo, en realidad censurarlo, «no podrá descuidar —citando a Breton— la contradicción que está siempre presta a aportarle la experiencia». Además, tal y como se pregunta y responde Gaston Bachelard «la idea de la realidad, sobre la función metafísica primordial de lo real, se encuentra más en lo real oculto que en lo real inmediato, en la convicción de que una entidad cualquiera rebasa su dato inmediato».

No será pues difícil comprender, desde este punto de vista, cómo el objeto surrealista pone bajo sospecha permanente la noción de realidad de esta civilización al enfrentarse a los objetos que más la afirman, objetos «civilizados» cuya función en esencia mediática y alienante (llamados de entretenimiento) atrofia su-



Il·lustració de Reparición de la Isla Misteriosa (Collages-secuencias de un film imaginario sin fin), *d'Eugenio Castro.*

cesivamente facultades originales y justifica, enalteciéndolo, el miserabilismo reinante: el televisor, el coche, el ordenador, las cámaras de vídeo, el vídeo-juego, el móvil, para poner ejemplos de los más asumidos y por eso, quizá, más dañinos, llevan incorporado en su uso el veneno de la minusvalidación de la vida humana, tanto en el campo social como en el mental, así como en el de la vida natural. En verdad, toda esta tecnología de la parálisis obra un cambio terrible en nuestra constitución, sustituyendo el hueso y el músculo, el nervio y la sangre, por un circuito electrónico o mecánico, da igual ya, que nos conecta con el edén sin levantarnos del asiento, que nos traslada a lo más remoto con sólo apretar un botón. En otras palabras, el utilitarismo del instrumental «civilizado», perfectamente quirúrgico, promete sin vacilación un triunfo total de lo sedentario (una derrota sin paliativos de la movilización), una amputación sutilísima y despiadada de las extremidades fabulosas del espíritu humano delimitador: sin botas de siete leguas que calzarnos (no lo olvidemos, fetiche mágico), a causa de esta nueva forma de mutilación que es la multiplicación técnica, el elemento mítico movilizador queda desarticulado en la propia automatización, siendo desde entonces nuestro campo de desplazamiento el de la celda virtual, impío sustituto de la inmensidad, atroz simulacro de la cópula cósmica. Y es que los objetos «civilizados» están asistidos por un contenido tan desalentador y tenebroso como el que pueden ofrecer un cyborg y un clon: la agresión tecnológica sobre nosotros inaugura un proceso de eliminación de nuestra autonomía real de movimientos y de pensamiento; la implantación genética de una memoria artificial que nos descuaja despiadadamente la relación con lo otro, provocando así una disfunción irreversible de las cualidades emancipadoras a ellos inherentes.

En otro ámbito se sitúa la concepción surrealista del objeto y su misma construcción, en el que un sentimiento de lo primigenio late con fuerza. En efecto, todavía en éste podemos ver cómo

brotan el humus del bosque, oímos el viento del páramo, sentimos el sofoco del erial y nos abraza la humedad del piélago, aunque también la belleza de lo solo en el mediodía de las calles, o el sueño todo en una plaza desierta, y aun la ruina industrial. Hay, así, en la construcción de un objeto (o en su misma elección), una memoria de lo sagrado, e incluso una experiencia aproximativa de ello, o una premonición de su advenimiento que asoma en el gusto por lo insólito del ser humano, en su curiosidad por las formas insospechadas, en su anhelo, finalmente, de lo maravilloso. Me atrevo incluso a decir que con el objeto recuperamos las excelencias del hombre paleolítico cuando, como él con el fósil, la concha marina o el guijarro, nos aventuramos por la ciudad y en plena naturaleza en busca de todas esas «ruinas» que poderosamente nos convocan, esos sedimentos que erosionan la fijación de lo real, y que al tiempo anuncian el retorno de lo animado. Después de todo, esto es también el objeto, una erosión que modela una memoria de lo legendario. Y no olvidemos que la erosión es un fenómeno que pone en circulación, precisamente a través de sus vestigios, una enorme potencia mágica, una operación sobre la materia que prefigura las cosas y eleva y reconoce su realidad: la montaña está presente en el guijarro como en el tañido de una campana el latido metálico del mineral. Y así en las piedras removidas por el río, la corriente telúrica que subyace en el clamor popular, en sus mil piernas deshaciendo como ruedas de molino los cantos duros del pensamiento acomodado.

A medida que se carga de sentido, a medida que se alimenta de la energía de lo analógico, una mutación de función se suscita en el objeto, que a partir de ese momento empieza a rebelarse contra la servidumbre de lo utilitario y se reanuncia en una participación de intercambio simbólico, ahí donde se afirman las propiedades concretas de las cosas y se renuevan en su viva heterogeneidad.

Es aquí, «en esta cadena luminosa en el seno de las tinieblas

que lo simbólico es» (G.-R. Domayrou), que el objeto surrealista se recrea más allá del discurso económico, al que se enfrenta con algunas de las armas que lo constituyen: su gratuidad, su inutilidad, su «fealdad», su incultura. Propiedades que tienden a interrumpir la «utilidad convenida» de los objetos, en tanto en cuanto están asistidos por la gracia de la inactualidad, viva disfunción del orden económico que les da su rol y por la que el objeto del que hablamos propone una «rectificación continua de la ley» (Breton). Tal vez no sea casual, en este sentido, que apenas se vean exposiciones de objetos en galerías de arte, o que cuando se celebran sean generalmente definidos como escultura: es que el objeto, en virtud de su idiosincrasia perezosa, no encaja en el engranaje de la producción capitalista que es el mercado del arte (no confundir con el acto de creación). Porque, independientemente de que el objeto satisfaga ciertas exigencias estéticas, colma sobre todo necesidades inmanentes. Y en cualquier caso, incalculables, es decir, necesidades que todavía hoy escapan a las cifras y a los números que forman las columnas sobre las que se sostiene el panteón del economismo mundial. No se trata, por otra parte, de crear con el objeto una estética del excedente o del despojo, ni siquiera de lo inútil (ello supondría entramarlo inmediatamente en la estetización de la economía, como ya ocurre con toda la «actividad» denominada artística, y que en su nivel más patético se manifiesta en ese esperpento que se ha dado en llamar arte del reciclaje). De lo que se trata es de generar una poética de lo improductivo a cuya gratuidad y goce se vincule una rehabilitación total del sentido: del hablar, del hacer, del pensar, y que ello obre como símbolo que resista el discurso economicista que somete la relación con lo sensible, «al ponerlo en circulación como presunto bien de utilidad, pero confiriéndole en realidad un valor de uso que bloquea los beneficios del intercambio» (V. Bounoure).

El objeto surrealista, enraizado en lo real profundo, se vuelve

negación de esta aplicación y despliega su potencial dialéctico para restituir a la creación humana un sentido que podría ser antropológico, y, en último término, para desenterrar la vértebra que nos informa de nuestro lazo con lo sagrado, de ese sagrado laico que los surrealistas han reconocido en lo maravilloso cotidiano, una de cuyas expresiones más genuinas es la construcción de objetos.

Es desde esta perspectiva que debe contemplarse esta expresión surrealista, cobrando verdadera significación las diferentes modalidades que la nombran, todas esas derivaciones experimentales que elevan con sus propios materiales, en la avenida negra del deseo, una bella barricada: el objeto natural, el objeto encontrado, el objeto fantasma, el poema-objeto, el objeto perturbador, el objeto táctil o el objeto revelador despliegan una potencia mágica de resistencia contra el colonialismo de lo útil y de la producción, y en su circulación desinteresada desplazan una persistente promesa de reencantación.

Repères pour la datation des poupées hopi

AURÉLIEN DAUGUET

Groupe Surréaliste de Paris

INDÉNIABLEMENT, chez les Indiens Pueblo, le masque assume au mieux sa double fonction qui est de dissimuler et de représenter. Ici, le regard du dieu, de l'esprit tutélaire est porté par l'homme qui l'incarne comme pour un mystère quotidien d'où la complaisance morbide des religions méditerranéennes serait absente. La pensée pueblo, notamment chez les Zuñi et les Hopi, a porté haut le sens cosmogonique tout en lui liant étroitement les moments les plus ordinaires de la vie matérielle, abolissant tout hiatus entre quotidienneté et merveilleux. Et c'est sur le ton ludique et primesautier que se joue l'hymne mythique, dans une harmonie dont la trame rigoureuse permet quand même la fantaisie de l'invention. Quelle meilleure illustration de ce sens précis de la gravité, dans la plus imaginative fantaisie poétique, que les silhouettes colorées, à la fois délicates et gauches de ces santons par le truchement desquels les Indiens Pueblo et, parmi eux, plus somptueusement, les Hopi amènent, dès le plus jeune âge, leurs enfants à s'instruire de l'univers symbolique qui guidera leur vie. Les poupées *katchina* (de *kachi* —vie, âme, souffle vital et de *na* —père) qui sont données aussi aux jeunes femmes qui désirent avoir un enfant et parfois aux vieilles femmes, reproduisent très fidèlement les traits des masques et les différents attributs vestimentaires portés par les danseurs qui personnifient ces êtres mythologiques.

Les Hopi sculptent ces merveilleux objets à la fois magiques et didactiques, nommés *tihus* dans leur langue, dans les racines du

cottonwood (*Populus deltoïdes*) qu'ils trouvent principalement sur le site nommé Grand Falls, le long de la rivière Little Colorado. Encore vertes ou humides, elles sont séchées. Choisies d'une dimension adéquate, elles sont taillées à l'aide d'outils provenant d'échanges avec les Blancs, depuis 1870 environ (le premier *trading-post* fut établi en 1875 aux environs de Walpi): la scie, le couteau, les ciseaux à bois, les rapes et pour la finition le grès et plus tard le papier de verre. Dans la majorité des cas, le personnage est sculpté d'une seule pièce; parfois, les jambes sont rapportées, plus rarement les bras. Sont ajoutés ensuite les caractères spécifiques du masque: bouche, yeux, oreilles lorsqu'ils sont en relief, cornes, *tabletas*, collerettes, etc., le travail s'achevant par la peinture. Les pigments naturels utilisés traditionnellement: la malachite, ou carbonate de cuivre hydraté, pour le bleu et le vert,¹ la suie, le charbon ou l'ardoise, pour le noir, l'oxyde de fer, la terre contenant du minerai de fer donnant un rouge vif, le limon, pour le jaune étaient appliqués, avant l'emploi des pinceaux, à l'aide de brosses en fibre de yucca, sur un enduit de kaolin préalablement préparé par dilution dans l'eau et filtré.

On ne connaît qu'une tentative d'établissement d'une chronologie des *tihus*. Jon Erickson,² dans le catalogue d'une exposition au Heard Museum, en 1977-1978, esquisse à grands traits l'évolution stylistique des poupées *kachina*, aidé par les transformations qu'ont inspirées des considérations commerciales auxquelles il accorde, à mes yeux, une importance excessivement déterminante. Il est vrai que les jalons historiques sont disséminés, aussi leur recherche va nous conduire sur un parcours jeu de l'oie.

Il est difficile de dater avec précision l'apparition des premiè-

1. Souvent confondus dans la symbolique hopi.

2. Jon Erickson, *Kachinas, an Evolving Hopi Art Form* (Heard Museum, 1977).

res poupées *kachina*. Écartons d'emblée, bien que le peintre hopi Fred Kabootie s'en fasse le partisan, l'hypothèse de Parsons selon laquelle les sculpteurs de poupées *kachina* auraient hérité leur inspiration et leur art des catholiques. Cette hypothèse est en effet infirmée par les chroniqueurs espagnols de la conquête et les missionnaires eux-mêmes qui rapportent avoir vu sur les murs des maisons des «effigies du diable».³

Dockstader⁴ nous apprend que le premier *tihus* aurait été rapporté par un certain Ten Broeck, en 1852. Wright,⁵ de son côté, signale que le médecin militaire Edward Palmer a acquis une statuette en 1857. Les poteries, les murs des Kivas montrent des personnages dont le style laisse supposer que la fabrication des poupées *kachina* était pratiquée avant l'arrivée des Espagnols. Par surcroît, l'indice le plus précis est une effigie plate, taillée dans une pièce de *cottonwood* et peinte de noir, rouge, bleu, vert et jaune trouvée par Frank H. Cushing à Double Butte Cave, près de Tempe, dans le Sud de l'Arizona. Cette statuette pourrait être rapportée à la civilisation Hohokam mais semble plus vraisemblablement provenir des Salado qui n'occupèrent l'aire Hohokam qu'entre 900 et 1400 de notre ère. Un autre spécimen, qui pourrait avoir été fabriqué avant 1800, a été trouvé sous le plancher d'une maison, à Shongopovi, selon un rapport émanant du Museum of Northern Arizona.

Mais il faut attendre la charnière des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles pour que des quantités importantes de *tihus* parviennent dans le monde des Blancs et nous permettent ainsi de tracer le profil des variantes et des évolutions de forme, sinon de style, de cet art.

3. Voir à ce propos Jean Cazeneuve, *Les Dieux Dansent à Cibola* (Gallimard, Paris, 1957, pp. 118 et suiv.).

4. Frederick J. Dockstader, «The Kachina and the White Man» (*Cranbrook Institute of Science Bulletin*, 35, 1954).

5. Barton Wright, *Hopi Kachinas. The Complete Guide to Collecting Kachina Dolls* (Northland Press, Flagstaff, 1977, p. 11).

C'est d'abord en 1879, le catalogue des objets recueillis à Walpi par l'ethnologue James Stevenson;⁶ 24 poupées *kachina* y sont reproduites. Puis, les pièces rassemblées par les Allemands Paul Ehrenreich et Von den Steinen que l'on peut voir au Museum für Völkerkunde de Berlin. En 1876, fut fondée la chaîne de restaurants Fred Harvey, le long du chemin de fer de Santa Fe, et, en 1902, la Fred Harvey Cie inaugurait le Fred Harvey Indian Department qui devint le principal débouché pour l'art et l'artisanat des Indiens. Les ethnologues Henry Voth, dans la première décennie du siècle, et Charles Owen, vers 1911-1913, fournirent, provenant des 2^{ème} et 3^{ème} *mesas*, des poupées, à la Fred Harvey Cie et le négociant F. Wolz, en 1901, procura à la même compagnie 400 poupées. Sensiblement, dans le même temps, un autre *trader*, Thomas V. Keam, qui avait ouvert un comptoir vers 1878 à Keam Canyon, rassemblait lui aussi une importante quantité de *tihus* dont nombre figurent aussi au Museum für Völkerkunde de Berlin. Enfin, en 1913-1914, un architecte de Phoenix, Joseph Rinker Kibbey, commençait à collectionner les poupées *kachina*. Sa collection fut achetée, après la deuxième guerre mondiale, par Barry Goldwater, pour 1.200 dollars.

L'étude de ces collections va nous permettre de dénombrer quatre types principaux. D'abord, les *puchtihus* ou poupées de berceau qui sont données aux très jeunes enfants et dont la forme est dépouillée à l'extrême puisque seuls sont figurés le masque et ses emblèmes, au sommet d'un rectangle en guise de corps. Sur un fond blanc marqué de trois lignes rouges, les bras sont peints d'un trait sommaire ainsi que les mains et les doigts qui, parfois, font penser à des griffes. Les plus anciennes pièces de ce type que nous connaissons peuvent être datées du milieu

6. James Stevenson, «Illustrated Catalogue of the Collections Obtained from the Indians of New Mexico and Arizona in 1879» (*Bureau of American Ethnology. Annual Report*, 2, Washington, 1883, pp. 307-422).

du XIX^{ème} siècle et semblent avoir été les seules fabriquées alors. Cependant, ce type se retrouve de nos jours et paraît destiné plus à l'usage traditionnel qu'à la vente. Les pièces anciennes sont plates mais, dès 1900, il existe des spécimens dont le corps épouse la forme d'une section de cylindre sur laquelle les bras sont sculptés en bas-relief.

Je donnerai le nom de «poupées nues» au deuxième type qui semble directement issu des *puchtihus* puisqu'on y retrouve, sur un corps nettement plus élaboré la parure des trois lignes rouges sur fond blanchâtre. Notons à ce propos, que tout comme sur les *puchtihus*, toutes les nuances de rouge sont présentes et que sur le spécimen de ce type que l'on peut voir au Musée de l'Homme de Paris, les rayures sont roses et le fond vert pâle. On remarque déjà sur ces statuettes les proportions caractéristiques des *tihus* de la première moitié du XX^{ème} siècle: les épaules sont pratiquement dans la même ligne que le masque ou ne le dépassant qu'à peine, le torse est droit et tombe sur une taille à peine esquissée au contraire des hanches qui sont doucement modelées pour donner naissance à des jambes plutôt pataudes. Les genoux sont souvent légèrement fléchis. Les bras sont déjà taillés comme ils le seront plus tard: les coudes étant pliés, ils peuvent être complètement attachés au corps, sur les modèles les plus sommaires, collés au tronc, des épaules aux coudes ou détachés à partir des épaules. Les organes sexuels sont indiqués de manière très réaliste mais sans insistance (exception faite pour *kokopölö* qui symbolise la fertilité). Certaines de ces poupées ont le corps peint selon les caractéristiques du personnage évoqué. D'autres montrent un cache-sexe peint, presque toujours en noir, sur le sexe sculpté. Dans ce cas, le cache-sexe a-t-il été peint a posteriori pour la vente aux Blancs? Il est difficile de l'affirmer. Précisons toutefois que les danseurs *kachina* ne portent parfois qu'un cache-sexe ou bande-culotte pour tout vêtement outre le masque et que certaines poupées présentent un cache-sexe sculpté. Quoi

qu'il en soit, il est certain que ce type a disparu aux environs de 1900, au moment où les Américains blancs ont commencé d'acheter systématiquement des *tihus*.

Il existe un troisième type que l'on peut situer aisément vers 1900 puisque la plupart des pièces connues ont été recueillies en 1901 par Volz. Sur un corps très semblable à celui du type précédent, chaque *tihus* porte les attributs vestimentaires du *kachina* représenté: jupe ou kilt, pagne, collier, fraise, bracelets, mocassins, guêtres, écharpe, manteau dans la constitution desquels entrent l'étoffe, le cuir, la fourrure, la paille de maïs, la laine, les rameaux du pin de Douglas (*Pseudotsuga Douglasii*) et, bien sûr, les plumes que l'on retrouve sur tous les genres de *tihus*. Ce type reste propre à cette époque puisqu'il faudra ensuite attendre 1950 pour retrouver les vêtements ajoutés. On peut supposer, avec Erickson, que ces poupées ont été fabriquées par un nombre restreint de personnes, pour la vente; Volz, exerçant la profession de *trader*, a pu, comme l'a fait Keam pour les pavés ou les poteries hopi, susciter un genre non pratiqué traditionnellement. Ou bien encore, vivant sur la 1^{ère} *mesa*, les sculpteurs de ces poupées auraient pu avoir subi l'influence des Zuñi qui fabriquaient à la même époque des poupées ornées de matériaux divers. La plupart de ces poupées tiennent dans leurs mains les attributs que manipulent les danseurs des cérémonies *kachina*: hochets, arcs, lances, etc.; et, à cet effet, leurs mains sont percées.

Parmi les poupées qui ont été recueillies à cette époque, le quatrième type est celui qui persista jusqu'à la fin des années quarante. On connaît cette silhouette dont la rusticité toute apparente n'oblitére nullement la grâce. La première caractéristique qui vienne à l'esprit, bien que l'on ne doive pas oublier que la parure de chaque *tihus* est tributaire du *kachina* représenté, est le kilt d'où sortent les jambes à l'extrémité desquelles s'inscrivent, avec plus ou moins de précision, soit peints, soit sculptés, les mocassins ou les guêtres. On retrouve, sur ce type, les mêmes



Katxines hopi (EUA), inspiradores del treball de Max Ernst i d'altres surrealistes.



positions des bras que sur les poupées «nues». Si la facture des bras, le détail des chausses, la longueur ou l'évasement du kilt peuvent varier, cela ne nous éclaire que sur la manière des auteurs, ce qui est secondaire, ou sur la localisation. D'autres lumières vont nous conduire vers un peu plus de précision. Auparavant notons, sur les quatre types énumérés, deux points d'exceptions: la présentation statique des sujets n'est pas l'apanage de cette époque, comme on pourrait le croire. La plupart des poupées évoquant les *koyemshis*, clowns rituels, les représentent dans les gestes de leur personnage: assis ou portant leurs compères *kwohoya* ou *tuhair* sur leurs épaules, manipulant tambours, crécelles, etc. Dans le type «poupées nues», les avant-bras peuvent être croisés ou placés asymétriquement devant la poitrine.

Donc, à compter de 1910 environ, le type de poupées aux vêtements sculptés et rituellement parées de laine, de fourrure, de ficelle et surtout de plumes, va dominer jusque vers les années quarante. Quels indices pourront nous permettre de définir les étapes de cette période? Deux éléments déterminants: la vente aux touristes et aux collectionneurs et l'évolution des procédés de peinture.

Rappelons tout d'abord que si les *puchtihus* étaient donnés aux très jeunes enfants, pour jouer, ou aux jeunes femmes qui désiraient un enfant et qui les portaient alors à la ceinture, les *tihus* étaient surtout destinés à être accrochés aux murs ou aux poutres des maisons. À cet effet, les sculpteurs les pourvoyaient d'une ficelle autour du cou. On peut donc voir, sur les modèles anciens qui n'étaient pas, par définition, destinés à la vente, ce petit cordon indigène ou de traite qui, dans les meilleurs cas, doit être profondément incrusté dans le cou et disparaître, au premier regard, sous la peinture. Plus tard, à compter de 1910-1920, les sculpteurs de *tihus* ont négligé l'incrustation de la ficelle; mais la grande majorité des poupées conserve ce cou creusé en gouttière qui permet son passage.

Les sculpteurs de *tihus* ont supprimé le cordon sur leurs statuettes parce que les collectionneurs posaient celles-ci sur des étagères ou des tablettes, ce qui va déterminer une évolution de la sculpture des pieds. Très souvent, en effet, les poupées n'étant pas faites pour être posées debout, leur base n'est pas absolument horizontale et on peut très fréquemment observer que l'un des pieds est légèrement avancé par rapport à l'autre. Vers 1920, quelle qu'en soit la destination, les sculpteurs commencent à soigner l'horizontalité de la base des poupées et, conséquemment, les deux pieds vont s'inscrire selon un tracé rond ou ovale. Dans les années 30, on trouve des *tihus* de bonne facture mais dont les pieds sont taillés dans un cône sortant sous le kilt et seulement précisés par une séparation dans l'axe de ce cône.

L'apparition des *trading-posts*, à la fin du siècle dernier, les contacts plus étroits avec les institutions des Blancs, ont mis à la disposition des Hopi, des peintures plus aisées à l'emploi que les traditionnelles. Les encres, l'aquarelle, les peintures à l'huile pour le bâtiment, ont été utilisées. Mais la gouache et la tempéra, grâce à leur facilité d'emploi, leur rapidité de séchage et la qualité des teintes ont été très vite adoptées. Par contre, on utilisait encore, dans les années 30, la malachite pour les bleus et les verts. La gouache et la tempéra souvent appliquées, comme les pigments naturels, sur un fond d'argile blanche, s'estompaient au frottement; aussi les artistes hopi ont-ils utilisé différents fixateurs à peinture, voire même les aérosols à laque pour cheveux, avant l'adoption définitive de l'acrylique, au début des années cinquante.

À la fin du siècle dernier et au début du xx^{ème}, les pièces en relief du masque et les éléments vestimentaires étaient appliqués à l'aide de petites chevilles de bois, l'argile et la peinture achevant la fixation. Une colle extraite du *graesewood* (*Larrea Tridenta*), reconnaissable à son odeur proche de celle de la créosote, était utilisée. On a employé plus tard, simultanément, la colle industrielle et les chevilles, ainsi que les clous; parfois, la colle, uniquement.

C'est entre les années trente et quarante que l'on trouve sur le marché des *tihus* de facture grossière que l'on a nommées «poupées tournées». Elles sont taillées à la scie, dans une pièce de bois ronde; les bras appuyés devant le torse ainsi que la base des pieds en épousent la circonférence, ce qui est du plus lourd effet.

De faux *tihus* ont été fabriqués par les Blancs. Si le style est en général bien compris et bien imité, tous ces faux ont été sculptés dans du balsa, que sa légèreté et sa consistance spongieuse qui se trahit à la moindre pression du doigt font repérer facilement. Le pin et le saule ont été également employés.⁷

Dicté par les préceptes religieux, le choix des plumes qui ornent les masques *kachina* exige la plus grande rigueur: le duvet de l'aigle symbolise les nuages et leur humidité. Les plumes d'oiseaux de proie et les rémiges de l'aigle sont portées par les guerriers ainsi que les mèches de duvet du hibou pour aider la vision nocturne. Sur les *tihus* qui les représentent on doit trouver les plumes du faucon des prairies (*Falco Mexicanus*), de la buse à queue rousse (*Buteo Jamaicensis*) et du corbeau. Les *kachina* qui apportent la pluie, les fleurs, les fruits et l'abondance portent les plumes jaunes du loriot, celles, écarlates, de l'ara militaire (*Ara Militaris*), celles aux étonnantes couleurs du *mountain bluebird* (*Sialia Currucoides*) et le vert olive des plumes de la fauvette polyglotte qui se mélangent au duvet de l'aigle et à celui du dindon pour évoquer les couleurs de l'été. La plupart de ces oiseaux se raréfiant, le Fish and Game Service of the United States Department faisait voter, en 1973, une loi interdisant tout emploi des plumes des oiseaux menacés de disparition. Les poupées fabriquées ou restaurées à la fin de la première moitié de ce siècle sont souvent ornées de plumes de volatiles domestiques.

Si, depuis 1950, les poupées *kachina* sont systématiquement

7. Les poupées *kachina* fabriquées par les Zuñi sont sculptées dans le pin et non dans la racine du *cottonwood*.

signées, auparavant, par tradition, leurs auteurs restaient anonymes. Toutefois, deux sculpteurs connus de la période classique nous aideront à jalonner notre parcours: Jimmy Kewanwytwea fut, sur l'instigation de Mme. Harold S. Colton, épouse du fondateur du Museum of Northern Arizona, le premier à signer ses poupées. Il inaugura un net changement de style, à compter de 1930, en introduisant dans ses travaux des recherches réalistes, en affinant les détails, en corrigeant les rapports de proportions et en usant de tons brillants, dans un parti pris esthétique occidentaliste. Déplorons qu'il ait fait école. Le chef Willson Tewa-quaptewa (1871-1960) prétendait qu'il ne fallait pas vendre les *tihus* destinés aux enfants ou aux femmes. Aussi proposait-il, non sans humour, des poupées conçues selon le procédé du collage: un masque donné, sur le costume d'un autre *kachina*.

Il est relativement aisé, et ce sera la dernière boucle de notre circuit, de situer dans le temps certains *tihus* puisque, selon l'usage, les *kachina* secondaires peuvent être inventés spontanément, abandonnés ou empruntés à des peuples voisins; ainsi:

- *Manangya*, d'origine Zuñi, apparaît à Hano en 1905.
- *Wakas*, d'origine Zuñi, apparaît à Oraibi en 1911.
- *Kaw-a*, Navajo Kachina, dernière apparition à Mishongnovi, en 1914.
- *Tuma-öi*, dernière apparition à Shipaulovi, en 1895.
- *Pahi-ala*, Zuñi Kachina, introduit sur la 1^{ère} mesa en 1921.
- *Akiwi*, Zuñi Kachina, introduit à Mishongnovi en 1899.
- *Navan*, Zuñi Kachina, introduit après 1900.
- *Owaq*, dernière apparition à Mishongnovi en 1899.⁸
- *Marao*, Zuñi Kachina, introduit dans les années vingt.⁹

8. Selon Harold S. Cotton, *Hopi Kachina Dolls* (University of New Mexico Press, Albuquerque, 1949).

9. Selon *Kachinas, the Barry Goldwater Collection at the Heard Museum* (Heard Museum, 1975).

L'on saura, sans trop de peine, s'orienter dans ce dédale, duquel j'ai volontairement éloigné la production postérieure à 1945-1950. À compter de cette date, la fabrication des poupées *kachina* ne ressortit plus au traditionalisme Hopi. Elle est l'œuvre d'artisans connus, reconnus, qui tirent leur subsistance de cette industrie. On assiste à un phénomène syncrétique qui, pour n'être pas unique, revêt un aspect singulier en Amérique du Nord. Et ceci, avec une particulière acuité pour ce qui concerne les *tihus*, puisque, malgré l'orientation stylistique que, le premier, dès 1930, choisit Jimmy Kewanwywea, toutes les poupées fabriquées de nos jours le sont dans le plus scrupuleux respect des caractéristiques traditionnelles des personnages qu'elles évoquent. Il n'en reste pas moins que les *action dolls* et *fads* qui sont vendues à hauts prix¹⁰ dans les magasins, affiliés ou non à l'Indian Art and Crafts Association, ne doivent leur poésie essentielle qu'à l'imagination ancestrale et collective du peuple hopi, leurs auteurs, individualisés, ayant opté pour le langage appauvrissant du réalisme.

Dans le même temps que les peuples indigènes des USA et du Canada s'activent dans les domaines politiques, sociaux et juridiques pour la renaissance et la reconnaissance de leur identité, il n'est pas surprenant que les artistes indiens obéissent à la tentation d'utiliser l'art pour reconquérir leur territoire spirituel. Mais la détermination de certains d'entre eux à user des choix esthétiques expérimentés puis abandonnés ou sur le point de l'être par les artistes européens, laisserait augurer du mauvais chemin emprunté. Par ailleurs, il est évident que le Blanc américain, par le truchement de l'objet indien qu'il acquiert pour orner ses salons, affirme secrètement comme un besoin de confesser le geste eth-

10. Il est vrai que la racine du *cottonwood* est devenue un matériau rare et fait l'objet d'un commerce: une pièce de 18 cm. de diamètre qui valait 1 dollar 50 en 1965, avait atteint, en 1977, la somme de 50 dollars.

nocidaire et de régler la dette contractée envers la civilisation indienne. La poupée *kachina* réaliste n'a d'autre intérêt à mes yeux que d'être, non le symptôme d'évolution que l'on a bien voulu en faire, mais l'image inquiète de deux pensées inconciliables.

El surrealismo en imágenes: Buñuel, el maestro

J. M. CAPARRÓS LERA

Universidad de Barcelona

El cineasta habrá cumplido su tarea cuando, a través de una pintura fiel de las relaciones sociales auténticas, destruya la representación convencional de la naturaleza de tales relaciones y quebrante el optimismo del mundo burgués; obligando al espectador a dudar de la perennidad del orden existente, aunque él mismo no nos proponga directamente una conclusión e incluso si no toma partido de forma manifiesta.

LUIS BUÑUEL (1953)

EN UNA OBRA sobre la relación entre Surrealismo y Antropología no podía faltar la figura de Buñuel, el cineasta surrealista por excelencia. Es más: surrealismo y cine tienen su punto de encuentro en este reconocido autor aragonés (Calanda, 1900 - México, 1983), ahora que celebramos su centenario. Pues Luis Buñuel incorporó el lenguaje surrealista al séptimo arte, pero ligado a la propia cultura —no a la francesa—, relacionándolo con la tradición y los clásicos españoles.

Así se pronunciarían recientemente Javier Rioyo y José Luis López Linares en su documental *A propósito de Buñuel* (1999): el guión, escrito por el especialista Agustín Sánchez Vidal, huye del tópico de enclavarlo en el movimiento de André Breton para enraizar más bien su obra en la herencia artística del siglo de oro español. Uno de los entrevistados en ese film-homenaje, Carlos Fuentes —amigo personal de Buñuel—, lo comentaría también:

«Como surrealista, sin embargo, compartía el credo de un mundo liberado, simultáneamente, por el arte y la revolución. A medida que ésta sucumbió al terror político, Buñuel le dio a la creación surrealista un peso inesperado a través de la tradición. Curiosamente, el surrealismo francés nunca pasó de ser una idea, magníficamente articulada por André Breton, quien escribía una lengua tan clásica como la del duque de Saint Simon. En cambio, Buñuel el español y Max Ernst el alemán encontraron en sus propias raíces culturales los ancorajes del inconsciente, el sueño y la liberación surrealistas. Los cuentos de hadas y las leyendas germánicas en Ernst, y en Buñuel, la picaresca, Fernando de Rojas, Cervantes, Goya, Valle-Inclán... ».¹

Todos sabemos que el surrealismo es una tendencia que sostiene la primacía de los valores poéticos sobre los principios racionales (influida por Freud e incluso por Marx y Nietzsche) y que afirma que la obra de arte nace, como los sueños, del subconsciente. De ahí el llamado automatismo creacional o la denominada liberación irracional. Asimismo, se propone sobrepasar la realidad inmediata y pretende llevar al arte —literatura, pintura o cine...— los sueños y las asociaciones del subconsciente de la psique, sintetizados con las experiencias conscientes o inconscientes de la personalidad. Exteriorizar, en definitiva, el alma humana, sus actos espontáneos y más oscuros, sin someterlos a ordenamientos racionales ni a la moralidad; o —como diría Breton— al margen de toda preocupación estética y moral. De ahí las declaraciones que he citado al principio, procedentes de una conferencia pronunciada por Luis Buñuel en la Universidad de México.²

Por eso —insisto— el surrealismo ve en lo inconsciente y en

1. Fuentes, C., «El centenario de Buñuel» (*ABC Cultural*, Madrid, 19-II-2000, p. 33); en la película este escritor manifiesta prácticamente lo mismo.

2. *Cfr.* Kyrou, A., *Luis Buñuel* (Seghers, París, 1962, p. 98).

los sueños la inspiración artística. El poeta surrealista trabaja mientras duerme (como llegó a afirmar Buñuel de sí mismo) y pretende fundir realidad y ficción. El propio Buñuel afirmó en el Festival de Venecia, tras la presentación de *Belle de jour* (1966), que no distinguía entre las secuencias reales o imaginarias. Es así como el mundo del subconsciente resulta tan asombroso, como invención e inspiración de la fantasía.

Es cosa sabida que esta singular vanguardia artística adquirió su mayor auge en el período de entreguerras (1918-1939), con base en el manifiesto de André Breton (1924). Despreció la técnica y se caracterizó por la insolencia de sus procedimientos y propagandas, heredados del movimiento dadaísta (que tuvo su manifiesto en 1922); pues los exdadaístas se reunieron en torno al surrealismo para dar nuevos derroteros a la tarea de destruir la conciencia plástica, mixtificarla y llevarla a lo irracional y a lo absurdo.

Así, en el segundo manifiesto surrealista (1929), publicado entre la realización de *Un chien andalou* (1929) y la de *L'âge d'or* (1930), el mismo Breton afirmaba la existencia de un lugar en el espíritu «donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejen de percibirse como elementos contradictorios». «Era precisamente —añade el teórico Manuel Alcalá— la formulación literaria del mundo interior de Buñuel, expresado violentamente en aquellas películas como un programa general y que más tarde se encarnaría en figuras concretas».³

Las obras surrealistas no buscan la complacencia, sino el desagrado, molestar al espectador. Sus autores, pues, parecen buscar una violencia, se rebelan contra lo establecido a través de lo insólito o monstruoso, por la pataleta sin eco más que por el discurso

3. Alcalá, M., *Buñuel. Cine e ideología* (Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973, p. 113).

intelectual; no pretenden la acción efectiva. El propio Buñuel se pronunciaría así en su célebre autobiografía, *Mi último suspiro* (1982): «Ese mundo me ilusionó porque encontré en él muchas personas que pensaban como yo. El surrealismo era una necesidad de la época. En contra de la parálisis de la alta burguesía, del orden establecido, de la moral anquilosada, de la retórica en todos los sentidos y de los viejos valores académicos, los surrealistas enfrentaban la rebeldía a los convencionalismos, el escándalo a la moral burguesa, la ironía sangrienta a la mentalidad mezquina».

Por tanto, en un mundo de acción y computerizado como el que vivimos, el surrealismo suena a demodé, a algo pretérito, del pasado. Tiene hoy el sabor de un programa y posición estética que se mantiene sólo por la jerarquía y la categoría creadora de sus componentes: gracias a artistas como Goya, Salvador Dalí y Luis Buñuel, españoles por antonomasia.⁴

Considerado uno de los grandes creadores del séptimo arte y el maestro del surrealismo en imágenes, Buñuel —como su coetáneo Dalí, coautor de las citadas óperas primas— ha sido uno de los primeros y más discutidos realizadores del cine mundial, cuya influencia se ha dejado notar en otros cineastas de prestigio (Bergman, Fellini, Truffaut, Saura...).

Pero ¿se conoce bien a este autor? Es obvio que su figura ha sido estudiada, aquí y allende las fronteras, hasta la saciedad. No obstante, muchas de sus películas han sido mitificadas y aplaudidas por una audiencia minoritaria, no por el gran público —un tanto acrítico—, que atendió a sus films más por lo que atacaban que por sus estrictos valores artísticos. De ahí que los aficionados españoles «descubrieran» a Luis Buñuel una vez consagrado por los teóricos y la crítica internacional. El exiliado Buñuel se había

4. Aranda, J. F., «El surrealismo español en el cine» (*Ínsula*, 337, Madrid, diciembre de 1974, pp. 18-19).



Plans d'El ángel exterminador (1962) i de Tierra sin pan (1933)

nacionalizado mexicano en 1949. Marginado por el gobierno franquista —su voz no aparecía en las enciclopedias ni en los diccionarios españoles—, sería «recuperado» en la época aperturista de Fraga Iribarne, pues en los años sesenta —a pesar del «caso» *Viridiana* (1961)— se estimó oportuno dejar pasar sus films y hasta marcarse tantos exhibiéndolos en el extranjero, «cantando las excelencias» de este cineasta universal.

Sin embargo, los sectores que le rindieron un «culto» desmedido acaso no repararon en el triste servicio que le hacían al mitificarle como artista; ya que por sistema consideraron magistral todo producto salido de sus manos simplemente porque venía del genio aragonés. Lo que supuso racionalizar a un creador fílmico que estaba contra todo lo racional, por partir del mundo del subconsciente y de una anarquía inaprensible en ningún tipo de moldes.

Ahora bien, es obvio que toda la obra de Buñuel está profundamente inscrita en ese surrealismo que llevaba en sus venas y que a finales de 1960 concretaría, ante Elena Poniatowska, con estas palabras: «Los movimientos revolucionarios —refiriéndose a la revolución social pretendida por Marx y Engels— en todo el mundo se ocupan esencialmente de las realidades materiales, económicas, políticas; del reparto de las riquezas entre las clases opuestas. Nosotros los surrealistas —refiriéndose a la revolución total pretendida por este movimiento— queríamos realizar una revolución del pensamiento, que es lo que condiciona la vida humana, y preocuparnos del espíritu y no de la materia, para cambiar los fundamentos de la sociedad».⁵ Surrealismo latente que estudiaría con profusión el especialista galo Ado Kyrrou.

En efecto, prácticamente toda la filmografía de Buñuel está penetrada por ese espíritu surrealista del que hace gala. Como si

5. Poniatowska, E., «Buñuel» (entrevista en *Revista de la Universidad de México*, vol. XVI, enero de 1961, p. 20); citado por Manuel Alcalá.

de la médula espinal se tratara, su particular surrealismo está presente en su obra primitiva. Desde el documental etnográfico *Tierra sin pan* (1933) —histórica película sobre Las Hurdes—⁶ y sus cuatro producciones para la Filmófono⁷ hasta sus conocidas obras mayores —algunas rodadas en Francia—, pasando por los numerosos films de encargo mexicanos, hallamos el singular estilo surrealista en diversas secuencias. Por ser las menos estudiadas, voy a hacer hincapié en las películas de la época mexicana.

En 1946 Luis Buñuel llegó a México, donde desarrolló gran parte de su obra y donde moriría 37 años después. Tras fallarle la realización cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba*, basada en la pieza de su amigo García Lorca,⁸ el productor Óscar Dancigers le ofreció la dirección de *Gran Casino* (1946), con las populares «estrellas» Libertad Lamarque y Jorge Negrete. Basada en una novela de Michael Weber, la acción transcurría en Tampico, en la época petrolífera, y —según el historiador Emilio García Riera— «no inspiró mayormente a Buñuel; el resultado fue un melodrama honesto y aceptablemente realizado, pero nada más».⁹ Pero su biógrafo José Francisco Aranda analiza dos breves escenas —una violenta y otra amorosa— que poseen el cuño del

6. Vid. la obra fundamental de Ibars, M., *Buñuel documental. «Tierra sin pan» y su tiempo* (Prensas Universitarias, Zaragoza, 1999).

7. Cfr. Mortimore, «Buñuel, Sáenz de Heredia and Filmófono» (*Sight and Sound*, 3, Londres, verano de 1975, pp. 180-182) y Fernández Colorado, L., «Buñuel, Urgoiti y Filmófono» (*Archivos de la Filmoteca*, 34, Valencia, febrero de 2000, pp. 26-38).

8. Sobre este proyecto, así como sobre la labor realizada en México, cfr. el reciente artículo del especialista E. de la Vega Alfaro, «Buñuel y el cine español en el exilio mexicano» (*Film-Historia*, vol. X, 2-3, Barcelona, junio-octubre de 2000. Monográfico dedicado al «Cine del exilio español»).

9. García Riera, E., *Historia del cine mexicano* (Secretaría de Educación Pública/Foro 2000, México, 1985, p. 186).

autor, citando la autoridad de Jay Leyda en la primera y relacionando la segunda con *Un chien andalou*.¹⁰

El gran calavera (1949) fue la siguiente película. Basada en una comedia de Adolfo Torrado, sería coproducida e interpretada por el actor Fernando Soler. También comenta Aranda una secuencia amorosa, tomada en picado desde un rascacielos, en que se lanzan a berridos anuncios que parecen frases surrealistas: —«Acuéstese fea y levántese bonita usando crema Pecados de Siria». En la secuencia final —la de la boda— la abundancia de frases entremezcladas o superpuestas resulta tan caótica como significativa. «Frente a la vieja técnica surrealista de Max Ernst —escribe el mismo J. F. Aranda— de pegar en un grabado imágenes de otro, creando una situación absurda, Buñuel inventa este collage de sonidos en el cine como lo hiciera Lautréamont en literatura. La utilización del sonido para crear el contrapunto imagen-palabra había sido teorizada en el manifiesto ruso de Eisenstein y Pudovkin. El contrapunto entre sonidos y palabras había sido utilizado alguna vez. Sobre todo en *L'âge d'or* Buñuel demostró su habilidad en esta técnica, pero en esta escena de *El gran calavera* la lleva a las últimas consecuencias y a una plenitud indiscutible».¹¹

Después llegaría su obra maestra, *Los olvidados* (1950), una de las películas preferidas de Buñuel: «Durante los tres años que estuve sin trabajar pude recorrer de un extremo a otro la ciudad de México, y la miseria de muchos de sus habitantes me impresionó. Decidí centrar *Los olvidados* sobre la vida de los niños abandonados; para documentarme consulté pacientemente los archivos de un reformatorio. Mi historia se basó en hechos reales. Traté de denunciar la triste condición de los humildes sin

10. Cfr. Aranda, J. F., *Buñuel. Biografía crítica* (Lumen, Barcelona, 1969, pp. 180-181).

11. *Idem*, p. 184.

embellecerla, porque odio la dulcificación del carácter de los pobres».

Aun así, no se trata de un film de tesis —concepto que rechazaría el mismo Buñuel—, sino de una obra llena de imágenes surrealistas. Y como tal sería considerada por parte de la crítica francesa cuando ganó el Gran Premio en Cannes. El varias veces citado José Francisco Aranda lo sintetizaría mejor: «*Los olvidados* demostraba que las teorías y la dialéctica de la primera época de Buñuel eran válidas en el presente. Buñuel no había representado una manera ni una moda vanguardistas. Se trataba de revisar la validez perenne de muchos aspectos del surrealismo y de ver hasta qué punto eran aplicables a la contingencia actual. Buñuel no haría sino afirmar este descubrimiento en sus films posteriores. Así influyó en el renacimiento del movimiento surrealista. Breton seguía en París, vivo e incorruptible, como Buñuel, y ya se había dicho que mientras Breton no muriese, el surrealismo estaría vivo. Desde 1951 hasta ahora [1969], la revalorización del surrealismo se ha manifestado en Francia, Suecia, Polonia, Inglaterra, España, Sudamérica, etc., en la literatura, en exposiciones y en lujosas revistas ilustradas. Todo esto es, sin embargo, secundario. Lo importante es que un hombre del valor e integridad de Buñuel no había sucumbido, a pesar de la confabulación dirigida contra él. Tal constatación influyó no poco en el éxito de *Los olvidados*, ayudado por la innegable fuerza de choque del film. También es importante descubrir que México no era sólo lo que mostraba el almibarado drama folklórico presentado hasta entonces en Europa a través de los films de Emilio Fernández. Los films posteriores de Buñuel no contaban con estos elementos de sorpresa».¹²

La siguiente película, producida por Sergio Kogan, fue *Susana (Demonio y carne)*, rodada también en 1950. Como refiere García

12. *Ibidem*, pp. 193-194.

Riera, «la malvada protagonista [Rosita Quintana, esposa de Kogan] escapaba de una prisión para trastornar una idílica hacienda provocando el deseo incontrolado de todos los personajes masculinos, incluido el patrón [Fernando Soler]. Los espectadores más avisados pudieron sin embargo advertir en este melodrama divertido y desafortunado una carga del mejor humor subversivo». ¹³ Los elementos surrealistas que cabe apreciar en esta obra ya han sido analizados con detalle por Aranda.

En 1951 nuestro autor realizaría otras tres películas en México: *La hija del engaño* (*Don Quintín el amargao*), un remake de su film de 1935 —basado en la célebre obra de Carlos Arniches—, *Cuando los hijos nos juzgan* (*Una mujer sin amor*), según una novela de Guy de Maupassant, y *Subida al cielo*, con un guión escrito por el propio Buñuel y coproducida por un amigo suyo de la época de la Residencia de Estudiantes, el poeta exiliado Manuel Altolaguirre. Si las dos primeras estaban en la línea melodramática de *Susana*, *Subida al cielo* contenía dos escenas oníricas de la mejor tradición surrealista; especialmente la de los amantes en un autobús convertido en jardín: deben cortar el cordón umbilical que le une a él con su madre. Además esta película obtuvo el premio «al mejor film vanguardista».

En 1952 realiza otros tres films: *El bruto*, producido por Óscar Dancigers, con guión propio y del también exiliado Luis Alcoriza, protagonizado por Pedro Armendáriz, y Katy Jurado; *Las aventuras de Robinson Crusoe*, y *Él*, otra de sus obras mayores. Será el tan citado especialista J. Francisco Aranda —aragonés, como Buñuel— quien sintetice este último film: «*Él* es el estudio científico de otro psicópata (fue proyectado por el profesor Jacques Lacan en la Escuela de Psicopatología de París, Hospital Sainte Anne). Aparentemente un melodrama mexicano, no es, ni más ni menos, otra cosa que la versión simplificada, «para ton-

13. García Riera, E., *op. cit.*, p. 187.



Imatges surrealistes de Los olvidados (1950)

tos» de *L'âge d'or*. [...] Cuenta el caso de un burgués celoso, pero, más que cualquier otro film de Buñuel, *Él* es una acusación terrible, una advertencia severa, que, sin embargo, resulta divertidísima, tan cómica como *Monsieur Verdoux*». ¹⁴

1953 y 1954 son los años de *La ilusión viaja en tranvía*, una comedia picaresca con elementos surrealistas; *Abismos de pasión* (*Cumbres borrascosas*), otra de sus obras más discutidas —cuyo proyecto data de 1933—, que es fiel al espíritu de la novela de Emily Brontë; y la más ambiciosa *El río y la muerte*, clara condena del machismo mexicano, que posee dosis de humor negro destacadas por Jean-André Fieschi en *Cahiers de Cinema*.

Ensayo de un crimen (*La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*), realizada en 1955, desarrollaría mejor ese humor negro y es el film más surrealista de este período, tras el cual sería llamado para trabajar en Francia. El mismo Buñuel lo valoraría así: «El film es una broma, un divertimento. Mi primera intención fue la de crear una situación feliz tan absurda como las situaciones trágicas anteriores del film. La escena final no está impuesta ni por la censura ni por el productor. En absoluto. Está en mi guión. Así lo quería yo. Ado Kyrrou escribió que era el resultado de un compromiso comercial, un happy ending. Nada de eso. El final arbitrario fue idea mía. Se trata de un scherzo».

Tras rodar en Francia *Cela s'appelle l'aurore* (1955), la coproducción *La mort en ce jardin* (1956) y no llevar a cabo los proyectos de *La femme et le pantin* y *Thérèse Etienne* (1957), Buñuel regresa a México para dar a luz otra de sus obras mayores: *Nazarín* (1958), basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós, uno de sus autores favoritos (cuya obra figuraba destacada en su biblioteca particular). Este es el juicio crítico de Emilio García Riera: «Luis Buñuel trasladó al ambiente mexicano de principios de siglo la novela [...]. El actor español Francisco Rabal interpre-

14. Aranda, J. F., *op. cit.*, p. 215.

tó a un joven cura obligado a salir de una vecindad capitalina para vagar por el campo, suscitando sin querer, y proponiéndose lo contrario, la injusticia social, la superstición y el amor de las mujeres que lo acompañaban [Marga López y Rita Macedo]. El realizador dedujo de ello una constatación del choque de las idealizaciones humanas con la ambigüedad de lo real, provocando, en consecuencia, interpretaciones contradictorias entre los exégetas de la película. Obra bella e intensa, *Nazarín* ganó el premio internacional del jurado en el Festival de Cannes de 1959, al que concurrió sin la representación oficial del cine mexicano». ¹⁵ Resulta muy significativa la secuencia final, en que el sufrido protagonista oye durante su «calvario» el ruido de los tambores de Calanda: impresionante banda sonora, de carácter surrealista y a modo de homenaje a su tierra natal (era conocida la asistencia de Buñuel a la procesión de Semana Santa de este pueblo turolense, donde el gran sordo de Calanda desfilaba tocando el tambor).

Nuevas coproducciones con Francia (*La fièvre monte à El Pao*, 1959), Estados Unidos (*The Young One*, 1960) y España (la referida *Viridiana*), le llevan a otra obra maestra reconocida: *El ángel exterminador* (1962), basada en una pieza teatral de José Bergamín, *Los naufragos de la calle Providencia* —proyecto filmico que data de 1957— y acaso la más surrealista de sus películas. Aranda escribió: «[...] Buñuel, trabajando con un “automatismo psíquico” dio rienda suelta a los caprichos de la imaginación y fue añadiendo, según rodaba, todo un mundo de imágenes: fluían unas de otras con ese rigor de lógica no tradicional, pero sí “biológica”, de la creación surrealista. Porque si toda la obra de Buñuel es, en verdad, surrealista, *El ángel exterminador* es la más acusadamente surrealista de lenguaje desde *L'âge d'or*». ¹⁶ Se trata de un film

15. García Riera, E., *op. cit.*, p. 233. Vid. guión en *L'Avant-Scène du Cinéma*, 89, París, febrero de 1969.

16. Aranda, J. F., *op. cit.*, pp. 252-253.

enormemente estudiado¹⁷ cuya estética y ética —como su siguiente en Francia, *Le journal d'une femme de chambre* (1963), una adaptación de la novela homónima de Octave Mirbeau, que ya había sido llevada a la pantalla en 1946 por Jean Renoir— resumen la postura creadora de su autor. Se llevó el premio de la FIPRESCI de Cannes en 1962.

La última película realizada en México, en su segunda etapa, fue *Simón del desierto* (1965), antes de establecerse en Francia y España para acometer la recta final de su carrera. Producido también por Gustavo Alatriste, es un medimetraje de 42 minutos —escrito por él mismo y su colaborador Julio Alejandro— de clara inspiración surrealista, que narra un pasaje de la vida de san Simeón el Estilita (siglo v), que pasó 14 años subido a una columna, orando, predicando y realizando milagros en medio del desierto. Una famosa frase de Buñuel definía el espíritu con que acometió el film: «Sus excrementos se deslizaban columna abajo tan bellamente como la cera cayendo de una vela». Obra llena de ironía y de irreverencias —ganadora del León de Plata de la Mostra de Venecia—, viene a ser un preludeo de *La Voie Lactée* (1969), película que provocaría las críticas del órgano de expresión pública del Vaticano, *L'Osservatore Romano*.

Entramos aquí en un apartado que merecería un tratamiento aparte: la debatida religiosidad de Buñuel. Una de las constantes de su obra es una mezcla ambigua y a menudo provocativa de incredulidad y simbología religiosa. Esto quizá se explique por la educación recibida en su infancia y también por su inclinación al

17. Cfr. Villegas López, M., *El ángel exterminador* (Aymá, Barcelona, 1964; prólogo al guión, pp. 7-22). Asimismo, cabe consultar las obras del principal especialista en Buñuel, el citado Sánchez Vidal, A., *Luis Buñuel* (Cátedra, Madrid, 1993), *Buñuel, Lorca, Dalí, un enigma sin fin* (Planeta, Barcelona, 1988), *Luis Buñuel. Obra cinematográfica* (JC, Madrid, 1984) y *Luis Buñuel. Obra literaria*. (Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982).



Luis Buñuel, un «buscador de Déu» —encara que per la via negativa—, durant el rodatge de La Vía Láctea (1969).

misterio. Su agresivo sarcasmo se centró en la Iglesia, en la que era incapaz de ver más allá de lo que consideraba un formalismo eclesiástico. Para entender su crítica de la religión católica quizá haya que tener presente que poseyó un amplio conocimiento de la letra del cristianismo, pero no de su espiritualidad; aunque conocía el dogma, careció de una vivencia religiosa personal. Esa hipótesis la publiqué hace treinta años y fue referida personalmente al propio don Luis, quien se quedó serio, asumiendo un aire distraído.¹⁸ Por eso pienso que Buñuel no era un blasfemo ni un «hereje», sino más bien un transgresor, un «moralista» al revés. O, en una palabra, un surrealista. Veamos lo que declaró: «El cine es una obra maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para explicar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. Parece haber sido inventado para expresar la vida del subconsciente, cuyas raíces penetran tan profundamente en la poesía. El misterio, elemento esencial de la obra de arte, falta generalmente en las películas. Autores, realizadores y productores tienen buen cuidado de no turbar nuestra tranquilidad, dejando cerrada la maravillosa ventana de la pantalla sobre el mundo liberador de la poesía. La historia particular, el drama privado del individuo, creo que no puede interesar a nadie digno de vivir en su época. Si el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas o angustias de algún personaje de la pantalla, deberá ser porque ve reflejadas en aquél las alegrías, tristezas y angustias de toda la sociedad y, por tanto, las suyas».¹⁹ Aca-so —y concluyo esta aparente digresión— lo que posiblemente ocurría a Luis Buñuel —como a tantos otros artísticos y del mundo del pensamiento— es que era «atormentado por las

18. Vid. mi artículo «A propósito de *Tristana*. La otra cara de Buñuel» (*Aragón / Exprés*, Zaragoza, 5-V-1970, p. 21).

19. Cfr. Sánchez, A., *Iniciación al cine moderno* (Magisterio Español, Madrid, 1972, tomo I, pp. 224-225).

opiniones que tenía de las cosas, no por las cosas mismas», parafraseando a Montaigne.

Finalmente realizaría *Tristana* (1970), también según la obra de Galdós; *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), su Oscar de Hollywood por Francia; *Le Fantôme de la liberté* (1974), su testamento fílmico; y *Cet obscur objet du désir* (1977), su obra postrema, también surrealista.

Cerraré mi artículo de aproximación a la figura de Luis Buñuel con dos opiniones más autorizadas. Primero la de Manuel Alcalá, quien escribió en 1972: «La revolución del cine de Buñuel sólo se da, pues, en la pantalla. Esto puede explicar, tal vez, determinadas críticas acerbas que se le han hecho desde posturas revolucionarias más consecuentes. Se le acusa de refugiarse en una actitud exclusivamente artística; de gesticular en la pantalla, pero viviendo al margen de cualquier compromiso concreto y adoptando las mismas formas burguesas que estigmatiza tan violentamente en la mayoría de sus films. Habría que decir que su moral de situación es perfecta, pero que, al mismo tiempo, muestra su propia debilidad. Resultaría inútil pretender trazar una silueta precisa de la compleja personalidad de Buñuel. Su gran secreto es la ambigüedad, lo cual explicaría el fracaso de las críticas, de derecha e izquierda, que han pretendido clasificarle con definiciones precisas y adjetivos equívocos. Buñuel es un empedernido hombre de contradicciones, encastillado en sus primeras actitudes juveniles y sin la menor preocupación por cambiar de postura».²⁰

Luego, el juicio de José Francisco Aranda sobre la etapa mexicana —producción fílmica en la que he centrado primordialmente este trabajo—. En 1969 escribió este ensayista y biógrafo:

20. Alcalá, M., *op. cit.*, pp. 120-121. Este estudioso de Buñuel, teólogo jesuita, se doctoró precisamente con una tesis sobre *La ética de situación* (CSIC, Madrid, 1963).

«En sus modestas películas mexicanas, Buñuel se ha realizado totalmente como hombre y como artista. A pesar de las imperfecciones técnicas, de las muchas claudicaciones en cuestiones de forma a que ha tenido que someterse, a pesar de la «paja» melodramática y argumental que hay que soportar muchas veces, es en estos films donde madura su genio. Gracias a ellos Buñuel se ha afirmado como el creador de cine con una obra más continua, más original, más sincera, y quizá también de fuerza lírica más explosiva. En los primeros setenta años de cine, Buñuel queda como uno de los tres o cuatro valores importantes. En la cultura española, tan rica en moralistas-filósofos, ya que no en filósofos puros, se situará, junto a Quevedo, Gracián y Goya, como ejemplo de la sensibilidad de una raza y como pensador».²¹

21. Aranda, J. E., *op. cit.*, pp. 201 i ss.

Surrealisme i antropologia a Catalunya: perspectives

DOLORS LLOPART

Etnografia, cultura popular
i surrealisme: Joan Perucho

JOSEP MAÑÀ

Cultura popular i creació
artística: Joan Miró

Etnografia, cultura popular i surrealisme: Joan Perucho

DOLORS LLOPART

Museu Etnològic de Barcelona

A PRINCIPIS del segle XX, però sobretot després de la Primera Gran Guerra, molts artistes i investigadors van tenir la necessitat de mirar a un altre lloc, a unes altres cultures, per tal de renovar la fe en els humans. L'horror que havia representat la guerra va fer estremir les mentalitats més sensibles del moment. D'aquesta voluntat de mirar els altres i entendre'ls, en va néixer un diàleg entre artistes plàstics i etnògrafs de terreny que va donar els seus fruits en el moviment que s'anomena surrealisme. Un moviment filosòfic i artístic que també a Catalunya tingué alguns seguidors que moltes vegades han estat considerats «fora d'ordre».¹

Deixant de banda l'anacronisme que representa fer ús de la paraula etnografia per referir-nos a uns textos anteriors a la mateixa invenció de la paraula i el concepte, podem dir que, d'ençà de les inefables i senzilles descripcions fetes pel baró de Maldà en el *Calaix de Sastre*, a cavall del trànsit de segle XVIII al XIX, s'enceta a Catalunya una etnografia descriptiva de la vida quotidiana. La perspectiva dels senyors que aportava el baró de Maldà, l'eixampla, el 1848, *El libro verde de Barcelona*, de Joan Cortada i Josep de Manjarrés, que, amb els pseudònims «Un Juan» i «Un José», aporten en aquest text la perspectiva dels menestrals bar-

1. Poetes com Joan Salvat-Papasseit, escultors com Leandre Cristòfol i Eudald Serra, pintors com Salvador Dalí, Àngels Santos i Remedios Varo, i altres artistes plàstics.

celonins. Després, amb la Renaixença s'iniciaren treballs de recerca i petites monografies que constitueixen una obra científica de gran importància. Uns anys més tard, la Universitat —i sobretot la càtedra de Psicologia i Ètica, dirigida per Carreras i Artau—² emprèn una línia metodològica en etnografia, en sintonia amb l'escola anglesa, que dóna a conèixer una nova manera de treballar. Truncat aquest corrent per la Guerra Civil, es reprendrà amb figures senyeres com Ramon Violant i Simorra (1903-1956) i August Panyella (1921-1999), sengles fundadors dels dos museus dedicats a l'etnografia i a la cultura material a Barcelona: Museo de Indústrias y Artes Populares (1940) i Museo Etnológico (1948).

La pràctica de l'etnografia a Catalunya pren, principalment d'ençà del final del XIX, trajectòries no oposades, però sí distintes.

Per una banda, una primera etnografia que podem qualificar de sòlida, minuciosa, arrelada en el pensament positivista, que té com a conreadors estudiosos dels costums, com per exemple Cels Gomis (1841-1915), i investigadors de la rondallística, com Pau Bertran i Bros (1853-1891); per una altra banda, una metodologia apresada, en part, de les directrius de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya (1915-1968) i de la influència dels etnolingüistes alemanys, com l'estudiós dels Pirineus Fritz Krüger (1889-1974), que va fer campanyes el 1927 i el 1929 que ens han proporcionat una sèrie de treballs de gran interès; a l'últim, estudiosos dels costums, com per exemple Josep M. Batista i Roca (1895-1978), i de la música, com Francesc Pujol (1878-1945), la influència dels quals va ser molt important en treballs posteriors.

La característica d'aquests treballs és la rigorositat, que en

2. L'any 1922 l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, amb un esforç per sistematitzar el treball etnogràfic, va publicar el *Manual per a recerques d'etnografia de Catalunya*.

bona part els fa models per a treballs posteriors; també, la majoria, estan centrats en Catalunya. De fet, l'únic etnògraf d'aquells moments que surt d'aquesta àrea cultural és Ramon Violant i Simorra,³ amb una monografia sobre els Pirineus que defineix una àrea cultural que excedeix el territori català i que analitza semblances i dissemblances culturals en aquella geografia.

Una segona via és la dels treballs que presenten Catalunya com una comunitat orgullosa de la pròpia llengua, amb una gran quantitat de patrimoni objectual i verbal. En bona part, aquests són treballs marcadament identitaris i que pretenen explicar-nos les nostres diferències culturals enfront de les altres comunitats d'Espanya. Estudis com, per exemple, els realitzats per Joan Amades (1890-1959), amb una extensa bibliografia dedicada als temes relacionats amb el cicle festiu, a les narracions, als contes, a les dites, etc. Sense oblidar l'aportació didàctica, al si de les escoles de mestres, de Rossend Serra i Pagès (1863-1929), ell mateix col·leccionista de joguines i gran divulgador del folklore, o la seriositat en la divulgació de temes relacionats amb l'arquitectura popular de Josep Danés (1891-1955), arquitecte.

Molts hem escrit fins avui que l'etnografia catalana havia pres majoritàriament aquests dos únics camins per enfrontar la descripció de la vida quotidiana dels fets i de la gent a Catalunya. Actualment, però, hem d'explicar que hi ha una altra etnografia que podríem anomenar de combat. Una etnografia que no pretén endolcir-nos la imatge de la vida quotidiana del passat, sinó fer-nos-en veure les parts més obscures: el llenguatge groller, els fets escatològics, la burla del poder polític i eclesiàstic, la burla del disminuït o del diferent, les relacions sexuals dins i fora de la

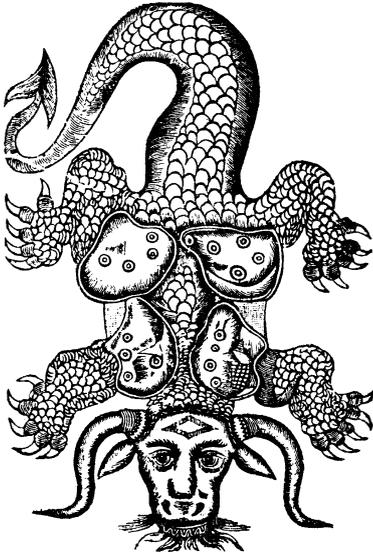
3. Ramon Violant i Simorra, *El Pirineo español. Vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece* (pròleg de Julio Caro Baroja). Plus-Ultra, Madrid, 1949. Reeditat, en facsímil, per Alta Fulla, Barcelona, 1997 (3^a ed.).

norma etc. De fet, una etnografia que no presenta un país pulcre i sense fractures, com pretenia la «tradicció» noucentista, sinó aquells aspectes de «pobra, bruta, trista, dissortada pàtria» que recordava Espriu, encara que ell es referís als temps del franquisme. Alludeixo aquí fonamentalment als acudits publicats als periòdics satírics, com *El Be Negre*, *L'Esquella de la Torratxa* o el *Papitu*, a algunes obres de teatre d'en Pitarra i a les lletres picants que s'escoltaven en el cafès cantants i cabarets dels anys 20 i 30 del segle xx. Més recentment, en ple franquisme, els acudits de Valentí Castanys a *La Vanguardia* i els personatges del *TBO* serien exemples del que apuntàvem.

La cultura popular al carrer és plena d'aquesta burla de què parlàvem: les desfilades de gegants i capgrossos i d'animals fantàstics, de vegades aberrants, que treuen foc per la boca, o les festes nadalenques amb el caga tió i tantes altres manifestacions que són algunes de les maneres que té una comunitat d'espantar els altres i al mateix temps de repensar-se ella mateixa. La creativitat és en aquest terreny molt gran i fa que els trets culturals es renovin de manera constant. Cada generació dissenya i redissenya les seves festes i tradicions a partir d'uns mites d'origen, de vegades molt cultes, relacionats amb els orígens de la civilització mediterrània, de vegades d'una vulgaritat incontestable, relacionada amb el darrer espectacle d'èxit o el programa de televisió més vist.

Tot i que habitualment hem pensat en Joan Perucho⁴ com a escriptor, la seva obra i la seva vitalitat ens l'apropen com algú que practica una etnografia d'aquesta faicó. Una etnografia que transcorre entre les paraules de les seves novel·les i narracions, plenes de personatges que semblen impossibles, com els «dips» i altres éssers fantàstics, així com d'una flora i una fauna variades i riques, també fantàstiques, que ens transporten a una realitat

4. Exposició «El món de Joan Perucho. L'art de tancar els ulls». Organitzada pel KRTU. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1998.



La transgressió popular encisà tot tipus de creadors, com el poeta Joan Brossa. Xilografia que encapçala un romanç editat a Barcelona l'any 1847 i detall d'una auca vuitcentista.



amagada, moltes vegades dissimulada pels autors més clàssics de l'etnografia catalana. Una realitat de personatges que, com avui es diu, no són políticament correctes. De la mateixa manera, el seu interès per la cultura material és palès fins ben recentment en un article sobre el Museu de l'Esclop de Meranges a *La Vanguardia*, que el va impulsar a recollir objectes de cultura popular catalana i altres de forans per formar una col·lecció variada i rica de continguts. Potser, en el cas de Perucho, sigui un recurs retòric per explicar allò que no es podia dir en els primers anys després de la Guerra Civil. Un exili interior intens, compartit amb altres artistes, com per exemple Joan Ponç o Joan Brossa, provocat per una manca d'estímul cultural, aïllats com estaven de les publicacions europees i americanes, oberts però, i en el cas de Perucho és molt evident, a una natura viva i engrescadora i a una gent que, tot i que molt malmesa per la guerra recent, maldava per sobreviure en condicions precàries i que de totes maneres trobava la manera de saltar-se la norma i fruit de la vida.

Possiblement, la tasca de Perucho al capdavant d'un jutjat li va deixar veure, i així crec que ho reflecteixen els seus escrits, també l'altra cara d'aquella vida que no podia amagar la cultura franquista i el va abocar també a l'arreglada d'objectes, testimoni d'una cultura material en extinció, als antiquaris de les terres de l'Ebre i del Baix Aragó.

Una cultura, unes cultures, de fet, que es manifesten també a través d'alguns dels objectes que s'han triat per a aquesta exposició d'objectes que provenen del Museu Etnològic de Barcelona. Uns objectes com els ex-vots, que, sota la seva aparent ingenuïtat, representen uns sants que fins i tot s'ocupen de salvar els animals domèstics; i el caganer del pessebre, que ens posa de manifest com hom busca la complicitat en la burla de la quotidianitat; un cap de bèstia més o menys mitològic; una garlopa i un bastó on apareix la figura d'un llangardaix i d'una serp; un càntir amb la figura del guàrdia civil de mal record (Tejero); uns dimonis es-



Les interpretacions gràfiques del segle XVII, plenes de fantasia, sobre l'origen de l'home i de la vida, han estat una font contínua d'inspiració per a un autor com Joan Perucho.

Pàgines del llibre d'Ulyssis Aldobrando Monstruorum Historia (Bolonya, 1642). Col·lecció del Gabinet d'Història Natural de la família Salvador. Jardí Botànic de Barcelona.

trafets; una jerarquia de l'església escarnida; uns personatges mitològics escarnits, etc. Tots plegats configuren un món en el qual els surrealistes també es van fixar i d'on van extreure alguna de les afirmacions i obres plàstiques.

Tot plegat amb una estètica trencadora i crítica fruit d'una acumulació cultural mil·lenària i d'una dialèctica constant entre la tradició i la modernitat.

Bibliografia recomanada

- AMADES, Joan, *Costumari català. El curs de l'any* (5 volums). Salvat, 1950-1951 [Edicions 62, Barcelona, 1982].
- *Folklore de Catalunya. Costums i creences*. «Biblioteca Perenne», 24, Selecta, Barcelona, 1980 (2^a ed.).
- *Folklore de Catalunya. Cançoners*. «Biblioteca Perenne», 15, Selecta, Barcelona, 1980 (3^a ed.).
- *Folklore de Catalunya. Rondallística*. «Biblioteca Perenne», 13, Selecta, Barcelona, 1982.
- AMAT I DE CORTADA, Rafel d' (Baró de Maldà), *Calaix de Sastre* (selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, 7 volums). «Biblioteca Torres Amat», Curial, Barcelona, 1987-1994.
- BATISTA I ROCA, Josep M., «L'estudi científic del Folklore», dins *Estudis i materials*, AEFC, Barcelona, vol. II, 1917.
- BERTRAN I BROS, Pau, *Cançons i follies*. Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1885.
- *El rondallari català* (estudi preliminar i edició de Josep M. Pujol). «Arxius del Folklore Català», 2, Alta Fulla, Barcelona, 1989.
- CALVO I CALVO, Lluís, *Tomàs Carreras i Artau o el tremp de l'etnologia catalana*. «Biblioteca de Cultura Popular Valeri Serra i Boldú», 5, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1994.
- CORTADA I SALA, Joan, i MANJARRÉS I BOFARULL, Josep de (UN JUAN Y UN JOSÉ), *El libro verde de Barcelona* (facsimil de l'edició de 1848. Pròleg de Josefina Roma). «Arxiu de Tradicions Populares», J. J. Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 1980.

- DANÉS, Josep, «Arquitectura popular. Secció septentrional de la comarca d'Olot», dins *Estudis Universitaris Catalans*, Barcelona, 1919 (2^a ed.).
- «Gènesi de l'estructura arquitectònica de la masia catalana», dins *Butlletí de l'Agrupació Excursionista Tagamanent*, 7, gener-febrer de 1931.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel; GUILLAMON, Julià; i RIQUER, Martín de, *El món de Joan Perucho. L'art de tancar el ulls* (catàleg d'exposició). Lunwerg / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1998.
- GOMIS, Cels, *La bruixa catalana. Aplec de casos de bruixeria, creences i supersticions recollits a Catalunya a l'entorn dels anys 1864 a 1915* (estudi preliminar de Llorenç Prats). «Arxius del Folklore Català», 1, Alta Fulla, Barcelona, 1987.
- Les avantguardes a Catalunya* (cicle de conferències fet al CIC de Terrassa). «Biblioteca Milà i Fontanals», 34, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1999.
- LLOPART, DOLORS, «Les arrels del Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars: l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya en el gènesi d'un projecte museogràfic», dins CALVO I CALVO, Lluís (ed.), *Aportacions a la història de l'antropologia catalana i hispànica* (cicle de conferències celebrades a Barcelona els dies 14, 15 i 16 de novembre de 1991). Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1993.
- PERUCHO, Joan, *Obres completes. Assaig literari I*. Edicions 62, Barcelona, 1990.
- *Obres completes. Assaig literari II*. Edicions 62, Barcelona, 1991.
- PRATS, LLORENÇ; LLOPART, DOLORS; i PRAT, JOAN, *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions (1853-1981)*. Serveis de Cultura Popular, Fundació Cultural, Barcelona, 1982.
- PRATS, LLORENÇ, *El mite de la tradició popular. Els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*. Edicions 62, Barcelona, 1988.
- PUJOL I PONS, FRANCESC, *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Cromatisme, modalitat i tonalitat en les cançons populars catalanes*. OCPC, Barcelona, 1928.

ROMA, Josefina, «Rossend Serra i Pagès i la professionalització del folklore», dins CALVO I CALVO, Lluís (ed.), *Aportacions a la història de l'antropologia catalana i hispànica* (cicle de conferències celebrat a Barcelona els dies 14,15 i 16 de novembre de 1991). Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1993.

TORRES, Sonya, *Ramón Acín. 1888-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*. Virus Editorial, Barcelona, 1998.

Cultura popular i creació artística: Joan Miró*

JOSEP MAÑÀ

Escola Massana (Barcelona)

L'art popular sempre m'emociona. En aquest art no hi ha trampa ni trucatge. Va directament al seu objectiu. Sorpren i és tan ric de possibilitats!

JOAN MIRÓ

D'ENÇÀ DE LA SEVA valoració per part del moviment romàntic, les manifestacions artístiques populars, especialment les de caire musical i literari, pel seu caràcter sovint anònim i col·lectiu, constituïren per als etnògrafs i folkloristes un valuós material documental, fecund en possibilitats per al coneixement de l'esperit, la història i la vida social dels pobles.

Paral·lelament a aquest reconeixement, a l'Europa de les primeres dècades del segle, la rebel·lió d'un grup minoritari d'artistes inquietos i de moviments d'avantguarda contra el fenomen absolutista de l'art acadèmic, inventor del concepte discriminatori de «belles arts» en relació amb l'artesanía i de visió etnocèntrica, comportà que aquests grups i individualitats vindiquessin les expressions artístiques provinents d'altres contextos culturals no occidentals, així com també les manifestacions creatives provinents d'estrats socials subalterns o marginals que fins aleshores no havien estat reconegudes ni valorades.

* Una primera versió d'aquest article es publicà a: *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 6 (1995), pp. 108-111.

La influència de l'art polinèsic en l'obra de Gauguin, de l'es-cultura africana en el Picasso cubista, dels brodats i les joguines populars siberianes en les pintures de Kandinskij, dels teixits dels kuba en les composicions de Paul Klee, i també la valoració dels *graffiti* i dels dibuixos dels nens, etc., per part dels dadaistes i dels surrealistes són alguns exemples i reflexos d'aquestes actituds.¹

Aquest mateix ànim compartit, provinent del món de l'art i de l'etnologia, envers aquestes expressions estètiques, cristallinitat, en el període d'entreguerres, en múltiples plasmacions i interaccions. La publicació de diverses obres dedicades a l'art popular europeu i la realització del I Congrés Internacional d'Art Popular, celebrat a Praga l'any 1928, patrocinat per la Comissió Cultural de la Societat de Nacions,² des de l'àmbit etnogràfic, i els contactes fèrtils entre el moviment surrealista i l'etnologia, des de l'àmbit artístic, amb l'interès mutu per l'art primitiu i les expressions estètiques d'altres cultures, serien alguns exponents de les interrelacions esmentades.³

1. L'influx del que des d'una reductiva visió etnocèntrica s'ha denominat «art primitiu», ha estat una de les constants en tot l'art occidental del segle xx. La magna obra *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle*, dirigida per William Rubin (París: Flammarion, 1991), per la seva riquesa de referents i de documentació d'aquesta qüestió en el cas concret de molts artistes rellevants del segle (Gauguin, Kandinskij, Klee, Giacometti, Picasso, Bràncusi, etc.), és molt il·lustradora en aquest tema.

2. Entre els materials dedicats a l'art popular editats en aquells anys cal ressenyar l'estudi profusament il·lustrat de H. Th. Bosser, *El arte popular en Europa* (Barcelona: Gustavo Gili, 1928), i les ponències del congrés esmentat, publicades amb una introducció d'Henri Focillon (*Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1er. Congres International des Arts Populaires. Prague, 1928*. París: Éditions Ducharte, 1931).

3. En relació amb els intensos lligams personals i ideològics dels integrants del grup surrealista francès (André Breton, Louis Aragon, Georges Bataille, Michel Leiris, etc.) amb els de l'àmbit de la museografia etnològica parisenca (Paul Rivet, G. H. Rivière, etc.), i amb el seu interès pels valors estètics i

A Catalunya no es fou indiferent a aquest corrent de valoració de les arts populars. Per una banda, des de l'àmbit del folklore i de l'etnografia (Joan Amades, Pau Vila, Tomàs Raguer, etc.), se n'iniciaren i se'n realitzaren les primeres recopilacions i els primers treballs monogràfics;⁴ i, pel que fa al món artístic, a més de les iniciatives de Joaquim Folch i Torres en pro d'un Museu d'Art Popular, cal fer esment de la recreació idealista de motius populars que feren els artistes i artesans noucentistes com també de les múltiples accions que dugueren a terme el GATCPAC (Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progés de l'Arquitectura Contemporània) i l'ADLAN (Amics de l'Art Nou).

culturals de les expressions artístiques primitives i no acadèmiques, són significatius els múltiples articles d'aquests publicats a les revistes *Minotaure* i *Documents*. L'esperit revolucionari del moviment surrealista, amb la seva vindicació dels nous llenguatges expressius, etc., trobà en l'etnologia, amb la valoració dels estadis arcaics i la visió universal i alhora relativista del fenomen estètic que aquesta fa, una via d'inspiració i de referència. En aquests moments, en què d'arreu dels àmbits s'advoca per la necessitat de la pluridisciplinarietat, la recuperació dels lligams entre l'art i l'etnologia, a partir dels esmentats referents, ben segur que podria generar noves i fèrtils germinacions. Si bé el coneixement del que fou l'esmentat lligam d'aquestes disciplines en la dècada dels trenta és encara una qüestió oberta, cal ressenyar l'estudi del que fou l'anomenat surrealisme etnogràfic i l'humanisme antropològic realitzat per James Clifford en la seva obra *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1988).

4. En aquests camps del folklore i de l'etnologia ressenyarem com a rellevants les recopilacions d'objectes, d'obres plàstiques i d'imatgeria relacionades amb la religiositat popular i l'art pastorívol efectuades per Tomàs Raguer per conformar el Museu de Ripoll, i els múltiples treballs de Joan Amades en relació amb la imatgeria popular impresa (gravats, estampes, auques, fulls de rengle, etc.), el camp de les arts de la casa i de la indumentària (la casa, els rellotges de sol, les rajoles, el bressol, el porró, el vestit típic, etc.), i amb altres diverses manifestacions plàstiques pictòriques i escultòriques, com foren els estudis que dedicà als ex-vots i al pessebre.





Joan Miró pintant el drac, tot inspirant-se en el bestiar popular, de l'obra Mori el Merma (Sant Esteve de Palautordera, 1977) amb Joan Baixas, director de La Claca. Fotografia: L'arrel i l'indret (Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1993, p. 69).

A la pàgina anterior: Joan Miró en el seu estudi amb siurells balears, els quals esdevingueren veritables inspiradors de moltes de les seves obres com Ocell solar i Ocell lunar. Fotografies: L'arrel i l'indret (Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1993).

Joan Miró participa plenament d'aquesta sensibilitat i del reconeixement de l'art popular.⁵ Els seus anys d'estada a París coincidiren amb l'esclat del surrealisme i amb la reorganització de les grans col·leccions etnogràfiques del Musée d'Ethnographie du Trocadéro i la creació al Palais Chaillot del Musée de l'Homme, en els quals participaren destacades personalitats del grup surrealista amigues del pintor: Michel Leiris, Paul Rivet, etc.; i a la Barcelona anterior a la Guerra Civil, compartí el caliu i les iniciatives innovadores dels seus companys de l'ADLAN, que van establir contactes amb el món del circ i de les festes populars (la Patum de Berga, els Xiquets de Valls, etc.) i organitzaren mostres de siurells, art africà, joguines i objectes de fira, càntrirs, postals, etc.

Aquestes complicitats i la sincronia vivencial i afectiva van fer que la seva personalitat manifestés un interès permanent i una gran estima per totes aquestes manifestacions artístiques, ja fos sin de producció autòctona o provinents dels indrets i de les cultures més allunyades.⁶ Foren moltes les expressions de l'art popular que Joan Miró estimava i admirava i que van commoure la seva imaginació. Els siurells, les palmes, les figuretes de pessebre, els *graffiti*, els dibuixos dels nens, els gegants i el bestiar fantàstic, els titelles, les joguines, les catifes de flors, el circ, etc., foren per a ell, a més d'un motiu d'admiració, un estímul i una inspiració per a la seva obra. L'empremta formal, cromàtica i expressiva de

5. L'estudi *Joan Miró, 1923-1933: el darrer i el primer pintor*, de Christopher Green, inclòs en el catàleg de la magna exposició antològica realitzada a la Fundació Miró de Barcelona, l'any 1992, amb motiu del centenari del naixement de l'artista, ressenya el gran predicament i l'influx que tingueren entre els surrealistes, i en concret en Joan Miró, els treballs de G. H. Luquet dedicats al dibuix infantil i a l'art primitiu.

6. El sentit universalista de Joan Miró, que li feia apreciar els valors i la irradiació estètica de les més humils expressions artístiques, vinguessin d'on vinguessin, el sintetitza la seva estima per aquest pensament de Confuci: «Els homes són iguals, només els costums els diferencien».

tot aquest substrat de la creativitat popular es traslluu o es recrea en moltes de les seves obres. A tall d'exemple, esmentarem el conegut quadre *La masovera*, inspirat en una figureta de pessebre (la pagesa del cistell i el conill); les escultures *Ocell Solar* i *Ocell Lunar*, en què gravita una forta influència dels siurells; el mosaic del pla de l'Ós de la Rambla de Barcelona, ple de referents de les catifes de flors de la diada del Corpus; i els dibuixos dels murs del seu estudi de Son Boter, que recullen la instintiva immediatesa, la sinceritat i la síntesi expressiva dels dibuixos dels nens i dels *graffiti*.

Si la recerca de les albors originàries de la projecció estètica de l'home i dels elements essencials que configuren l'expressió plàstica va dur molts artistes del segle a descobrir «l'art primitiu», allunyat de la tradició pròpia, i a interessar-s'hi, Joan Miró realitzà, en certa manera, aquest mateix procés a partir del capbussament en el si d'aquelles manifestacions que configuren algunes de les expressions més característiques de la creativitat popular i col·lectiva del propi àmbit cultural. Com J. E. Cirlot ha deixat escrit encertadament en un dels seus textos, «Miró ha sintetitzat, en l'àmplia corba del seu procés creador, la influència de l'art infantil, de la prehistòria en el seu període esquemàtic i de certs aspectes de l'art popular, integrant tot això en un idioma plàstic d'una originalitat i un efectisme profunds»,⁷ i ha conformat, a més, una suggeridora acció creativa que esvaeix els límits i la proverbial i interessada escissió entre la producció artística «cultura» i les manifestacions plàstiques de la cultura popular.

7. Juan Eduardo Cirlot, *Pintura catalana contemporánea*. Barcelona, Omega, 1961.

Sumari

<i>Lluís Calvo i Dolors Marín (eds.)</i> Presentació	5
<i>Dolors Marín Silvestre</i> Surrealisme i antropologia: la trobada fecunda	9
<i>Sonya Torres Planells</i> Art popular com a instrument de denúncia social	23
<i>Lurdes Martínez</i> «Anthropology at home»: surrealismo y antropología como proyecto de documentación social	33
<i>José Manuel Rojo</i> Transparencias y proyecciones del mito surrealista	67
<i>Eugenio Castro</i> El objeto surrealista: una poética de lo improductivo	99
<i>Aurélien Dauguet</i> Repères pour la datation des poupées hopi	113
<i>J. M. Caparrós Lera</i> El surrealismo en imágenes: Buñuel, el maestro	127
Surrealisme i antropologia a Catalunya: perspectives	
<i>Dolors Llopart</i> Etnografía, cultura popular i surrealisme: Joan Perucho	147
<i>Josep Mañà</i> Cultura popular i creació artística: Joan Miró	157

