

ANDRÉ BRETON

L'OBJECTE I EROS



Albert Rosell Vancells
Tutor: Dr. Josep Casals i Navas
Grau d'Història de l'Art | Universitat de Barcelona
Treball de fi de grau | Curs: 2014-2015



Izis (Israëlis Bidermanas). *André Breton fumant une cigarette.*
c. 1950. Association Atelier André Breton.

He vist els seus ulls de falguera obrir-se pel matí davant d'un món en què el parpelleig de la immensa esperança gairebé no es distingia d'aquells altres sorolls que són els del terror i, en aquest món, jo no havia vist fins llavors més que ulls que es tancaven.

(André Breton, *Nadja*)

ÍNDIX

Introducció.....	p. 5
Capítol 1: l'objecte.....	p. 7
<i>L'object trouvé</i> : el desig solidificat i la realitat eixamplada.....	p. 8
El <i>dégoût</i> bretonià i la crisi de l'objecte.....	p. 21
L'estudi d'André Breton: una habitació del soroll i de la llum.....	p. 32
Capítol 2: Eros.....	p. 45
La dona en l'ideari d'André Breton: amor i revolució.....	p. 46
Eros en el centre de la estètica: la <i>beauté convulsive</i>	p. 76
Bibliografia.....	p. 81

INTRODUCCIÓ

Sobretot la vida amb els seus llençols conjugatòris
Les seves cicatrius d'evasions
Sobretot la vida sobretot aquesta rosassa en la meua tomba
La vida de la presència res més que la presència
On una veu diu Estàs aquí? on un altre veu respon Estàs aquí?

(André Breton, *Clair de terre*)

André Breton, nat al febrer de 1896 en el si d'una família de condició modesta, descobrí en els seus anys d'estudiant la seva predilecció per la poesia. L'advocació poètica ocupà un lloc central en la seva vida, fins i tot quan inicià els seus estudis de medicina l'any 1913. Baudelaire i Mallarmé seran els seus dos guies espirituals; apassionades lectures que responien a un desacord latent amb les imposicions socials. L'any 1915 serà traslladat arran de les trinxeres on exercirà de metge en un hospital de campanya. El pensament de Breton, sota la llum negra de la guerra, emprendreà una direcció definitiva: la de Rimbaud, Lautréamont, Freud i Jaques Vaché. Aquest darrer, segons l'escrit a *Els passos perduts*, és el que exercí major influència a Breton.¹

Juntament amb Louis Aragon i Philippe Soupault, al març de 1919, inicia la publicació de la revista *Littérature*. Aquest mateix any es produeix el descobriment fortuït de la escriptura automàtica, que nasqué de la observació dels estats fronters entre la vigília i el somni i una aplicació lliure del mètode freudià, que consisteix en anotar el monòleg del pensament sense tenir en compte els controls racionals. Els primers assaigs amb aquest mètode tingueren com a resultat *Les champs magnetiques* (1920), obra conjuntament firmada per Breton i Soupault.

L'arribada a París de Tristan Tzara, també al 1920, portà la adhesió del grup de *Littérature* al moviment dadaïsta fins a la definitiva ruptura de 1922. Al voltant d'aquesta revista s'aniran reunint un grup major d'escriptors que, l'any 1924, seran els que firmaran *El primer manifest del surrealisme*. Amb aquest text, pròleg de *Poisson Soluble*, s'instaurà el moviment del qual André Breton en serà guia i principal teòric...

El present treball es proposa analitzar i relacionar dues facetes del pensament d'André Breton. Per una banda, «la crisi del objecte», terme que designa un seguit de pràctiques artístiques principalment dutes a terme a partir del tombant de la dècada de 1930 en el marc del moviment. La *flânerie* és la forma a través de la qual Breton es relaciona amb la ciutat. Més enllà d'un simple vianant, pas a pas crea un nou recorregut, inventa una nova manera de mirar la ciutat. En aquestes passejades

¹BRETON, André. 2008. p. 19

parisenques el poeta es predisposa a l'encontre fortuït d'un objecte. L'atzar objectiu és l'element que indica la connexió entre el subjecte i l'objecte receptor dels nostres impulsos. Com si hi hagués un fil prèviament filat que connectés aquests dos elements... El meravellós succeeix quan es materialitza aquesta correspondència, quan troba un objecte que satisfà una necessitat simbòlica: la cullera que a *L'amour fou* és entesa com un substitutiu d'una anhelada escultura d'Alberto Giacometti.

Per l'altre, Eros, divinitat patrona del surrealisme, les virtuts de la qual s'encarnen en la dona que esdevindrà el centre de la estètica i la política surreal. També en l'atzar dels carrers parisencs és on Breton es busca trobar l'amor. A primer cop d'ull intueix una possible afinitat amb les futures protagonistes dels seus llibres: Délécourt, Lamba, Claro, etc. En el moment del seu encontre se les imagina vestides de foc, una aureola embolcalla els seus aristocràtics caminars... Eros és al divinitat que més feliç pot fer a l'home. Per aquest motiu Breton en subratlla la importància al mateix temps que s'accentua la faceta política del moviment —a partir del *Manifeste* de 1929—. L'emancipació social i Eros tenen un mateix objectiu, la felicitat. Aquesta solament serà assolida quan s'expulsin els valors del vell subjecte masculí i el clam de la dona sigui escoltat.

Per tant, Breton quan passeja per París espera ser sorprès per un element que li cridi l'atenció: potser una dona, potser un objecte... El pler estètic, la pulsio eròtica que es produeixen en el moment de l'encontre estan agermanats: sols es diferencien gradualment l'un de l'altre.

Tal com el lector haurà pogut intuir, aquests dos aspectes del pensament de Breton conflueixen en un dels eixos centrals del moviment avantguardista: la crítica al logocentrisme. Així doncs, el tercer objectiu del nostre treball, implícit en els altres dos, és posar de manifest el *dégoût* bretonià vers els valors heretats i la seva reacció constructiva en què proposa el bastiment d'un projecte cultural, el Surrealisme.

Per tal de dur a terme aquest text ens hem centrat en l'anàlisi de la producció literària bretoniana. No obstant, escrits d'altres autors membres del grup surrealista ens han ajudat a complementar certs aspectes del pensament de Breton. Especialment en l'àmbit de l'objecte en què els mots de Salvador Dalí són d'una importància cabdal. A tot això li hem de sumar els nombrosos estudis que s'han dedicat al moviment que ens han fet de guies i han estat punts de referència per a la nostra exposició. Principalment aquells que -com ara Alquié, Balakian, Cirlot, Puellas...- s'han dedicat a pensar el surrealisme. En relació a aquest fet, hem cregut convenient per coherència estilística traduir els texts citats al català. Demanem disculpes avançadament pels errors que aquests puguin contenir i pels matisos que s'han pogut perdre.

Així doncs, sense més preàmbul, deixem enrere aquests mots introductoris i convidem al lector a entrar directament al text, amb l'esperança que aquest no es consumeixi com a Treball de fi de Grau, sinó que sigui un traça a partir de la qual s'aixecaran futures investigacions.

CAPÍTOL 1: L'OBJECTE

Vacil·lo, ho confesso, en donar aquest salt, tinc por de caure en allò desconegut sense límits.

(André Breton, *L'amour fou*)

Es cremen els dits, couen el que tenen més delicat: la seva pell suau. Què importa. Pateixen el seu propi purgatori a la terra. Tot això amb la esperança de salvar no sols les seves ànimes, sinó també la noció clàssica, limitada, impermeable, petrificada, de persona, sense la qual no sabrien viure.

(René Crevel, *El surrealismo*)

La màquina, el nou poder creat per la Revolució Industrial, nascuda per servir a l'home, esdevindrà el paradigma d'existència de *l'inconscient universal*.² En conseqüència els estils de vida de la modernitat es caracteritzaran per una progressiva renúncia a la subjectivitat. L'objecte, en aquest món regit per la folia mecanicista, experimentarà una evolució anàloga a la dels organismes naturals: del simple al complex, de la roda al rellotge, del martell al xip.

Els homes semblen estar sotmesos a una ceguera institucionalitzada que sols permet veure l'objecte en funció del seu ús; del compliment de les seves necessitats pràctiques. La mirada surrealista envers aquest, una mirada infantil, com la del nen que rescata pedres entre les onades del mar, recupera el simbolisme de la forma que la mirada humana, engegada per la tècnica, semblava haver perdut.

Les deficiències generals i particulars que observem en les maneres de considerar els objectes provenen de punts de partida que s'han imposat, senzillament, pel seu pragmatisme. El surrealisme en aquest sentit esdevé una nova ciència a través de la qual podem observar la realitat en que els objectes més enllà del reduccionisme taxonòmic. Per mitjà d'aquest prisma cada objecte es converteix en un llibre on es pot descobrir un missatge encriptat, en una mà en què es poden llegir les seves línies.³ Tal com expressa Juan-Eduardo Cirlot, les innovacions més destacables introduïdes en el concepte i us de l'objecte es deuen a una interpretació psicològica, simbolista. Així com en la *Cadira* de Van Gogh, l'estructura de l'objecte no resulta alterada per passar a ser una pantalla on projectar sentiments; en que la forma on es realitza la impressió harmonitza amb els elements latents de la

²CIRLOT, Juan-Eduardo. 1986. p. 17

³«És possible que la vida exigeixi ser desxifrada com un criptograma» (BRETON, André. 2011. p. 194).

psique.⁴

Si en el surrealisme hem de trobar un model d'aquesta nova ciència valorativa de l'objecte per fets externs al seu pragmatisme, l'*object trouvé* creiem que és l'exemple més expressiu.

L'*object trouvé*: el desig solidificat i la realitat eixamplada

L'*object trouvé* és un dispositiu activat al vell mig del cartesianisme racionalista, un mecanisme que desacredita l'ús i el significat de l'objecte pel positivisme i, en definitiva, la insígnia de la mirada reorientada amb què la poètica surrealista es projecta vers la realitat; «realitat», entesa segons la definició bretoniana de «surrealisme»:

«Crec -diu en el *Manifeste* de 1924- en la futura harmonització d'aquests dos estats, aparentment contradictoris, que són el somni i la realitat, en una espècie de realitat absoluta, en una sobrealitat o surrealitat, si així se la pot anomenar».⁵

També a *Les vases communicants*, Breton considera el surrealisme com un element aglutinant d'espais aparentment allunyats:

«El surrealisme, tal com l'hem concebut durant anys, no hauria de ser considerat com un existent més que en la no especialització *a priori* del seu esforç. Desitjo que sigui considerat no per haver intentat res millor que estendre un *fil conductor* entre els dos mons excessivament dissociats de la vigília i el somni de la realitat exterior i interior, de la raó i la bogeria, de la calma del coneixement i de l'amor, de la vida per la vida i de la revolució, etc.»⁶

La realitat resultant d'aquesta convergència que Breton anomena «absoluta» però que nosaltres anomenarem «eixamplada», seguint els passos de Luís Puelles,⁷ ens condueix a entendre el surrealisme com un moviment realista que reproduceix en la seva poètica la realitat: la realitat eixamplada respecte allò diminut que pel racionalisme era «allò real». Talment ho expressa a *L'amour fou*:

«No és menys bella, ni menys inextirpable que aquesta voluntat desesperada d'avui en dia, que pot ser qualificada de *surrealista* tant en el domini de les ciències particulars com en el de la poesia i

⁴CIRLOT, Juan-Eduardo. 1986. p. 56.

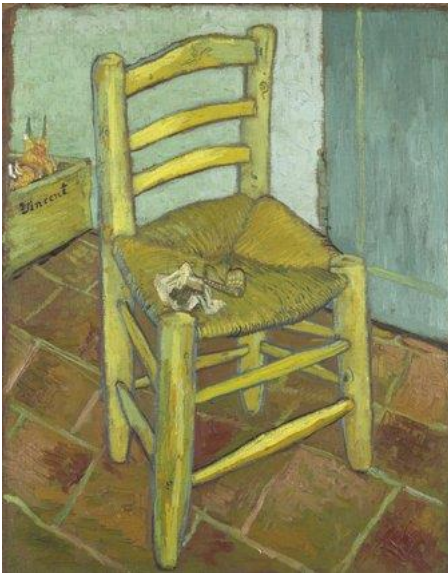
⁵BRETON, André. 2009. p. 397.

⁶BRETON, André. 2005. p. 76.

⁷PUELLES ROMERO, Luís. 2002.

de les arts, d'efectuar a cada instant la síntesis d'allò racional i allò real, sense temor de fer entrar en la paraula "real" tot el que pot tenir d'irracional *mentre no es demostrí el contrari*».⁸

1/ La definició d'un objecte acostuma a ser afrontada des de dos perspectives distintes: funció i forma. Així doncs, podem dir que un objecte-cadira és aquell que l'home usa com a seient (funció) que es materialitza per mitjà de quatre potes i un respatller (forma). Seguint amb aquesta mateixa línia, ens hem de preguntar quina és la funció de l'*object trouvé* i com aquesta s'embolcalla formalment. Pel que fa al primer punt, en parlarem més endavant. Ens centrem, doncs, en l'aspecte formal d'aquestes creacions surrealistes per subratllar la absoluta discontinuïtat entre un objecte i un altre. En altres paraules, un *object trouvé* és un objecte banal i qualsevol que no respon a unes característiques formals preestablertes, programàtiques, que el defineixin com a tal. Enfront aquesta alteritat, l'element de continuïtat l'hem de trobar en el context: la ciutat, París.⁹



1. Vincent van Gogh. *Van Gogh's Chair*. 1888. The National Gallery of art, Londres. 2. Jacques-André Boiffard. *Le Jet d'eau*. Fotografia emprada per il·lustrar *Nadja*. 1928. Association Atelier André Breton. 3. Jacques-André Boiffard. *Marché aux puces*. Fotografia emprada per il·lustrar *Nadja*. 1928. Association Atelier André Breton.

Per tal d'aclarir aquestes paraules primerament hem de tenir present que la poètica surrealista és una poètica del procés. En aquest sentit, la propietat específica del subjecte estètic és de viure un procés que anomenem *experiència estètica*. En conseqüència, la característica del passejant -amb cert ressò el *flâneur* de Baudelaire- és la seva possibilitat d'*inventar* la ciutat en el procés de caminar.

⁸BRETON, André. 2012b. p. 85.

⁹Pel que fa al París surreal Walter Benjamin escriu: «En el centre de tot aquest món de les coses es troba el més anhelat dels seus objectes, la ciutat de París. I la revolta treu a la llum per complet la imatge del seu rostre surrealista. (Carrers deserts on xiulets i trets dicten no obstant la decisió). Ja que cap rostre és tant surrealista com el vertader rostre d'una ciutat» (BENJAMIN, Walter. 2007. p. 306-7). Cfr. PUELLES ROMERO, Luis. 2002. p. 147-158 i RAMÍREZ, Juan Antonio. 1983. p. 71-90.

Aquesta *invenció* suposa fer de la ciutat un objecte de la experiència estètica. És a dir, mirar més enllà de les pautes que la preestableixen. A diferència dels peatons que, com autòmats, es dediquen a interpretar una mena de guió inconscient en les estructures dels carrers de la ciutat, fixen la mirada allà on una força anònima gairebé omnipotent els diu que s'han de dirigir (com encara passa amb la publicitat), el passejant inventa el seu propi guió, posa l'atenció on els altres no la posen, desordena el teixit (invisible) que ordena els nostres passos. De fet, podem dir que la principal ensenyança de *Nadja* és la de saber perdre's: rebutjar qualsevol interpretació ja donada, comportar-se com estranger en la ciutat pròpia. Tal com fan Andre Breton i l'esmentada protagonista en un dels seus passeigs nocturns, sempre predisposats a trobar analogies i a meravellar-se de l'espectacle quotidià:

«Cap a mitjanit ens trobàvem a les Tuileries on vol que ens asseguem una estona. Enfront nostre brota un sortidor, la corba de la caiguda del qual sembla seguir amb la mirada. “Són els teus pensaments i els meus. Mira d'on sorgeixen tots, fins on s'eleven i com encara és més maco quan cauen. I, llavors, quan es desfan, la mateixa força torna a refer-los, i novament aquest ascens queda truncat, aquella caiguda... i així interminablement.” Exclamo: “Però, Nadja, què estrany! D'on treus precisament aquesta imatge, que està expressada gairebé de la mateixa manera en una obra que no pots conèixer i que acabo de llegir?”»¹⁰

Lautréamont deia que la poesia ha de ser feta per tots. La ciutat en el surrealisme esdevé un poema col·lectiu o un espai que es pot poetitzar. Així ho fa Breton a *La Clé des champs* en que imagina la Place Dauphine com el sexe de París. Duu a terme la màxima schlegeliana de poetitzar el món; el romanitza enfront la fredor, el desencantament, del peató-autòmat que camina encegat per la ciutat:

«Vaig poder dir una vegada que la Plaça Dauphine “és certament un d'aquells llocs més profundament retirats que conec, un dels pitjors descampats que poden existir a París. Cada cop que he estat allà -afegia- he sentit com m'abandonava poc a poc el desig d'anar a una altra banda, he tingut que discutir amb mi mateix per despendre'm d'una abraçada molt tendra, d'insistència massa agradable i, per dir-ho tot, una mica esgotadora.” Aquesta impressió no se m'aclarí fins més tard ... Avui em resulta difícil d'admetre que d'altres abans que jo, al aventurar-se a la Plaça Dauphine pel Pont-Neuf, no s'hagin sorprès davant l'aspecte de la seva configuració triangular, lleugerament corba i per la fissura que la divideix en dos espais arbrats. No hi ha dubte, és el sexe de París el que es dibuixa sota tals obagues».¹¹

En aquesta aproximació a la ciutat, la podem entendre com un museu, farcit de troballes estètiques catalitzades per obres que no són artístiques: l'*object trouvé*. Per tant, la pràctica artística que ens concerneix exigeix un subjecte -Breton, Giacommeti, Tanguy...- que passeja per l'entramat de carrers

¹⁰BRETON, André. 2011. p. 168.

¹¹BRETON, André. 1976 p. 253-54.

de París parcel·lant, escollint, certs elements de la realitat. Aquestes *coses* es recullen o s'adquireixen i es situen en un altre espai: a l'estudi de l'artista, a la sala d'exposicions, etc. L'«aïllament», així doncs, caracteritza a *l'object trouvé*, enfront a la «incorporació» particular d'altres maneres de l'objecte surrealista (tal com expliquem següent apartat).

Amb tot, per tal de completar aquest breu esbós de tal procediment artístic, hem d'afegir a la paraula «trobada» l'adjectiu «fortuïta». L'atzar, de fet, és una de les principals artèries de la estètica bretoniana.¹² Al *Manifeste* de 1924 la paraula ja té una importància cabdal, però en relació amb *l'object trouvé* apareix contextualitzada en el mercat de les puces que Breton descriu en dues ocasions -a *Nadja* i a *L'amour fou*-. De fet, és el propi autor qui adverteix de la repetició d'escenari.¹³ Reproduïm aquí les paraules de l'escriptor sobre aquest espai:

«havent anat amb un amic, molt recentment, al mercat de les puces de Saint-Ouen (al que vaig habitualment, *buscant aquells objectes que no es troben a cap altre lloc* [sic.]...».¹⁴

La predisposició a la trobada fortuïta, a la recerca incansable d'allò espontani és un *leitmotiv* en el poeta, que no és sols particular de l'àmbit de l'objecte sinó que també és extrapolable a l'amor. Així doncs, ens hem de preguntar què entén el poeta per atzar. A *L'amour fou* escriu:

«Ens havíem proposat situar el debat sensiblement més alt, per dir-ho d'una vegada, en el cor mateix d'aquesta vacil·lació que s'apodera del esperit quan tracta de definir l'«atzar». Prèviament havíem considerat la evolució, bastant lenta, d'aquest concepte fins als nostres dies, per partir de la antiga idea que el definia com una «causa accidental d'efectes excepcionals i accessoris que revesteix la aparença de la finalitat» (Aristòtil), passant per la d'un «esdeveniment determinat per la combinació o la trobada de fenòmens que pertanyen a sèries independents en l'ordre de la causalitat» (Cournot), a d'un «esdeveniment rigorosament determinat però de tal índole que una diferència extremadament subtil en les seves causes hauria produït una diferència considerable en els fets» (Poincaré) i al arribar als materialistes moderns, segons la qual *l'atzar seria la forma de manifestació de la necessitat exterior que s'obra camí en l'inconscient humà* (per intentar gosadament interpretar i conciliar en aquest punt a Engels i Freud). És tant com dir que la nostra pregunta sols tenia sentit

¹²La situació de l'atzar en l'eix troncal de l'estètica de Breton sembla continuar el pensament de Tristan Tzara. Pel dadaïsta l'atzar és un factor important ja que pot revelar relacions noves, insòlites entre les coses, relacions no previstes o preconcebudes. Talment l'atzar suposa una arma en contra les *crystal·litzacions jeràrquiques*, característica del «marc europeu de debilitats». (LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Núria. 2002. p. 46-53 i 229). En la mateixa línia, Tzara creu que la espontaneïtat és el que ens permet *la comunió íntima amb les coses*, al mateix temps que facilita el retrobament amb nosaltres mateixos: «La spontanéite ferme le circuit des problèmes et le monde que chacun crée en soi-même, purifie l'oeuvre d'art et engendre la communion intime de l'âme avec les choses. C'est le grand principe du subjectivisme, la noble force de la réalité, la connaissance de l'individu, qui caractériseront l'art à venir» (Citat a Ib. p. 117).

¹³«Un bell dia de primavera de 1934 ens convidà a dirigir els nostres passos [de Breton i Giacometti] cap al «mercat de les puces», al que ja vaig al·ludir a *Nadja* (perdó per la repetició del decorat, que s'excusa per la transformació profunda i constant de tal lloc)» BRETON, André. 2012b. p. 38.

¹⁴BRETON, André. 2011. p. 138. El subratllat és nostre)

en la mesura que se'ns pogués atribuir la intenció de posar l'accent sobre el costat ultraobjectiu (responent únicament a la admissió de la realitat del món exterior) que tendeix a prendre, històricament, la definició del atzar».¹⁵

En aquest fragment apareix la noció de *hasard objectif*. El terme fonamenta algunes de les experiències artístiques surrealistes i participa en la pràctica del descobriment, de la troballa amorosa o objectual. Aquest designa la confluència inesperada entre l'individu que desitja i el que el món li ofereix. El concepte, per tant, malgrat antinòmic, porta implícit una correspondència entre l'home i el món per mitjà del desig.¹⁶ Breton explica aquest fet per mitjà del autopsicoanàlisi al qual es sotmet en un dels fragments de *Les vases communicants*:

«La trobada de la corbata, per altre banda, respon realment al plaer que jo puc tenir per descobrir i fins i tot per posseir tota classe d'objectes rars, d'objectes “surrealistes”».¹⁷

2/ Al febrer de 1917, al Saló dels Independents de Nova York, Marcel Duchamp presenta la *Fountain*. L'anomenat «*ready-made*», en un consens bibliogràfic, s'entén com a precedent de l'objecte surrealista. Emmanuel Guigon, un dels escriptors que ha dedicat més línies a l'objecte en la poètica surrealista, diu, per exemple:

«[L'*Urinoir*] per primera vegada, i de manera definitiva, planteja la qüestió dels límits d'allò esteticitzable. Què és el que assegura a un objecte l'estatut d'obra d'art? ... El *ready-made* és una conclusió, un punt sense retorn al costat del qual continua escrivint-se la història del objecte surrealista»¹⁸

Juan Eduardo Cirlot, per altre banda, parteix de la màxima duchampiana de que l'elecció d'un objecte equival a la seva creació per afirmar que l'artista al exposar els *ready-mades* empenia una «teràpia de shock» que pretenia guarir a les masses de la hipnosi del costum i la tradició. Així doncs es mostra el valor intrínsec dels objectes al marge de la seva utilitat. Per a l'espanyol, la proposta de Duchamp emparenta amb els objectes anhelats per Breton pel seu «poder catalitzador» com a destructors d'inhibicions i condensadors de desitjos censurats i disfressats. En definitiva, afirma que Duchamp suggereix inaudites relacions entre l'objecte i el subjecte que faciliten el camí a l'objecte surrealista.¹⁹

¹⁵BRETON, André. 2012b. p. 34.

¹⁶Cfr. ABOLGASSEMI, Maxime. 2008.

¹⁷BRETON, André. 2005. p. 43.

¹⁸GUIGON, Emmanuel. 1997. p. 19.

¹⁹CIRLOT, Juan-Eduardo. 1986. p. 76-79.

La continuïtat entre les obres de Duchamp i els objectes surrealistes també és subratllada per Breton. A *La crisis del objeto*, per via dels mots de Gaston Bachelard, apunta que

«tal afirmació [Bachelard: *trobarem més en allò real amagat que en allò real immediat*] és suficient per justificar de manera enlluernadora la gestió surrealista que tendeix a provocar una *revolució total del objecte*: acció de desviar-lo de les seves finalitats adjudicant-li un nom nou i firmant-lo, que arrenca la requalificació per la elecció (“*ready-made*” de Marcel Duchamp)».²⁰

Amb tot, considerar els *ready-mades* sols com una crítica a de la representació i corol·lari d'una relació entre subjecte i objecte fruit de l'atzar sembla ser el resultat d'una censura bretoniana a la proposta de Marcel Duchamp.



1. Marcel Duchamp. *La fontaine*. Fotografia d'Alfred Stieglitz en la galeria 291 després de l'Exposició de la Societat d'Artistes Independents. 1917. Centre Georges Pompidou, Paris. 2. Man Ray. Estanteria de *l'Exposition surréaliste des objets*. Galerie Charles Ratton, 1936. París. [*Toutfait*, the Marcel Duchamp studies online journal]. 3. Projection of a three dimensional regular body into four dimensions, brass and string. Institut Henri Poincaré, París. [*Toutfait*, the Marcel Duchamp studies online journal].

Jean Clair²¹ afirma que malgrat Duchamp al llarg de la seva trajectòria mantindrà un interès envers els fenòmens paranormals tal com succeeix en el surrealisme, no deixarà de tenir present les novetats científiques. De fet, els escrits de Henri Poincaré es troben en la base de la noció de «realitat *non rétinienne*» i expliquen la voluntat d'expressió de la entitat quadridimensional en alguns dels seus *ready-made*. Per tant, el rigorós càlcul dels objectes de Duchamp té poc veure amb la «*troballa fortuïta*» surrealista.

La presentació del *Porta-ampolles* a la exposició d'objectes surrealistes de Charles Ratton, a l'any 1936, al costat de certs objectes matemàtics provinents, precisament, de l'Institut Poincaré, sembla remarcar la idea de que el *ready-made* és una màquina conceptual complexa destinada a fer veure el contínuum pluridimensional, per sobre de que es tracta d'un objecte ordinari

²⁰BRETON, André. 2008. p. 117

²¹CLAIR, Jean. 2000. p. 7-61

«elevat a la dignitat d'obra d'art per la simple elecció de l'artista».²²

Tot i les divergències entre les dues propostes, la continuïtat la trobem en el seu aspecte contextual. L'«aïllament», per tant, caracteritza aquestes pràctiques. Però també en la isolació hi ha diferències.

Per tal que l'objecte (*ready-made*) sigui reconegut com a obra d'art, Marcel Duchamp ha de fer creure que ell -i no el dissenyador- és l'autor d'aquest objecte elegit. I la única manera de fer-ho és exhibir l'objecte en una exposició entre altres obres d'art. Si la exposició no es du a terme no hi ha *ready-made*, sinó que sols tenim un objecte escollit, banal, com qualsevol altre. Tal com defensa Hector Obalk, la dimensió pública de l'objecte duchampià forma part de la seva essència.²³ En cas contrari, l'*object trouvé* de Breton no necessita ser mostrat, ja que aquest dispositiu s'articula per mitjà de l'harmonia establerta entre l'individu que troba l'objecte i l'objecte trobat.²⁴ Així ho indica Breton a *L'amour fou*:

«Se'm va presentar una oportunitat gairebé tant selectiva davant d'una gran cullera de fusta, d'elaboració rústica però bastant bella, segons em va semblar, i de forma bastant atrevida ja que el manec, quan reposava sobre la seva part convexa, s'elevava sobre una sabateta que formava part de l'objecte ... Alguns mesos abans, impel·lit per un fragment de *frase de despertar*: “el cendrer de la Ventafocs”, i per la temptació que em domina des de fa temps de posar en circulació objectes onírics i paranoics, li vaig pregar a Giacometti que modelés per mi, seguint exclusivament el seu propi capritx una petita sabata que fos en principi la sabata perduda de la Ventafocs ... La falta experimentada realment d'aquesta sabata em va submergir repetides vegades en un somieig en el que, crec, es trobaven petjades de la meua infància ... Va ser ja de retorn a casa, al posar la cullera sobre un moble, quan vaig veure de cop com s'apoderaven d'ella tots els poders associatius i interpretatius que havien estat inactius mentre me la enduia ... Resulta evident que l'objecte que jo havia desitjat contemplar en altres temps havia sigut construït fora de mi, de manera molt diferent, *molt més enllà* del que jo hagués imaginat».²⁵

Existeix encara un altre punt de contacte entre l'objecte en Breton i en Duchamp: la valoració del objecte més enllà de la seva funció pragmàtica; la crisi funcional de l'objecte. Al ser arrencat del seu context, l'objecte perd la seva funció accentuant-se la seva dimensió representacional:

«El valor de convenció -escriu A. Breton- d'aquell objecte desapareix per ells darrere del seu valor

²²Citat Ib. p. 26

²³OBALK, Hector. 2000.

²⁴Segons Margaret Iversen és el subjecte lacanià el que es troba implícit en l'*object trouvé* i defensa, seguint els passos de Hal Foster, que la concepció d'objecte en Breton anticipa l'*object petit a* de Lacan: l'objecte perdut que posa en funcionament el nostre desig i que, paradoxalment, representa un forat en la integritat del nostre món al mateix temps que és l'element que farceix el buit. Per tant, *le sujet troué* de Lacan, el subjecte ple de forats, de buits, usa l'*object trouvé* com a representació simbòlica tant del buit com de la part perduda (IVERSEN, Margaret. 2004. p 44-57).

²⁵BRETON, André. 2012b. p. 41-45

de representació, que els arrastra a posar l'accent en el seu costat pintoresc, en el seu poder evocador».²⁶

Ara bé, allò que els *ready-mades* i els *objects trouvés* representen és diferent. Els objectes bretonians els entenem com a objectivacions de fantasies, materialitzacions de desigs en la realitat fenomènica. En paraules del poeta,

«la trobada de l'objecte compleix ... rigorosament la mateixa funció que el somni, en el sentit que allibera a l'individu d'escrúpols afectius paralitzadors, el reconforta i li permet comprendre que l'obstacle que podia creure insuperable ha sigut flanquejat»²⁷

Com a coda d'aquesta argumentació -tot i que resulta evident- indiquem que l'*object trouvé* suposa un canvi d'actitud envers la tradició artística. Es produeix una equiparació entre els objectes reverenciats que anomenem «obres d'art» i les coses banals que fins al moment eren indignes de la contemplació estètica. El valor de la obra d'art residia en la seva autenticitat dotada per mitjà de la seva biografia: l'obra d'art neix com a tal en el moment (mític) de la seva creació.²⁸ L'objecte banal, l'*object trouvé*, sense deixar de ser un simple objecte en el moment en què s'apareix al subjecte estètic -que el reconeix com a objecte estètic- és aliè a tota la arqueologia de l'objecte que dota a l'objecte-obra-d'art d'un pedigrí, d'una pàtina que és un criteri de valor. Conseqüentment, l'exclusió de la biografia de l'objecte estètic implica una indiferència de l'obra artística com un objecte original, exquisit, únic, exclusiu...



1. Man Ray. *De la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle*. Fotografia emprada per il·lustrar *L'amour fou*. 1937. Association Atelier André Breton. 2. La Grande Cuiller. s. XIX. Association Atelier André Breton.

²⁶BRETON, André. 2008. p. 118

²⁷BRETON, André. 2012b. p. 42

²⁸Luís Puelles apunta sobre aquest fet: «És precisament Benjamin el que uneix el valor auràtic amb el valor d'autenticitat de la obra d'art. Per tal que l'obra pugui obtenir el "certificat" d'autenticitat s'haurà de reconstruir el passat pel que la obra ha obtingut el seu prestigiós valor artístic. L'obra d'art ha de reposar en una "biografia" que reti compte de la seva "autenticitat". La obra d'art és pel que ha sigut ... L'arqueologia del objecte fa que la obra artística sigui la depositària de tants honors: que fa de la obra una obra "creada" i, per tant, fundada en un origen sagrat en el que va néixer; això és, en el moment mític -si bé humà, gairebé no humà- de la creació» (PUELLES ROMERO, Luís. 2002. p. 120).

3/ L'objecte és matèria que propícia la relació amb les coses i els fets exteriors al seu propi cos. Com els àngels del cristianisme, és un intermediari entre l'home i la font de la qual irradia tota força. Aquest joc de correspondències secretes, segons J. E. Cirlot, serà adquirit per la nova simbologia del psicoanàlisi que hereta el simbolisme dels nigromants, transportant el misteri a desxifrar del món a l'interior de l'home.²⁹ En Breton, per tant, el desig transcendeix la dimensió corporal conduint a un misticisme de l'inconscient que entronca amb l'esoterisme. Aquelles substàncies materials, animals, minerals... que la naturalesa ofereix per ser interpretades, com els núvols, són les particulars d'aquest àmbit:

«les formes que, des de la terra, els núvols configuren als ulls de l'home, no són de cap manera fortuïtes, són augurals».³⁰

Segons José Pierre, aquestes lectures dels núvols s'assimilen al que Salvador Dalí va voler teoritzar amb el seu mètode paranoic-crític.³¹ Alhora que aquests residus de la naturalesa mantenen certa correspondència amb l'objecte trobat, ja que per l'escriptor

«qualsevol deixalla al nostre abast ha de ser considerada com un dipòsit del nostre desig».³²

És en la recerca d'àngels,³³ però, on s'evidencia clarament la interrelació d'aquesta activitat amb l'*objecte trouvé*. André Breton, seguint la estela de Novalis i Ritter, expressa a *Langue des pierres* que els fenòmens exteriors es fan explicables com a símbols i resultats últims de fenòmens interiors. Apel·la, per tant, a la regla fonamental i secreta de l'esoterisme segons la qual l'home és un mirall de l'univers i viceversa. Per al poeta, les pedres

«segueixen parlant als que tenen per bo escoltar-les. A cadascun d'ells li dirigeixen un llenguatge a la seva mesura: a través del que sap l'instrueixen sobre el que aspira a saber ... El seu diàleg té l'enorme interès de fer-nos transcendir la nostra situació filtrant en el motlle de les nostres pròpies especulacions la substància mateixa d'allò immemorial i indestructible».³⁴

Per a l'escriptor de *Nadja*, l'ambigüitat de l'origen d'aquests elements els confereix una

²⁹CIRLOT, Juan-Eduardo. 1986. p. 67-71.

³⁰BRETON, André. 2012b. p. 101.

³¹MARTÍNEZ-GARRIDO, Susana [et al.]. 1991. p. 26.

³²*Exposición Surrealista de Objetos*, 1935. Citat a Ib. p. 27.

³³André Breton s'inicià en la recerca d'aquestes pedres a l'estiu de 1944 a Percé, per les platges de Gaspésie a Quebec - tal com explica a *Arcane 17* - i continuarà aquesta pràctica al llarg dels anys cinquanta i seixanta a les ribes del Lot.

³⁴BRETON, André. 2008. p. 324

«posició clau entre el “capritx de la naturalesa” i l'obra d'art».³⁵

La troballa d'aquestes pedres es situa en un indret que no dista gaire dels fantasmes de la contemplació que Leonardo veia en les formes dels núvols i a les taques dels murs. Les experiències viscudes i les imaginades s'adhereixen sobre la superfície de l'objecte fent d'aquest un espai de conciliació: expressiu de la surrealitat, de la realitat «eixamplada»...



1, 2 i 3. Autor no identificat. *Cristaux et minéraux*. Fotografies emprades per il·lustrar un article publicat a *Minotaure*. 1935. Association Atelier André Breton. 4. Brasaï. *La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris*. Tiratge fotogràfic usat per il·lustrar *L'amour fou*. 1937. Association Atelier André Breton. 5. *Porte-carte Art Nouveau contenant des minéraux*. c. 1900. Centre Georges Pompidou, Paris.

L'esoterisme és un element que harmonitza el pensament d'André Breton i el de Tristan Tzara. Per al dadaïsta, allò

«que anomeno “còsmic” és una qualitat essencial d'una obra d'art».³⁶

La perspectiva còsmica en Tzara afronta precisament la mateixa problemàtica que A. Breton a *Langue des pierres*, la reintegració de l'element humà en el si de l'univers, per tal que l'home entri en relació amb els éssers i les coses. Allò còsmic consisteix en

«donar igual importància a cada objecte, ésser, material, organisme de l'univers»³⁷

³⁵Ib. p. 323

³⁶Citat a LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Núria. 2002. p. 185.

³⁷Citat a Ib. p. 187.

amb el resultat de tornar els homes millors. D'aquesta manera es contraposa a la corrent dominant del pensament occidental que es caracteritza per

«accentuar la importància de l'home, ... que subordina als éssers, els objectes, etc.»³⁸

Per tant, Tzara intenta ressituar a l'ésser humà entre els altres elements de l'univers, en un espai anàleg. A través de l'instint còsmic el poeta afronta -i resol- el problema de l'impuls de dominació que caracteritza la raó europea: el món reduït a l'ús i a l'abús d'un home-déu. Tal com hem dit, quan l'home és reemplaçat aquest es torna millor, ja que per T. Tzara la conseqüència immediata d'aquest descendiment és que l'home es fa més vital, la seva vida es torna més intensa. Allò còsmic, però, no imposa una moral que corregeix a l'ésser humà, sinó que fa respirar una ètica immanent d'intensitat i llibertat. L'home en aquesta nova situació, aprecia la multiplicitat vivent de l'univers com una totalitat oberta i en transformació permanent.

Així doncs, entenem que Tzara reconegui la vida fins i tot en la matèria inerta ja que cada element vital es comunica amb el món en un joc de reflexos. Conseqüentment el dadaïsta subratlla la germanor del home amb els animals, les plantes, etc. Quelcom semblant, expressa Breton:

«Entre ell [l'objecte] i nosaltres, com per osmosis, van dur-se a terme precipitadament, per la via analògica, una sèrie d'intercanvis misteriosos»³⁹

Paral·lela a la concepció de l'*object* en Breton, com a punt d'intersecció, veiem en Tzara la noció d'«art còsmic» que es el resultat de manifestar la diversitat d'elements còsmics, sense establir entre ells una jerarquia. La peculiaritat d'aquest art és que amplia el camp de la nostra percepció, al fer-nos veure i escoltar allò que no es veu ni s'escolta. Copsa, per tant, l'invisible d'allò que ens rodeja. En aquest sentit podem dir que hi ha una essència impersonal en l'art còsmic, com hi és en l'*object trouvé*. Ja que l'art còsmic no sols presenta les distintes forces de la naturalesa, sinó que es confon amb elles. En aquest punt del pensament de Tzara el terme «espontaneïtat» pren una posició rellevant ja que és en el marc d'allò fortuït on trobem un profund acord entre la potència creativa de l'individu i la naturalesa, i és aquest acord el que garanteix la comunió del art amb les coses, amb la vida.

En resum, l'obra d'art per Tzara ha de ser un *caos còsmic i ordenat*, és a dir, un caos ordenat en una unitat vital com un organisme que, al mateix temps, expressi un *món*.

Tornant a *Langue des pierres* podem observar la continuïtat entre «allò còsmic» en el dadaïsta i les paraules de Breton:

³⁸Citat a Ib. p. 187.

³⁹BRETON, André. 2008. p. 320

«la recerca de pedres que disposin d'aquest singular poder al·lusiú, amb tal que sigui vertaderament apassionada, determina el ràpid pas dels que s'abandonen a ella a un *estat segon*, la característica essencial del qual és la *extralluïssor*. Aquesta assoleix aviat, partint com un coet de la interpretació d'una pedra d'interès excepcional, abastar i il·luminar les circumstàncies de la seva trobada. Tendeix, en casos semblants, a promoure una causalitat *màgica* que suposa la necessitat d'intervenció de factors naturals sense relació lògica amb el que està en joc, desbordant i confonent als hàbits del pensament però sense deixar però de tenir una força tal com per subjugar el nostre esperit»⁴⁰

4/L'*object trouvé* és un lloc on recrear-se amb la singularitat i allunyar-se, en conseqüència, de l'intel·ligible -la distància del judici, la visió raonable...-; exigeix un subjecte complagut en les ombres i apartat de la cegadora llum de la raó (dit segons Plató). La mirada surrealista és, doncs, una mirada aliena de conceptualismes, apartada del racionalisme i familiar a la Patafísica. Donem veu en aquest punt a Luis Puelles:

«de la mà de la Patafísica, afirmant l'excepcional en front a la constitució metafísica dels objectes, el surrealisme s'oposarà a les complaences del positivisme, a els entusiasmes de la racionalització que circumscriu la realitat a allò conegut i allò cognoscible al dictat de l'ús i el significat».⁴¹

En aquest sentit, Breton a *L'amour fou* es mostra preocupat per la sobreestimació del pensament contemporani d'allò conegut respecte allò que queda per conèixer.⁴² *L'object trouvé*, encara que també les altres *tipologies* d'objectes surrealistes, duen a terme el moviment contrari al pensament contemporani criticat per Breton; es dirigeixen vers allò desconegut, materialitzen l'impossible. La particularitat de *l'object trouvé* és que troba l'impossible, allò meravellós, en la realitat quotidiana, en les traces rectilínies del carrer...

L'objecte trobat al no ser manipulat mostra l'element més original del surrealisme: una reorientació de les maneres de mirar la realitat. Octavio Paz, referint-se a Breton dirà que

«el terme *invenció* no era del seu gust; en canvi, en molts dels seus texts brilla amb llum inequívoca el substantiu *revelació* ... Revelació és resurrecció, exposició, iniciació...»⁴³

La mirada reorientada surrealista té una dimensió política. En aquest sentit, Walter Benjamin

⁴⁰Ib. p. 322.

⁴¹PUELLES ROMERO, Luis. 2002. p. 25

⁴²BRETON, André. 2012b p. 53

⁴³PAZ, Octavio. 1980. p. 60.

exposa la relació entre somni i despertar (revolucionari) en el surrealisme. El moviment avantguardista interromp el flux continu de la història escrit per les classes dominants que aproven el sofriment al que ha estat sotmès la humanitat en ares del progrés. Els surrealistes

«són els primers en liquidar l'escleròtic ideal moralista, humanista i lliberal de llibertat, ja que els consta que “la llibertat en aquesta terra sols es compta amb milers de duríssims sacrificis i que per tant ha de gaudir-se, mentre duri, il·limitadament, en la seva plenitud i sense cap càlcul pragmàtic”».⁴⁴

El terme «revelació» el qual O. Paz subratlla és indicatiu de la llibertat d'esperit de Breton que, segons l'alemany, propicia el cultiu del nihilisme revolucionari:

«La enemistat de la burgesia respecte a qualsevol demostració radical de la llibertat de l'esperit duu a terme un paper principal, important, en aquesta transformació d'una activitat contemplativa extrema en una oposició revolucionària. Tal enemistat ha impulsat el surrealisme cap a l'esquerra».⁴⁵

De fet, segons Benjamin les energies revolucionàries surrealistes es manifesten en el seu gust pels objectes que han caigut en desús. Així entenem la faceta política latent en l'*object trouvé*, inserida en l'antipragmatisme.

El surrealisme per Breton es defineix com una realitat «eixamplada» resultant de la comunió entre les experiències somiades i les viscudes. Una síntesis semblant és la que es duu a terme en l'*object trouvé*, que materialitza el desig de l'home i s'aproxima al «llenguatge» del món. Conseqüentment, l'especificitat de cadascun d'aquests objectes es deguda a la interrelació d'unes projeccions psíquiques sorgides d'un individu en concret envers el món fenomènic. Per tant, diferents persones seleccionaran diferents objectes segons les seves pròpies particularitats, tal com A. Breton va escriure:

«estic segur que dos éssers que segueixin el mateix camí (a no ser que s'assemblin molt) no recolliran les mateixes pedres, ja que ben cert és que un sols troba allò pel que sent una profunda necessitat, fins i tot encara que tal necessitat no pugui satisfer-se més que de manera simbòlica».⁴⁶

⁴⁴BENJAMIN, Walter. 2007. p. 313

⁴⁵Ib. p. 309

⁴⁶BRETON, André. 2008. p. 321

El *dégoût* bretonià i la crisi de l'objecte

Realitzant una cabriola semàntica, l'objecte en el surrealisme abandona els mons del pragmatisme en un gest de rebuig al mecanicisme latent en les relacions socials contemporànies. En el *marc europeu de debilitats*, dominat per la figura del *selfcleptòman*, l'objecte surrealista emprèn una cursa a contracorrent per a retratar l'arbitrarietat dels valors fundacionals de la cultura occidental.⁴⁷ Doncs tal com apunta Emmanuel Guigon l'objecte,

«sigui quin sigui el grau de realització tècnica que hagi assolit, posseeix un doble aspecte: el d'estar investit per una funció específica per la qual ha sigut creat i el d'*embolcallar* aquesta funció en una aparença particular».⁴⁸

«Objecte» i «funció» són dos termes emparellats en la mitologia *selfcleptomaniaca*. Breton es situà enmig d'aquests dos, arrencant el connector «i» per obstruir les tradicionals relacions entre l'objecte i el subjecte. Així doncs, l'objecte surrealista va més enllà de la seva etimologia (*ob-jecte*), malgrat es manté en *el món dels objectes*, per pregonar la seva crisi. L. Puelles escriu:

«La història de l'objecte surrealista es la de la rebel·lió de les coses contra la proporció “antropognòstica” a la que han sigut sotmeses per la lògica del reconeixement i la pragmàtica de la funcionalitat. Ho dèiem feia un moment: ni serveixen ni signifiquen, però serveixen i signifiquen».⁴⁹

La idea de fàstic (*dégoût*) vers la malaltia profunda que sofria la Europa del moment és quelcom que ja podem trobar en dadà. El rebuig pels preceptes racionalistes fou gestat en la etapa dadaïsta de

⁴⁷Hem fet servir aquí dos conceptes d'arrel tzariana: «marc europeu de debilitats» i «selfcleptòman». El primer d'aquests dos termes té un caràcter geogràfic i ètic al mateix temps. Tal concepte prové del celeberrim *Manifeste de Monsieur Antipyrine*: «DADÀ roman dintre el marc europeu de debilitats, és una garrinada com totes, però d'ara endavant volem xiuxiuejar en diversos colors per, ornar el jardí zoològic de l'art de totes les banderes dels consolats» (TZARA, Tristan. 2009. p. 190). Aquest senzillament s'usa com a sinònim d'«Europa» però emfatitza el vessant negativa de la cultura occidental. De fet, tal com apunta Nuria López Lupiáñez, per mitjà de les paraules d'H. Béhar (compilador de les *Oeuvres complètes* de Tzara), la frase «marc europeu de debilitats» fou expressada en l'esborrany com a «marc humà de debilitats». El matís introduït indica que Tzara localitza l'epicentre del problema, no en la humanitat en si mateixa, sinó en la cultura europea (LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Núria. 2002. p. 46-47). El «selfcleptòman», altrament, és la figura característica del «marc europeu de debilitats»: el burgès. Talment el descriu López Lupiáñez: «Aquests homes, que abans tenien la seva pròpia individualitat, han deixat de tenir-la perquè han après a robar i s'han habituat a robar mecànicament (“el robatori esdevingué funció”), fins a tal punt que es roben a si mateixos la personalitat. D'aquí la conseqüència irònica: sent rics, “són molt pobres”» (Ib. p. 49). La mateixa autora demostra, a partir de Locke, que el mot «robar» té a veure amb la noció de propietat privada adherida a l'esperit de la societat europea. Per tant, la paraula «selfcleptòman» fa referència l'autorobatori de la propietat privada inherent a la classe burgesa i que és al mateix temps el mitjà del seu enriquiment. Amb tot, N. López afegeix al selfcleptòman de Tzara el matís de «pobre i malalt» i posa en paral·lel aquest subjecte amb «l'animal gregari» que és l'home segons Nietzsche (Ib. 50-51).

⁴⁸GUIGON, E. 1997. p. 9.

⁴⁹PUELLES ROMERO, Luís. 2002. p. 34

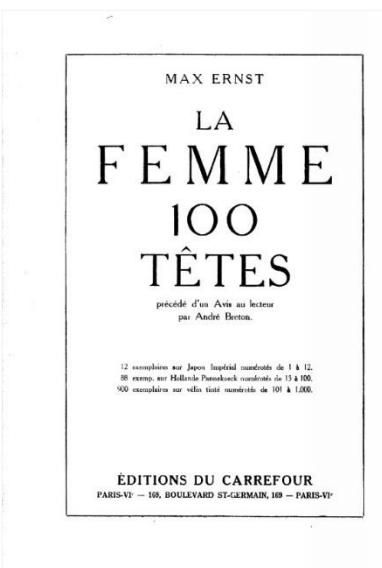
Breton, tal com evidencien els *Dos manifestos...* de 1920.⁵⁰ En aquesta línia, Tzara en una conferència pronunciada a Weimar i a Jena al 1922 digué

«Els inicis de Dada no van ser els inicis d'un art, sinó d'una repugnància».⁵¹

Al desembre de 1929 es publica el darrer número -Nº15- de *La Révolution surréaliste* on s'inclou el *Second manifeste* mitjançant el qual Breton estableix els termes de compromís revolucionari del grup. Davant la dispersió de personalitats rellevants que al llarg del mateix any han anat abandonat el moviment, l'escriptor detalla les seves desviacions, tenint especial interès per aquells que s'havien aproximat a l'entorn de Georges Bataille que era sens dubte el pol antagònic més intens. En l'apartat que culmina el manifest, misteriosament denominat

«EXIGEIXO LA OCULTACIÓ PROFUNDA I VERTADERA DEL SURREALISME»⁵²

es dedica exclusivament al que en definitiva sembla ser un dels objectius del text: desprestigiar al solitari, però admirat Bataille, que un any abans havia fundat la revista *Documents*. Ara bé, tot i la gravetat del que escriu en el *Manifeste*, Breton no semblava pas preveure una reacció tant forta per part dels excomunicats.



[1. VVAA. *Un cadavre*. Octaveta. 15 de gener de 1930. Bibliothèque nationale de France, Paris. 2. André Breton. *Second Manifeste du surréalisme*. LRS, Nº12. 1929. Bibliothèque nationale de France, Paris.

El 15 de gener de 1930 es publica el pamflet *Un cadavre*; un fort atac a Breton per part del cercle

⁵⁰BRETON, André. 2009. p. 244-45

⁵¹Citat a LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Núria. 2002. p. 43

⁵²BRETON, André. 2009. p. 436

de *Documents* on es pot llegir «s'ha d'evitar que, mort, aquest home faci més pols», acompanyat d'un gran retrat de Breton amb els ulls tancats i coronat d'espines. Sembla ser que fou Robert Desnos qui plantejà les necessitat de respondre a les acusacions de Breton.⁵³ Segons apunten varis testimonis l'escriptor quedà profundament afectat i creia que tots l'abandonarien; fins i tot el suïcidi no fou aliè al seu pensament.⁵⁴

Amb tot, al 1930 assistirem a un ressorgiment del surrealisme encapçalat per nous protagonistes: Duchamp, Tzara, Giacometti, Dalí i Buñuel -que acabaven d'estrenar *Le chien andalou*-... que s'aglutinaren al voltant de *Le surréalisme au service de la révolution* -fundada per Breton, Éluard i Aragon-. Sota aquesta publicació es prepara el gir definitiu de les forces intel·lectuals vers la emancipació social. Amb concordança amb la exigència revolucionària del nou manifest:

«És comprensible que el surrealisme no temi adoptar el dogma de rebel·lió absoluta, insubmissió total, del sabotatge de tota regla, i que tingui les seves esperances posades únicament en la violència ... Ningú podrà dir que no hem fet tot el que hem pogut amb la finalitat d'anihilar aquesta estúpida il·lusió de felicitat i de *comú acord*, la denúncia de la qual serà la glòria del segle XIX».⁵⁵

És, també, en aquest segon període del surrealisme on l'objecte té una presència destacada. Tal com hem mencionat, en la tercera entrega de *Le surréalisme ASDLR* (1931) es presenta el text de Dalí sobre l'objecte acompanyat d'imatges. *Objects mobiles et muets* de Giacometti, també s'integrarà en aquest tercer número, amb el que s'inaugura la passió surrealista pels objectes i el contingut del qual serà tingut en comte posteriorment. El punt culminant d'aquest interès per l'objecte el trobem en l'*Exposition Surréaliste d'objects*, duta a terme entre el 22 i el 31 de Maig de 1936 a la Galeria Charles Ratton de París.⁵⁶ L'objecte serà resultat del *dégoût* surrealista vers la mitologia burgesa ja que, tal com afirma André Breton al *Second Manifeste*,

«tot està encara per fer, tots els mitjans són bons per aniquilar les idees de *família*, *pàtria* i *religió*».⁵⁷

La riquesa de la producció objectual surrealista portà André Breton a establir categories d'objectes que s'inclouïen -o no- al seu programa cultural. En tals casos observem una variació sobre el que s'entén per «objecte surrealista». Al catàleg de la citada *Exposition surréaliste d'objects* és un terme en el que

⁵³MAÑERO RODICIO, Javier. 2013. p. 212

⁵⁴Ib. 212-13

⁵⁵BRETON, André. 2009. p. 415 i 427

⁵⁶Cfr. MARTÍNEZ-GARRIDO, Susana [et al.]. 1991. P. 195-96.

⁵⁷BRETON, André. 2009. p. 417.

s'inclouen distintes tipologies.⁵⁸ Però, en un destacat text publicat al mateix any, *La crisi del objecte* (1936, N° 1-2 de *Cahiers d'Art*), no consta. Al any següent, en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* és una categoria autònoma. A més a més, en un breu escrit sobre l'objecte firmat per Salvador Dalí i publicat en el N°3 de *Le Surréalisme A.S.D.L.R.* (1931) no apareix cap mena de categorització. La incongruència entre aquestes propostes ens duu a pensar que es tracta, més que no pas una variació del pensament de Breton, una mena de joc burleta amb la esquematització i el reduccionisme conceptual associat al racionalisme. En aquest sentit, Jack J. Spector llegeix en clau irònica el fragment tantes vegades reproduït -i que esdevindrà un paradigma didàctic- en que A. Breton dona definició al surrealisme de manera enciclopèdica⁵⁹:

«SURREALISME, s. m. Automatisme psíquic pur pel qual ens proposem expressar, ja sigui verbalment, ja sigui per escrit, ja sigui de qualsevol altre manera, el funcionament real del pensament. Dictat del pensament, en absència de tot control exercit per la raó, fora de tota preocupació estètica o moral. ENCICLOPÈDIA. *Filosofia*. El surrealisme es basa en la creença de que certes formes d'associació fins ara negades destaquen com una realitat superior, o dit d'altre manera, en la omnipotència del somni».⁶⁰

Intentar establir categories d'objectes inclosos en el moviment surrealista sembla voler pensar l'impensable, racionalitzar les poètiques del particular que són aquests objectes: un sense sentit, un gest grotesc amb el que Breton altre cop es mofa de l'arbitrarietat de les categories «racionals».

Malgrat l'apuntat, tampoc apartarem la vista a l'objecte surrealista, sinó que sols ens calen altres maneres de mirar que permetin una aproximació vers aquest que harmonitzin amb els impulsos antipositivistes de Breton i, extensament, del surrealisme. Així doncs, partim de la següent pregunta: què és un objecte surrealista?

Ja hem apuntat que es tracta d'un *objet*, situat en el *món dels objectes* però que a diferència del que la seva etimologia expressa no es mostra «subjecte» a la seva funció. Com tota obra d'art, en definitiva, no es caracteritza per la seva vessant pragmàtica, sinó pel seu caràcter simbòlic. El 29 de març de 1935, A. Breton feu una conferència a Praga en que exposà:

«Vull fer constar que en la expressió “objecte surrealista”, prenc la paraula *objet* en el seu ampli sentit filosòfic, despullant-la temporalment de la particular accepció que ha tingut entre nosaltres els últims temps, ja que, com sabeu, s'ha tingut la costum d'afirmar que l'objecte surrealista no és més que un cert tipus de minúscula construcció no escultòrica ... que no per això mereix el nom

⁵⁸En el cartell de l'exposició s'enunciaven les tipologies d'objectes: matemàtics, naturals, trobats i interpretats, mòbils, irracionals i objectes d'Amèrica i Oceania.

⁵⁹SPECTOR, Jack J. 2003. p. 136-137

⁶⁰BRETON, André. 2008. p. 49

que se li ha donat, nom que segueix ostentant a falta de designació més ajustada».⁶¹

Les paraules de Breton traslladen al pla artístic la consciència lingüística que la filosofia de les dècades anteriors a la conferència pronunciada per l'escriptor ja havia adquirit. Per tant, com diversos autors han assenyalat,⁶² l'objecte surrealista duu implícita una crítica taxonòmica. Però també es posa en quarantena el pragmatisme i, en última instància, el mite il·lustrat del progrés associat al triomf de la raó. Tornem a les paraules del francès:

«Una d'aquestes últimes nits, en somnis, vaig posar la ma sobre un llibre prou curiós, en un mercat a l'aire lliure existent a les rodalies de Saint-Malo. El lloc del llibre estava format per un gnom de fusta, la blanca barba del qual, al estil assiri, li arribava fins als peus. El grossor d'aquesta estàtua era normal, tot i que no impedia de cap manera passar les pàgines del llibre, que eren de gruixuda llana negra. Em vaig afanyar a adquirir-lo, i, al despertar, em vaig lamentar de no trobar-lo al meu costat. Era relativament fàcil reconstruir-lo. M'agradaria *posar en circulació* objectes d'aquest tipus, el destí dels quals em sembla eminentment problemàtic i inquietant ... ¿Qui sap si, al fer-ho, contribuiria a la aniquilació d'aquests trofeus concrets i tant odiosos, a sumir en el major descrèdit aquestes coses i aquests éssers “de raó”?»⁶³

En resum, segons l'expressat per Breton aquestes dues cites podem establir que l'objecte surrealista és un dispositiu de *construcció no escultòrica* que s'activa per tal de desacreditar els éssers i les coses *de raó*. Per tant, aquests objectes s'articulen amb la finalitat de qüestionar els valors del *marc europeu de debilitats* i es constitueixen per mitjà de tres procediments no escultòrics: *simulació mecànica*, *incorporació* i *aïllament*.

1/ Walter Benjamin concebia el segle XIX com un somni del qual s'havia de despertar. D'aquí la enigmàtica imatge amb que culmina el seu article sobre el surrealisme:

«Mentrestant, els surrealistes són els únics que han comprès les tasques que el *Manifest [comunista]* imposa a dia d'avui. Un rere l'altre, converteixen els seus gests en el quadrant d'un despertador que de cada minut crida els seus seixanta segons».⁶⁴

Aquest despertar l'hem d'associar en Benjamin i en el surrealisme a la societat sense classes constituïda per via de la revolució. Així doncs, la querella empresa pel cercle bretonià enfront els

⁶¹BRETON, André. 2009. «Situación surrealista del objeto (1935)». p. 467.

⁶²CIRLOT, Juan-Eduardo. 1953 i 1986. GUIGON, Emmanuel. 1997. PUELLES ROMERO, Luis. 2002.

⁶³BRETON, André. 1992. p. 307

⁶⁴BENJAMIN, Walter. 2007. p. 316

ídola seculars té una projecció utòpica. La màquina, centre de la mitologia burgesa, serà un dels bastions a atacar. En aquest sentit, hem anomenat la primera de les vies de la producció objectual surrealista com a «*simulació mecànica*», entenent que els engranatges industrials són una de les seves fonts d'inspiració i alhora de rebel·lió. En definitiva, el que es qüestiona el sistema taylorista de producció que aliena a l'individu.

En l'avantguardisme la màquina té una posició predilecta. El futurisme afirmava el valor de la màquina en una crítica al esperit vuitcentista i als seus enclavatges historicistes.⁶⁵ Tot i que, el fetixisme d'allò nou i l'ideari progressista s'aproximen a la mentalitat burgesa que l'avantguarda italiana semblava depreciar. No resulta estrany, llavors, que el culte futurista a la tècnica els aproximés al feixisme.

Mentre el futurisme mitificava la màquina, el dadaisme empenia el moviment contrari. Estem en l'àmbit del que Picabia va denominar com a «màquines improductives». És a dir, màquines en que el principi d'utilitat desapareix. Aquesta mateixa estela és la que segueix el surrealisme al crear objectes perfeccionats i especialitzats per accedir a altres dimensions de la existència humana normalment relacionades amb els impulsos eròtics.

La *simulació mecànica* es concreta en els anomenats «objectes mòbils» -els termes emprats a *La crisi de l'objecte*- el més destacat dels quals és un *OBJECT, PAR SALVADOR DALI*, comunament catalogat com *Objecte escatològic de funcionament simbòlic* o *La sabata de Gala* (1931-71). En l'esmentat text de 1931, Dalí ens explica el seu objecte amb els següents termes:

«Una sabata d'una dona, en la qual es va col·locar un got de llet calenta en el centre d'una pasta dúctil de color d'excrement.

El mecanisme consisteix en submergir un sucre en què ha estat pintada a la imatge d'una sabata, per tal d'observar la desintegració del sucre i en conseqüència, la imatge de la sabata en la llet. Diversos accessoris (borrissol púbic enganxat a un sucre, un petita foto eròtica) completen l'objecte que s'acompanya d'un terròs de recanvi i una cullera especial que s'utilitza per remenar els grans de plom de l'interior de la sabata».⁶⁶

2/ El procés constructiu, que l'hem batejat com «incorporació», s'aproxima a les pràctiques aïlladores de les quals ens hem fet ressò a partir de l'objecte *trouvé*. En la base de molts objectes construïts trobem la idea de parcel·lació, continuada, però, per l'adició. També el procés simulatiu té un caràcter additiu, amb la màquina com a rerefons.

⁶⁵NIETO ALCAIDE, Víctor. 1983. p. 60

⁶⁶Reproduït a MARTÍNEZ-GARRIDO, Susana [et al.]. 1991. p. 183.



1. Man Ray. *Cadeau*. 1921 [Versió de 1972]. Tate Collection, Londres. 2. Salvador Dalí. *Objete surrealista de funcionamiento simbólico*[La sabatade Gala]. 1931-73. Art Institute, Chicago. 3. André Breton. *Objet à fonctionnement symbolique*. 1931. Centre Georges Pompidou, Paris. 4. Pablo Picasso. *Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar and Newspaper*. 1913. Tate Modern, Londres. 5. Kurt Schwitters. *Merz Picture 32 A. The Cherry Picture*. 1921. MoMA, Nova York. 6. Kurt Schwitters. *Merz 460. Two Underdrawers*. 1921. MoMA, Nova York.

L'origen d'aquest procés d'elaboració d'objectes surrealistes es situa en els *papiers collés* que Guillaume Apollinaire descriu expressivament en un text dedicat a Pablo Picasso:

«Severament [Picasso], interrogà a l'univers. S'acostumà a la immensa llum de les profunditats. I no menyspreà la possibilitat de confiar a la claredat objectes autèntics, una cançó popular, un segell de correus real, un tros d'estovalles en que apareixia impresa la reixeta d'un seient. L'art del pintor no afegirà cap element pintoresc a la veritat de tals objectes».⁶⁷ «Jo no temo a l'Art, ni tinc cap prejudici en el que concerneix en els materials dels pintors. Els mosaistes pinten amb marbres o fustes de color. S'ha mencionat que un pintor italià pintava amb matèries fecals; durant la Revolució francesa, algú va pintar amb sang. Es pot pintar amb el que es vulgui, amb pipes, amb segells de correus, amb postals, amb naips, amb canelobres, amb trossos d'humitat, amb colls postissos, amb paper pintat, amb diaris».⁶⁸ «És impossible endevinar les possibilitats, ni totes les tendències d'un

⁶⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. 1997. p. 40.

⁶⁸Ib. p. 43.

art tant profund i minuciós. L'objecte real o enganyatall està cridat sens dubte a interpretar un paper cada cop més important».⁶⁹

Aquestes darreres paraules de Guillaume Apollinaire semblen preveure la presència de l'objecte en el surrealisme. Al mateix temps, ens parla del *collage* amb uns termes allunyats de la voluntat descriptiva d'una tècnica artística amb uns resultats plàstics més o menys estimables, sinó que més aviat s'aproxima al que S. Marchán Fiz anomena com a «principi collage»:⁷⁰ una categoria artística que supera els límits històrics del seu origen cubista per esdevenir un punt de partida d'un procés operant que en els nostres dies encara és vigent. El «principi» es basa en la capacitat d'explorar les qualitats dels materials i mostrar la estètica d'uns objectes que no es creien posseïdors d'aquests valors. Conseqüentment, els dos adjectius que el defineixen són «heterogeni» i «imprevisible» ja que es conforma per elements diversos i no respon a les ordenacions habituals: és subversiu ja que és inesperat, desordena la realitat establerta...

Kurt Schwitters amb les seves composicions *Merz* (*Merzbilder*) exemplifica la vessant constructiva del «principi collage». L'artista transcendeix els *papiers collés* cubistes al incloure sobre la superfície pictòrica materials de distinta procedència que ens aproximen als mencionats mots d'Apollinaire. Per Schwitters els fragments de materials desmembrats i separats del seu àmbit habitual són l'argamassa per erigir noves imatges, per mostrar un nou ordre de les coses:

«Per mi, *Merz* s'ha convertit en una concepció del món. Ja no puc canviar el meu punt de vista. El meu punt de vista és *Merz*».⁷¹

La proximitat entre *Merz* i l'objecte surrealista es dona en la seva atenció a allò banal enfront les convencions de la societat *selfcleptomaniaca* els valors de la qual es basaven en el patriotisme i l'heroisme. Tal com expressen les paraules d'Schwitters els seus assemblatges adquireixen un sentit polític que pretenen la transformació del món. La mateixa preocupació concerneix al surrealisme. André Breton en el seu discurs per la llibertat de la cultura davant del congrés d'escriptors diu:

«Des del nostre punt de vista, sostenim que la activitat d'interpretació del món ha de seguir relacionant-se amb la activitat de transformació del món. Que correspon al poeta, a l'artista profunditzar en el problema humà sota totes les seves formes, que és precisament la acció *il·limitada* del seu esperit en aquest sentit la que té un valor potencial de canvi del món...»⁷²

Els objectes, signes, imatges, colors i paraules amb les que K. Schwitters construeix les seves obres no es posen al servei de la recreació plàstica -com passa en el fauvisme, per exemple- sinó que pretenen la expressió del món en la seva totalitat:

⁶⁹Ib. p. 41.

⁷⁰MARCHÁN FIZ, Simón. 1986.

⁷¹Citat a MADERUELO, Javier [et al.]. 1999. p. 9.

⁷²BRETON, André. 2008. p. 125.

«Merz aspira a la obra d'art total mitjançant la fusió de gèneres artístics. El meu últim anhel és la unificació del art i del no-art en un quadre universal total Merz». ⁷³

André Breton, impulsor de la importància creixent de l'objecte en les coordenades surrealistes dels anys 30, també participà en la seva elaboració. En un espai central de la tercera entrega de *Le surréalisme ASDLR* (1931) apareix el text referenciat de Salvador Dalí «Objectes surrealistes: catàleg general» en que es descriuen cinc objectes de funcionament simbòlic. Entre aquests, l'*Objecte fantasma* (1931) de Breton:

«El més complex i difícil d'analitzar. En un selló de bicicleta es col·loca un recipient de fang ple de tabac, en al superfície del qual es troben dos píndoles llargues de color rosa. Una esfera de fusta polida, capaç de girar en l'eix del selló, es posa en contacte durant aquest moviment amb la punta del mateix i amb dues antenes de cel·luloide de color taronja. Aquesta esfera està connectada ... al braç d'un rellotge de sorra disposat horitzontalment (per evitar el flux de sorra) respecte un timbre bicicleta situat sobre el selló. El conjunt està muntat sobre una placa coberta amb vegetació silvestre deixant entreveure gradualment un paviment d'imprimació que en un dels angles, més atapeït que els altres, es ocupat per un petit llibre tallat en alabastre en què la portada està decorada amb una fotografia sobre vidre de la torre de Pisa». ⁷⁴

A *Les vases communicants*, Breton fa referència a l'esmentat text de S. Dalí i ofereix una lectura complementària als objectes reproduïts a *LS.ASDLR*. ⁷⁵ En la mateixa publicació, en una nota a peu de pàgina, el poeta ens ofereix el que probablement és la millor definició del procés d'«incorporació», amb la qual conclourem la nostra aproximació:

«Comparar dos objectes el més allunyats possible l'un de l'altre o, per qualsevol altre mètode, posar-los en presència d'una manera brusca i sorprenent, és la tasca més alta a la que pot aspirar la poesia. Al exercitar-se en això ha de tendir cada cop més el seu poder inigualable, únic, que és el de fer aparèixer la unitat concreta de des termes posats en relació i comunicar a cadascun d'ells, qualsevol que sigui, un vigor que li faltava mentre era pres aïlladament. El que es tracta és de vèncer la oposició completament formal d'aquests dos termes; el que es tracta és de suprimir la seva aparent desproporció que sols prové de la idea imperfecta, infantil que tenim de naturalesa, de la exterioritat del temps i de l'espai. Quant més fort sembli l'element de la semblança immediata, més ha de ser

⁷³Citat a MADERUELO, Javier [et al.]. 1999. p. 11.

⁷⁴Text reproduït a MARTÍNEZ-GARRIDO, Susana [et al.]. 1991. p. 183.

⁷⁵«A jutjar per aquells que ja conec, crec poder dir, sense amb això formular la més mínima reserva sobre el seu valor explosiu o sobre la seva “bellesa”, que entreguen a la interpretació una extensió menor, com podria esperar-se, que els objectes menys sistemàticament determinats en el mateix sentit. La incorporació voluntària del contingut latent -retingut prèviament- al contingut manifest aquí té l'objecte de debilitar la tendència a la dramatització i a la magnificació de la que es serveix sobiranament, en cas contrari, la censura. Sens dubte, en fi, tals objectes, de concepció massa particular, massa personal, mancaran sempre del meravellós poder de suggestió que disposen per atzar certs objectes gairebé usuals» (BRETON, André. 2005. p. 50).

superat i negat. Tota la significació de l'objecte està en joc. Així dos cossos diferents fregats l'un contra l'altre assoleixen, per la guspira, la seva unitat suprema en el foc; així el ferro i l'aigua arriben a la seva resolució comú, admirable, en la sang, etc.»⁷⁶

3/ Aquestes darreres paraules de Breton on exposa la suggestivitat per via de l'atzar de certs objectes qualsevol ens aproximem a una altre via de confecció objectual que denominem «*aïllament*». A aquesta manera de fer surrealista -on incloem l'*object trouvé*- ens hi estendrem menys ja que li hem dedicat l'apartat anterior.

Continuant amb l'establiment de certs precedents dels diferents mètodes de treball per conformar objectes surrealistes, hem de tornar a posar el nostre punt de mira en el *ready-made*. Donem veu a Duchamp:

«Que el senyor Mutt hagi produït o no la *Font* amb les seves pròpies mans, és irrellevant. L'ha escollit. Ha pres un element normal de la nostra existència i l'ha disposat de tal manera que la seva determinació de finalitat desapareix darrere del nou títol i del nou punt de vista; ha trobat un nou pensament per aquest objecte».⁷⁷

En les paraules de Duchamp, observem algunes de les característiques de la pràctica de l'*aïllament*. Per una banda, la idea d'elecció, que en el cas del surrealisme es vehicula a través del *hasard objectif*. Per l'altre, la resignificació d'un objecte per mitjà d'un «nom» o títol.

El mateix cas de Duchamp és bastant expressiu, l'objecte contemplat varia segons si aquest s'anomena «*Urinoir*» o «*Fontaine*».⁷⁸ Encara que més evident és el cas d'una arrel de mandràgora que a partir de la seva nominalització se li atribueix dimensió virgiliana. Parlem d'*Énée portant son père* -dipositada per l'Association Atelier André Breton al Centre Georges Pompidou- és una de les obres més característiques del procés d'*aïllament* i alhora un dels *objects trouvés* més coneguts, ja que s'explica la seva història a *L'amour fou* acompanyada d'una fotografia de Man Ray:

«La impaciència volgué que, davant de masses respostes evasives, recorregué ràpidament a la interposició, en aquesta figura, d'un objecte central molt personalitzat, com una carta o una fotografia, amb el que em va emblar obtenir resultats millors i llavors, electivament, per torn, de dos petits personatges molt inquietants que he convidat a residir amb mi: una arrel de mandràgora

⁷⁶Ib. p. 93 [13]

⁷⁷Citat MARCHÁN FIZ, Simón. 1986. p. 160.

⁷⁸En aquest sentit, Pere Salabert es pregunta sobre la diferència del urinari de Duchamp-Mutt, abans i després de del acte demiúrgic. Conclou que l'urinari, anterior al acte creatiu, és un objecte usual i concebut, raó per la qual passa desapercebut. Després, però, es presenta com allò *mai vist*. Al rebre un marc definitori l'objecte deixa de ser un vestigi per exhibir una naturalesa convertida en una disfressa que crida l'atenció, l'obra d'art (SALABERT, Pere. 2013. p. 188). Es tracta, en definitiva, d'un procés de *desimbolitzar* i *resimblolitzar* l'objecte (Ib. p. 191).

vagament desbastada (imatge, per mi, d'Enees portant sobre si el seu pare) i la escultoreta, de cautxú brut, d'un jove i estrany ésser ... Tenint en compte el càlcul de probabilitats i per més que dubti a l'hora d'anticipar semblant testimoni, res m'impedeix declarar que aquest últim objecte, per mitjà de les cartes, no m'ha parlat de res sinó de mi, m'ha portat sempre al centre de la meua vida».⁷⁹



1. Objecte natural interpretat per André Breton. *Énée portant son père*. c. 1934. Association Atelier André Breton. 2. Man Ray. *Énée portant son père*. 1934. Fotografia emprada com il·lustració de *L'amour fou*. Association Atelier André Breton. 3. Pierre Lepautre, *Énée et Anchise*. s. XVIII. Musée du Louvre, Paris.

En conclusió, pel surrealisme de la dècada de 1930 l'objecte serà un element fonamental de la seva plàstica. És un dispositiu de formes molt variades però de funció única, posar en quarantena els valors vigents. Proposa, per tant, un doble moviment de dessimbolització i resimbolització: ataca els valors imperants per fundar-ne de nous.

Dit a la manera de Max Weber,⁸⁰ la industrialització i racionalització fan creure que no existeixen entorn a la nostra vida poders ocults o imprevisibles i que, per tant, tot pot ser dominat mitjançant el càlcul i la previsió. Això el que comporta és el desencantament del món (*die Entzauberung der Welt*). L'objecte surrealista pretén vivificar la fredor d'aquest món: reencantar el món; fer de l'home el salvatge weberiana que encara creu en els poders dels nigromants, en la màgia i l'espiritisme...

«he escrit -al *Manifeste* de 1924- amb el propòsit de fer justícia a allò meravellós, de situar en el seu just context aquest *odi cap allò meravellós* que certs homes pateixen, aquest ridícul que alguns preten atribuir a llò meravellós. Diguem-ho clarament: allò meravellós és sempre bell, tot allò meravellós, sigui el que sigui és bell, inclús hem de dir que solament allò meravellós és bell».⁸¹

⁷⁹BRETÓN, André. 2012b. p. 28-9.

⁸⁰WEBER, Max. 1992.

⁸¹BRETON, André. 2009. p. 398

L'estudi d'André Breton: una habitació del soroll i de la llum

Hausmann feu del centre de París un desert. La pols del macadam ajudava a percebre la ciutat com una nebulosa gris. París, imperi de l'*ennui*. La ciutat de l'etern retorn on tots els carrers s'assemblen. Per René Crevel la ciutat era opaca, malvada, lletja i trista: lloc on contrau la tuberculosi.⁸² Aquest és el París del *Second Manifeste...*; la capital de la burgesia industrial:

«L'acte surrealista més pur consisteix en baixar al carrer, revòlver en mà, i disparar a l'atzar, fins que no t'aturin, contra la multitud. Qui no hagi tingut, com a mínim una vegada, el desig d'acabar d'aquesta manera amb el menyspreable sistema d'enviliment i cretinització imperant, mereix un lloc entre la multitud, mereix tenir el ventre a tir de revòlver».⁸³

Però el surrealisme també percep París de manera contrària, com una ciutat encantada on l'atzar objectiu es pot manifestar, on l'extraordinari pot succeir. A *Nadja*, Breton escriu:

«Nantes: potser la única ciutat de França, a més a més de París, on tinc la impressió de que pot succeir-me quelcom que valgui la pena, on certes mirades es consumeixen per si mateixes en un candor excessiu ... on per mi la cadència de la vida és diferent a qualsevol altre lloc».⁸⁴

Llums i ombres conformen la visió de París del surrealisme. Aquesta mirada doble és la que acompanya a Breton en la seva quotidianitat. El poeta, tal com el protagonista d'*À Rebours*, s'entrega al col·leccionisme com un joc allibera de l'*ennui*.⁸⁵ Per tant, el fetitxisme de la cosa característic de la societat *selfcleptomaniaca* també és present en Breton. Ara bé, la fantasmagoria que embolcalla la mercaderia en la mitologia burgesa s'associa a la novetat i a la moda: a la Nana d'Aragón; dona etèria i resplendent que passeja pel Passatge de l'Òpera descrit en el primer capítol de *Le Paysan de París*.⁸⁶ En altres paraules, al progressisme.

Per contra, el fetitxisme bretonià es focalitza en uns objectes mancats de pragmatisme, vers aquells objectes ja antiquats... Arribats a aquest punt hem de retornar als mots de Walter Benjamin que no deixarà d'insistir sobre el potencial subversiu d'aquesta actitud:

«S'entrebanca de cop i volta amb les energies revolucionàries que es manifesten en allò "antiquat", en les primeres construccions de ferro, en els primers edificis de fàbriques, en les fotos antigues, en els objectes que comencen a caure en desús, en els pianos de cua dels salons, en les robes de fa

⁸²Cfr. CREVEL, René. 2007.

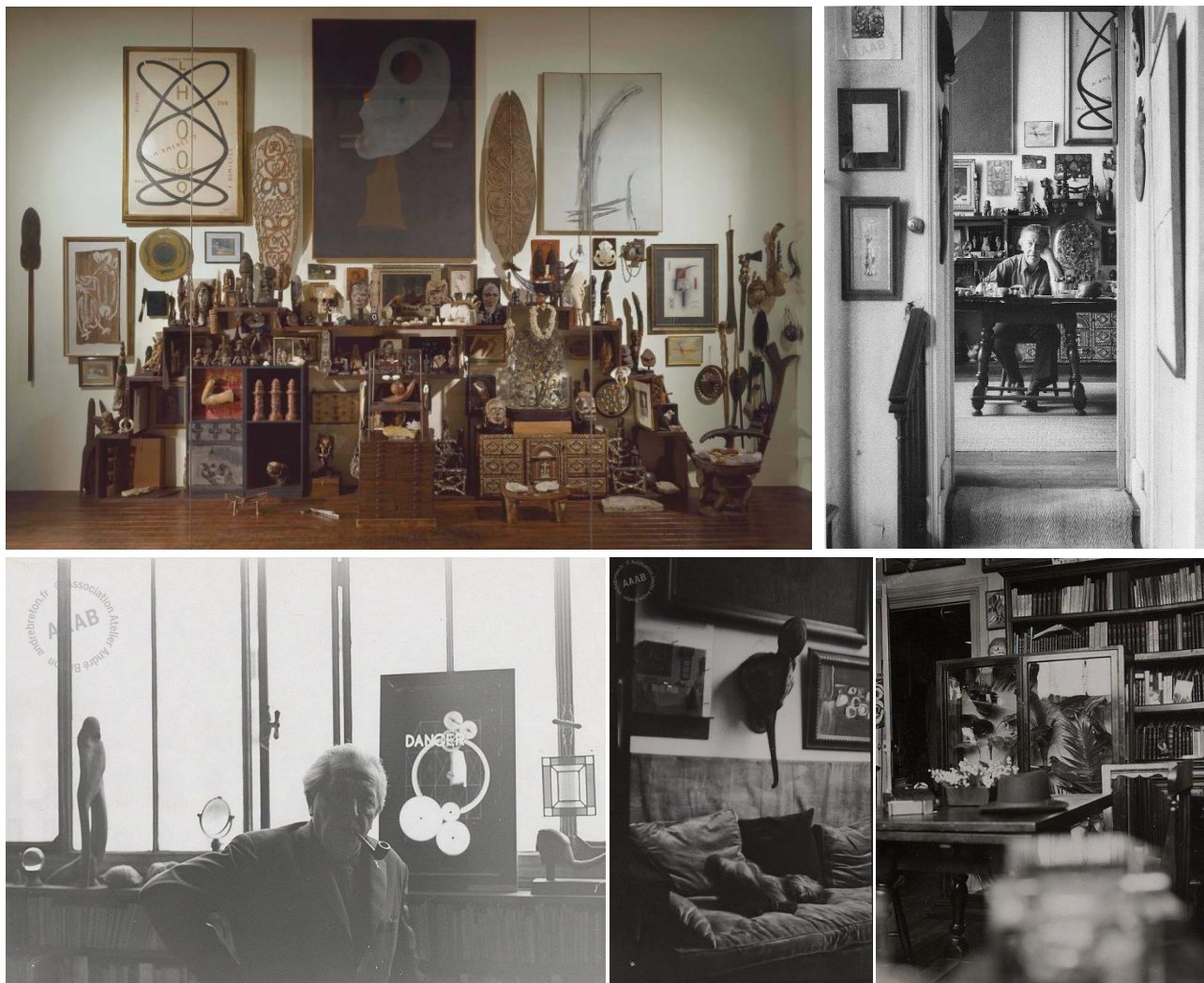
⁸³BRETON, André. 2009. p. 415

⁸⁴BRETON, André. 2011. p. 116

⁸⁵Cfr. HUYSMANS, Joris-Karl. 2012.

⁸⁶Cfr. ARAGON, Louis. 1979.

més de cinc anys, en els locals de reunions mundanes que comencen a no estar de moda. Ningú millor que aquests autors pot donar una idea tant exacta de com estan les coses respecte la revolució».⁸⁷



1. André Breton. *Mur de l'estudi d'André Breton*. Centre Georges Pompidou, Paris. 2. Sabine Weiss. *André Breton rue Fontaine*. 1956. Association Atelier André Breton. 3. Schwartz. *André Breton rue Fontaine*. 1964. Association Atelier André Breton. 4 i 5. Autor no identificat. *Au 42, rue Fontaine, avec Melmoth*. 1929. Association Atelier André Breton.

L'hasard objectif reinventa les coordenades de la ciutat: la fragmenta, obra esclètxes en el seu contínuum gris. De la entrega quotidiana a la trobada, descrita a *Nadja* i a *L'amour fou*, Breton n'extreu un seguit de trofeus la gran majoria dels quals tenen el mateix destí: l'estudi. Les imatges que tenim d'aquest indret, totes elles posteriors a la Segona Guerra Mundial, ens mostren un doble espai: una sala de tendència quadrada contigua a una altre més aviat rectangular. En aquest emplaçament de la Rue Fontaine, Breton acumulà una espessor d'objectes que cosifiquen l'ideari del poeta. Així doncs no es difícil veure en les seves parets aquell tipus de bellesa, ni dinàmica ni estàtica, que a *Nadja* anomena com a «convulsiva»;⁸⁸ o trobar correspondències segons l'epítet lautreamonià...

⁸⁷BENJAMIN, Walter. 2007. p. 305

⁸⁸BRETON, André. 2011. p. 243

No pretenem aquí passejar al lector per cadascun dels espais que conformen l'estudi esmentant cadascun dels objectes que es troben en ells tal com fa Mario Praz a *La casa de la vida*. Sinó més aviat volem esbossar la importància d'aquest indret com a condensador de certs aspectes del pensament de Breton.

El taller de Breton, refugi on allunyar-se diletantisme burgès. Al mateix temps cor del surrealisme, central de les seves activitats: abans, durant i després de la Oficina d'Investigacions Surrealistes instal·lada en l'Hôtel de Béruille -al núm. 15 de la rue Grenelle-. No deixa de sorprendre que el capdavanter d'un moviment sempre disposat a l'aventura mantengui gairebé el mateix assentament - amb excepció dels anys de l'exili marsellès i, seguidament, nord-americà- al llarg de la seva vida. L'estudi es conforma com una caixa-objecte, contenidor de dues col·leccions orquestrades pel poeta.⁸⁹

Aquest indret, com la ciutat de Paris, permet la fragmentació, establir diversos recorreguts a través dels quals la mirada es passeja pels diversos objectes disposats de manera cartogràfica. Nombroses són les fotografies que tenim del poeta en aquest marc. Imatges que semblen interrogar a l'individu en el seu ambient familiar. De fet, això ens transporta a la fragmentarietat de l'individu, que com un fantasma, conforma la seva imatge per contrast i per analogia a un seguit d'afinitats electives. *Nadja* s'inicia amb les següents paraules:

«Qui sóc jo? Com excepció, podria guiar-me per un aforisme: en tal cas, per què no podria resumir-se tot únicament en saber a qui “freqüent”? Haig de confessar que aquest darrer terme em desorienta, ja que em fa admetre que entre alguns éssers i jo s'estableixen unes relacions més particulars, més inevitables, més inquietants del que jo podria suposar. Em suggereix més del que significa, m'atribueix, en vida, el paper d'un fantasma i, evidentment, es refereix al que ha sigut precís que jo deixés de ser, per ser *qui sóc*».⁹⁰

La freqüentació de diverses persones té un paper en la conformació de la pròpia individualitat. En la possessió d'obres dels seus amics sembla haver-hi quelcom de record de la seva presència que, de totes maneres, era bastant habitual en l'espai del estudi. Les obres dels diversos artistes membres del moviment surrealista com a emanacions d'aquests propicien el coneixement de la seva idiosincràsia. En aquest sentit, Breton diu de Joris-Karl Huysmans que

«sols a través de la seva obra l'he pogut conèixer, potser és entre els meus amics el que menys

⁸⁹Distingim entre dues col·leccions que foren albergades al mateix estudi per Breton. Per una banda, la que es va constituir fins al 1929-30 i que es va començar a dispersar el mateix any 30 en conseqüència del divorci d'André i Simone. Per altra, la conformada al llarg dels anys 50 i 60. Aquesta darrera és la més coneguda gràcies als reportatges fotogràfics i a la pervivència de més documentació. Cfr. MARTÍNEZ-GARRIDO, Susana [et al.]. 1991. p. 55-69. De fet, l'estudi fou definitivament desmantellat l'any 2003. Però amb anterioritat, Fabrice Maze enregistrà videogràficament aquest espai. Cfr. MAZE, Fabrice. 2003. Per altra banda, tota la col·lecció de la re Fontaine es troba catalogada a <http://www.andrebretton.fr>.

⁹⁰BRETON, André. 2011. p. 95

desconegut em resulta».⁹¹

Compartir un mateix espai amb algunes creacions surrealistes: pintures, fotografies, objectes, escultures... ajudà al bastiment de l'ideari del poeta. *Le Surrealisme et la Peinture* fou escrit entre 1925 i 1927 recolzant-se principalment amb les obres que tenia a la vista. Seguint l'estela de Rimbaud,

«Cal ser absolutament modern»,⁹²

Breton conforma una *mitologia moderna* que veu de la liquiditat de les formes de Tanguy, de les perspectives impossibles de Chirico, dels antropozoomorfismes d'Ernst... Es a dir, d'aquella plàstica sempre emplaçada en una corda tensada entre dos mons, els de la vigília i el somni, que caracteritza al surrealisme. Les obres, en definitiva, que es trobaven arreu del seu taller. De fet, seran aquestes formes fruit de la analogia i de l'atzar que allunyan a Breton de la ortodòxia marxista, promulgadora d'una estètica realista, per aproximar-se a altres maneres del socialisme. En el text *Per un Art Revolucionari Independent* (1938), escrit amb Lev Trotski i firmat conjuntament amb Diego Ribera, associa la llibertat artística amb la social:

«Sota la influència del règim totalitari de la URSS i per mediació dels organismes denominats “culturals” que ella controla en els altres països, s'ha estès sobre el món sencer un profund crepuscle hostil a la emergència de tot valor espiritual».⁹³

«Entenem que l'objectiu suprem de l'art en la nostra època és participar conscient i activament en la preparació de la revolució. Tot i que, l'artista no pot servir a la lluita emancipadora a no ser que hagi penetrat subjectivament en el seu contingut social i individual, que hagi fet passar el sentit i el drama als seus nervis i que busqui lliurement donar una encarnació artística al seu món interior».⁹⁴

El surrealisme no sols es veu representat en la col·lecció del poeta, també el cubisme. Obres de Picasso i Braque que actualment es troben dispersades en importants museus d'arreu del món, penjaven de les parets del estudi.⁹⁵ Els *collages* adquirits a la 4^a Subhasta de la Galeria Kahnweiler són per Breton, segons l'escrit al *Manifeste* de 1924, vertaderes lliçons d'escriptura,

«que tenen el mateix valor que la introducció d'un lloc comú en el desenvolupament literari del

⁹¹Ib. p. 101

⁹²RIMBAUD, Arthur. 1990. p. 120

⁹³BRETON, André. 2009. p. 490

⁹⁴Ib. p. 492

⁹⁵Per exemple, el *Joueur de guitare* (MOMA) i la *Femme avec mandoline* (Thyssen-Bornemisza) de Braque. De Picasso, *La Femme assise* (Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum), *La Femme à la guitare* (Pasadena Norton Simon Museum of Art)... Cfr. MARTÍNEZ-GARRIDO, Susana [et al.]. 1991. p. 62-64

més polític estil. Està fins i tot permès anomenar POEMA a allò que s'obté mitjançant el més gratuït assemblatge de titulars i fragments de titulars retallats dels diaris».⁹⁶

L'avantguardisme en les seves vessants cubistes, surrealistes o dadaistes no representen el conjunt d'elements que podem trobar en el taller del carrer de la Fontaine. En les seves parets i sobre els mobles es situen objectes naturals que tant poden ser animals dissecats com àgates recollides a les ribes del Lot. També aquells objectes que Breton anomena «alienats». Objectes matemàtics del citat Institut Henri Pontcaré, talles medievals, reproduccions pictòriques o fotogràfiques d'obres d'art s'emplacen entre les parets del estudi. Però sobretot l'espai és dominat per exemples d'art «primitiu». Una manera d'entendre l'art afortunada en l'avantguardisme al ser una tradició artística allunyada dels canons renaixentistes. Breton i Éluard conformen una col·lecció comú d'objectes africans i d'Oceania que el poeta complementà amb l'art precolombí adquirit en la seva etapa novaiorquesa. Tals objectes, que fins al moment es classificaven amb una pobre terminologia que oscil·lava solament entre les paraules «màscara» i «fetitxe», precisaven d'una *interrogació urgent*, d'una mirada distinta que reinventés la seva percepció: de peces etnogràfiques a catalitzadores d'experiències estètiques.



1. El mapa del món en temps dels surrealistes. *Variétés*. Juny de 1929. Bibliothèque National de France, Paris. 2. Bouclier, îles Trobriand, Nouvelle-Guinée. 1895. Association Atelier André Breton.

En aquest sentit la forta presència de les illes oceàniques en *El mapa del món en temps dels surrealistes*,⁹⁷ és explicativa del gust per aquests objectes no contaminats per la «Raó» occidental. L'any 1948, Breton escrigué un pròleg per a la exposició una exposició d'art oceànic anomenat *Oceania*, on entén aquests objectes com a catalitzadors del «sublim poètic».⁹⁸ De fet, la necessitat del poeta de posseir peces d'art «primitiu» suscità una cacera febril. En l'esmentat text, Breton recordava:

⁹⁶Ib. p. 410

⁹⁷Aparegut a la revista *Variétés*. Juny de 1929.

⁹⁸BRETON, André. 2008. p. 293

«Va ser una època, per alguns dels meus amics d'ençà i per mi, en que els nostres desplaçaments per exemple fora de França estaven guiats únicament per la esperança de descobrir, al preu de recerques ininterrompudes del matí a la nit, algun rar objecte d'Oceania. Una irresistible necessitat de possessió, que per altre banda mai havíem sentit, es manifestava cap a aquell que atreia, com cap altre, la nostre cobdícia».⁹⁹

L'interès per l'art «primitiu» conduí a Breton a projectar un llibre (no realitzat) sobre les *Grands Arts primitifs d'Amérique du Nord* juntament amb Max Ernst, Robert Lebel i Claude Lévi-Strauss que havia de ser editat per Jeanne Bucher.



1. *Avant de proue ou sculpture totémique*. Illa de Santa Anna, Illes Salomó. Association Atelier André Breton. 2. *Bouchon de flûte anthropomorphe*. Biwat - Yuat, Bas-Sépik, Nova Guinea. Association Atelier André Breton. 3. *Coupe*. Columbia Britànica. Association Atelier André Breton. 4. *Figure Marawot*. Tolaï, Nova Bretanya. Association Atelier André Breton. 5. *Uli*. Nord de Nova Irlanda. Association Atelier André Breton. 6. *Palette de danse*. Illa de Pasqua. Association Atelier André Breton. 7. *Poupée kachina-Flûte*. Hopi, Arizona. Association Atelier André Breton. 8. *Totem Haïda*. Columbia Britànica. Association Atelier André Breton.

No sols les fotografies d'Alan Jouffroy i de René Guiraud testimonien la destacada presència de l'art «primitiu» en el taller de Breton, sinó també els propis texts del poeta ens informen d'aquest fet.

⁹⁹Ib. p. 291-92

Nadja, al 1926, visita l'estudi del seu amant on atén a aquestes obres:

«Alguns dies després, Nadja, que havia vingut a casa meua, reconegué que aquestes banyes eren els d'una enorme màscara de Guinea, que havia pertangut antigament a Henri Matisse i que sempre he estimat i he temut degut a la seva monumental cimera que recorda a una senyal de ferrocarril, però que ella no la podia veure com la veia *si no era des de l'interior de la biblioteca*. ... Una màscara cònica feta de saüc roig i canya, de Nova Bretanya, li feu exclamar: “mira, Jimena!” ...»¹⁰⁰

La convivència, en les parets del estudi, d'obres cubistes i surrealistes amb objectes «primitius», tal com informa Angès de la Beaumelle, sembla respondre al mateix principi d'associació que en la primera exposició de la Galeria Surrealista al 1926 relacionava les obres de Man Ray i els Objectes de les illes.¹⁰¹ Per tant, la disposició dels elements en el taller és fruit d'un joc analògic. És un assemblatge cartogràfic que podem associar a la presència de l'element visual en la poesia de Breton que té com a corol·lari el poema-objecte. Podem llegir l'estudi com una constel·lació de noms que conformen l'imaginari del poeta. Tal com feu el poeta a *Eutaretil* on els noms dels escriptors que, com fars, guien el seu pensament creen una mena de mapa.¹⁰²

La importància que han adquirit per via de la historiografia artística distintes obres que penjaven de les parets del estudi ens condueix a preguntar-nos sobre el seu criteri d'elecció. Sabem que treballà per Jaques Doucet aconsellant-lo sobre quines obres havia de comprar per la seva col·lecció. Aquesta feina propicià la freqüentació de diverses galeries i l'assistència a un seguit de subhastes que també contribuïren a l'eixamplament de la col·lecció del poeta. Amb una extraordinària seguretat de judici, fou infal·lible en la tasca que dugué a terme pel modista: algunes de les obres més representatives de l'art de les primeres dècades del segle XX foren adquirides pel francès. Entre aquestes destaquen *La Charmeuse de serpents* de Rousseau, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, *Le bocal de poissons rouges* de Matisse i *Le Chevalier X* de Derain. En aquest sentit entenem que Delfín Rodríguez Ruiz consideri Breton com un historiador de les mirades, i fins i tot de l'art: un vertader *connaisseur* en el sentit clàssic, però també modern i convulsiu.¹⁰³

La mirada de Breton, una mirada atenta i intuïtiva, la mirada d'aquell *jove que veu coses* -tal com el descrigué Valéry- és la d'un ull precís que sap quin objecte escollir. Però també és un ull en estat salvatge, lliure de tot prejudici, al que evoca en les primeres línies de *Le Surrealisme et la Peinture*:

«Hi ha el que per més que miri no m'atreveixo mai a veure, que és tot el que estimo (en la seva presència tampoc veig la resta); hi ha el que altres han vist, diuen haver vist, i que per suggestió

¹⁰⁰BRETON, André. 2011. p. 205-211

¹⁰¹MARTÍNEZ-GARRIDO, Susana [et al.]. 1991. p. 64

¹⁰²El «cal·ligrama» va ser publicat al N°11-12 de *Littérature* al 15 d'octubre de 1923. p. 24 i 25.

¹⁰³RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. 2014. p. 67

aconsegueixen o no aconsegueixen fer-me veure; hi ha també el que veig de manera diferent de com ho veu la resta, i fins i tot el que començo a veure *que no es visible*». ¹⁰⁴



1. Henri Rousseau, *Charmeuse de serpents*. 1907. Musée d'Orsay, Paris. 2. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*. 1907. MoMA, Nova York. 3. André Derain, *Portrait of a Man with a Newspaper (Chevalier X)*. 1911-14. State Hermitage Museum, Sant Petesburg.

L'obra d'art ha de proporcionar un interrogant, un enigma que desxifrar. Ja que el poder catalitzador d'aquesta roman en la seva opacitat enfront a la transparència dels objectes d'ús quotidià. Per tant, s'associa a la confusió que propicia la seva percepció. Una percepció completament física i que obra la porta al desig:

«Confesso -escriu a *L'amour fou*- sense la menor confusió la meua profunda insensibilitat vers els espectacles naturals i obres d'art que, d'entrada, no em provoquen una torbació física caracteritzada per la sensació d'un cop de vent al cap susceptible d'ocasionar un vertader calfred. Mai he pogut evitar establir una relació entre aquesta sensació i la del plaer eròtic, i sols descobreixo entre elles una diferència de grau». ¹⁰⁵

El calfred sentit per Breton davant de certs objectes conseqüència d'aquella mirada que veu les coses *de manera diferent de com ho veu la resta*, és el mateix *calfred* que el duia a emportar-se certes deixalles del carrer en una pràctica que denominem «*object trouvé*» i que condueix al poeta a adquirir una gran quantitat de peces que conformen la seva extensa col·lecció. Breton es guiat per un criteri físic, pulsional i passional a l'hora d'avituallar el seu estudi. Tal com la casa que Des Esseintes fa bastir a les afores de Fontenay, l'estudi és un espai on refugiar-se, que propicia la introspecció i que trasllueix l'ideari del artista; però també és un indret que per risc d'identificar-se en una identitat del qual s'ha de fugir:

¹⁰⁴BRETON, André. 2008. p. 60

¹⁰⁵BRETON, André. 2012b. p. 21

«Abans sols sortia de casa després de dir adéu definitivament a tots els records ... que s'havien acumulat allà, a tot el que sentia disposat a perpetuar-se a allà de mi mateix. Al carrer, al que jo creia capaç d'alliberar a la meua vida dels seus sorprenents amagatalls, el carrer, amb les seves inquietuds i les seves mirades, era el meu vertader element; allà sentia com en cap altre lloc el gust d'allò eventual»¹⁰⁶

Si bé l'estudi és caracteritzat pel seu contingut, també destaca com a contenidor. És coneguda l'ambició d'André Breton, constantment reafirmada, de viure en una casa de vidre. No sols per un desig més o menys conscient d'exhibicionisme, sinó que la transparència sembla ser l'únic mode de relacionar-se que ell coneix amb els seus contemporanis i els seus futurs lectors:

«he de continuar vivint en la meua casa de cristall, en la que en qualsevol moment un pot veure qui em ve a visitar, on tot el que penja del sostre i de les parets es sosté com per encantament, on totes les nits descanso en un llit de cristall, on *qui sóc jo* em serà revelat més aviat o més tard gravat al diamant»¹⁰⁷

Aquest darrer fragment, provinent de *Nadja*, segons Henri Béhar¹⁰⁸ preludia o condensa el tipus de relació que s'establirà entre *la femme surréaliste par excellence* i el poeta. Ara bé, per Breton

«el vaixell de l'amor ha col·lidit contra la vida cotidiana»,¹⁰⁹

segons el vers de Maïakovski que donarà títol al article necrològic que Breton escriu en conseqüència del suïcidi del poeta rus. En altres paraules, la transparència es troba amb l'obstacle de la realitat. L'element cristal·lí el trobem present al llarg de la producció artística de Breton. Fet comprensible si tenim en compte els atributs que li adjudica. Ja hem fet menció de les analogies suggerides per certs minerals que cercava a les ribes del Lot... Al *Manifeste du surréalisme*, Breton ja concilia la materialitat de certs objectes i la transparència del cristall:

«El surrealisme és el “raig invisible” que ens permetrà triomfar sobre els nostres adversaris ... Aquest estiu les roses són blaves; la fusta és vidre»¹¹⁰

La analogia entre el cristall i la fusta també es troba en la descripció que fa de la *cullera-sabata* a

¹⁰⁶Citat a MARTÍNEZ-GARRIDO, Susana [et al.]. 1991. p. 60

¹⁰⁷BRETON, André. 2011. p. 102

¹⁰⁸GUILLAUT, Laurent [ed.]. 2014. p. 11

¹⁰⁹BRETON, André. 1974. p. 61.

¹¹⁰BRETON, André. 2008. p. 55

L'amour Fou. Retornant a les paraules de Béhar,

«es diu que, dins l'univers concret que nosaltres habitem, com dins l'univers simbòlic que nosaltres rondem, la fusta és de vidre!». ¹¹¹

Un món cristal·lí és el que ens proposa Breton: un món de reflexos, un microcosmos de correspondències, uns vasos comunicants entre diversos estats vitals... El mineral, pel seu poder evocatiu, esdevindrà una metàfora de la obra d'art i proporciona una guia artística. En un conegut fragment de *L'amour fou*, escriu:

«Crec que la més alta ensenyança artística sols pot ser rebuda del cristall. L'obra d'art, amb el mateix dret, per altre part, que un determinat fragment de la vida humana considerada en la seva significació més greu, em sembla mancada de valor si no ostenta la duresa, la rigidesa, la regularitat i el llustre de totes les cares exteriors i interiors del cristall» ¹¹²

Ara bé, no es tracta pas d'elaborar una obra d'art per mitjà d'aquesta triple reglamentació. Aquesta ha d'esdevenir espontàniament, no ser fruit de la destresa tècnica:

«Entengui's bé que per mi aquesta afirmació s'oposa, de la manera més categòrica i constant, a tot el que, tant estètica com moralment, tracta de sustentar la bellesa formal en un treball de perfeccionament voluntari al qual l'home hauria de d'abandonar-se. Per contra, no cedeixo d'atendre a la apologia de la creació, de la acció espontània, i això en la mateixa mesura en que el cristall, immillorable per definició és la seva perfecta expressió». ¹¹³

Breton, en aquestes darreres paraules, vincula l'estètica amb la moral. En el cristall veu un model per ambdues caracteritzat pels trets anteriorment mencionats. De fet, són aquestes particularitats les que definiran l'amor bretonià: un eros lluminós i cristal·lí front al erotisme de Bataille impregnat de sadisme. En definitiva, segons l'escriu a *L'amour fou*, el vidre serà el paradigma d'aquell estat d'esperit que anomenem «surrealisme»:

«La casa en la què visc, la meua vida, el que escric: somio amb que tot això sembli en la llunyania a aquests cubs de sal gemma semblen en la proximitat». ¹¹⁴

El cristall és, doncs, l'emblema perfecte de la poètica surrealista. Anhelar una casa de vidre no sols

¹¹¹GUILLAUT, Laurent [ed.]. p. 12

¹¹²BRETON, André. 2012b. p. 24

¹¹³Ib. p. 24 i 25

¹¹⁴Ib. p. 25

és un acte subversiu amb els costums de la vida privada, sinó també una manera de tenyir les parets d'un espai de poesia. Poetitzar un indret per via d'una nova manera de mirar les coses: l'ull salvatge de *Le Surrealisme et la Peinture*. Encara que la pretesa espontaneïtat de la poesia de Breton, té poc a veure amb el seu dilatat i minuciós mètode de treball.



1. Denise Bellon, Jacques Brunius. *Palais idéal du facteur Cheval*. 1930. Association Atelier André Breton. 2 i 3. Autor no identificat. *Photographies de voyages*. 1930-31. Association Atelier André Breton. 4. Autor no identificat. *Max Ernst au Palais Idéal du Facteur Cheval*. 1950. Association Atelier André Breton.

La casa somiada, la casa de vidre, però també la morada inaccessible: la vil·la de Des Esseintes, el castell del Marquès de Sade, la Kiwa dels Indis Hopis, cambra ritual i sacre en la que s'entra pel sostre... i, sobretot, el Palau de Cheval. Arquitectura vivent, construïda per Joseph-Ferdinand Cheval (1836-1924) al que Breton li dedicà un poema.¹¹⁵ Exemple d'un heroi solitari que per via de la voluntat va construir una gran i inútil arquitectura que admiraren els surrealistes: la percebran com la materialització d'un somni, el desig esdevingut espai arquitectònic.¹¹⁶

«Destacable és el cas, succeït a França a finals del segle XIX, d'aquell home totalment inculte, conegut amb el nom del carter Cheval, la funció social del qual consistia en distribuir el correu a diversos pobles de Drôme, i que edificà, sense cap ajuda, animat per una fe que no l'abandonà en el curs de quaranta anys, i inspirant-se solament en els seus somnis, una meravellosa construcció de la que encara no s'ha pogut donar utilitat ni destí, en la que volgué que no hi hagués un sol racó habitable, i l'únic lloc útil del qual era el destinat a guardar la carreta amb que transportava els materials, construcció a la que tan sols il·luminà amb el nom de “Palau Ideal”».¹¹⁷

Les reflexions de Breton sobre el *Palais Idéal* de Cheval es troben en la base del celebren article de Salvador Dalí sobre l'arquitectura *modern style*. L'artista català, també sembla evocar aquest indret a

¹¹⁵«Facteur Cheval» publicat a *Le revolver à cheveux blancs* (1932).

¹¹⁶Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio. 2009. p. 92-96

¹¹⁷BRETON, André. 2009. p. 470

Dream of Venus, pavelló per a la *New York World's Fair* instal·lat al juny de 1939. Tant el pavelló de Dalí com el seu article i la evocació bretoniana al «Facteur Cheval» a *La situació surrealista de l'objecte* semblen tenir com objectiu enaltir un tipus d'arquitectura conformada per la irracionalitat concreta, una arquitectura poètica que es protegeix de les exigències de la utilitat d'un racionalisme en alça. Gaudí contra Le Corbusier.

Si tinguéssim una arquitectura surrealista, deduïm que aquesta seria molt més propera al onirisme del *modern style* que no pas a les línies seques lecorbusianes. El taller de Breton, s'aproxima al barroquisme de l'estil finisecular. Però també és proper al *modern style* tal com l'entén Dalí en una cita del article que Breton manlleua:

«[les] construccions *modern style*, que constitueixen, al marge de la arquitectura en si mateixa, vertaderes realitzacions de desigs solidificats, en les que el més violent i cruel automatisme revela dolorosament l'odi cap a la realitat i el desig de trobar refugi en un món ideal, tal com succeeix en els casos de neurosi infantil».¹¹⁸

El desembre de 1915 Breton inicia les seves relacions epistolars amb Apollinaire, que s'estendran fins a la mort de «Guillaumet» al 9 de novembre de 1918. La primera visita de Breton al poeta es realitzà el 10 de maig de 1916 en un permís que obtingué, ja que exercia en un hospital de campanya, per anar a París. Apollinaire estava ingressat a l'hospital provisional d'Auteuil i rebé a A. Breton el dia després de la seva trepanació. En una carta del 18 de Juny, Breton ens informa del dèbil estat en que es trobava. Malgrat aquest prosaic principi, la freqüentació dels dos personatges fou habitual tal com la correspondència constata.

El taller de Breton que l'hem llegit com a condensador d'un ideari, com un microcosmos o com un contenidor de la seva col·lecció, no fou dissenyat sobre el buit. El poeta, com a decorador d'interiors, es remet a Apollinaire, l'estudi del qual li causà una forta impressió:

«El pis era exigü, però accidentat; havies de desplaçar-te entre els mobles suportant nombrosos fetitxes africans o polinesis barrejats amb objectes insòlits i les estanteries on muntanyes de llibres amb les pastes grogues d'ençà, com va dir molt bé: “simulaven plecs de mantega” ... A les parets, que eren bastant baixes, els quadres penjats casi sense intervals, eren unes altres escapades a mons aventurats o desconeguts»,¹¹⁹ etc.

Si podem parlar d'un *estil* decoratiu en aquests casos, sembla que els dos poetes es regeixen pel mateixos paràmetres. Com a record de la seva amistat, una ploma en forma de rem, transmesa per la

¹¹⁸Ib. p. 469-70

¹¹⁹Citat a MARTÍNEZ-GARRIDO, Susana [et al.]. p. 73

viuda d'Apollinaire, estarà sempre la taula del estudi del carrer Fontaine.

La lliçó apresada a casa d'Apollinaire es reflectirà en la organització de les exposicions surrealistes. A la mostra del any 1936 a la galeria Ratton objectes de categories molt diverses comparteixen un mateix espai. Però és sobretot en la disposició dels objectes en la exposició de la galeria Gradiva de l'any 1937 on trobem una major similitud amb l'organització del seu taller:

«Hem somiat, a més a més, en un lloc tant reduït com es vulgui, però d'es d'on es vegin sense inclinar-se les més grans, les més astutes construccions en curs en la ment dels homes, en un lloc des d'on es pot *remuntar la visió retrospectiva* que s'està acostumant a tenir de la creació vertadera en matèria artística per exemple. En un lloc minúscul però il·limitat, des d'on es pot gaudir d'una mirada panoràmica sobre tot el que es descobreix...»¹²⁰

L'estudi és un espai per les analogies. Microcosmos del poeta, que s'organitza com una ciutat: pintures, assemblatges, fotografies... conformen els carrers per on la mirada es pot passejar. El taller, entre casa de vidre i refugi, allunyat i al mateix temps al centre de la convulsió de París. Condensador d'un ideari i alhora catalitzador de pensaments. No

«.. serà -escriu D. Rodríguez- que Breton, el seu estudi i el Surrealisme eren el mateix: un retrat, un autoretrat, del poeta “connaisseur”?»¹²¹

¹²⁰Citat a Ib. p. 74

¹²¹RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. 2014. p. 80

CAPÍTOL 2: EROS

*Ho he sacrificat tot a la recerca d'un punt de vista des del qual
sobresurti la unitat de l'esperit humà.*

(Georges Bataille, *L'Érotisme*)

Mai he deixat de creure en l'amor.

(André Breton, *L'amour fou*)

De tots els déus, Eros és el més capaç de fer feliç a l'home.

(Plató, *El banquet*)

En la mitologia clàssica, Eros és la força fonamental del món que assegura no sols la continuïtat de les espècies, sinó també la cohesió interna del cosmos. En el surrealisme el mite clàssic es tenyeix de la comprensió freudiana de la sexualitat i l'eroticisme fent d'Eros un concepte relacionat amb el profund impuls humà cap a la creativitat i la realització social. Aquest està lligat inevitablement a Tànatos, impuls destructiu, de mort: a la societat i els seus modes de conducta. Eros és un dels mitjans que té l'home per interrogar la realitat, la força per desencadenar la rebel·lió sociopolítica.¹²² Aquest tàndem d'impulsos s'encarna en el binomi genèric humà: els valors d'Eros són els de la dona, aquell *continent obscur*, en termes de Freud, que els surrealistes es proposen explorar; un enigma que s'ha de desxifrar ja que l'alteritat femenina mai ha estat escoltada en una cultura escrita per l'home. La masculinitat associada al patriotisme, al racionalisme, a l'ordre... és l'*ídola* que ha de caure per assolir la emancipació social, la victòria d'Eros. Així doncs, quan els artistes masculins surrealistes exploren el cos femení en la seva plàstica, estan celebrant el poder eròtic d'aquest cos i allò femení que hi ha en nosaltres:¹²³ l'estrany, l'ominós, aquella veu que s'ha de fer sentir.

Dones lliures, despullades de tot prejudici moral, independents, són les que impregnaran les arts surrealistes. Però alhora el terme «dona» usat en nucli bretonià és més proper a una metàfora lingüística que una entitat de carn i ossos.¹²⁴ La valoració del surrealisme de qualsevol impuls humà més enllà de la raó propiciarà la creació d'una imatge de la dona exempta de qualsevol coloració

¹²²MAHON, Alyce. 2009. p. 15-16

¹²³Ib. p. 19

¹²⁴CAWS, Mary Ann; KUENZLI, Rudolf i RAABERG, Gwen [ed.]. 1991. p. 51

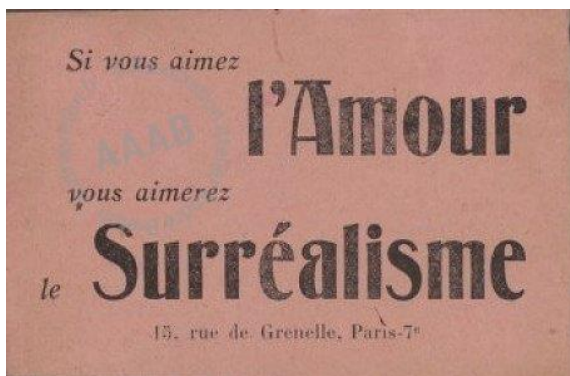
pejorativa, però al mateix temps les dones ocuparan una posició secundària a les files del grup.

En aquesta antinòmia hem de situar a un surrealisme que feu de la dona portadora de la flama de la llibertat, personificació del amor i de la societat sense classes: imatge de tots aquells valors que foren depreciats. Per tant, pel surrealisme l'anhelat triomf d'Eros serà el triomf de la feminitat. Així doncs, tal com s'escrigué en un pamflet anònim,

«si tu estimes l'amor tu estimaràs el Surrealisme».¹²⁵

La dona en l'ideari d'André Breton: amor i revolució

Pablo Picasso, l'any 1951, pintava la seva *Massacre a Corea*. En un moment en que el malagueny ja estava allunyat del nucli surrealista, realitzà una imatge el contingut de la qual és pròxim al pensament d'André Breton. Picasso, associa el gènere masculí a la tècnica creant uns cossos híbrids entre la màquina i l'home, llautó i carn. El tecnicisme, la raó, el progrés són atributs de la masculinitat, amb què ha estat escrita la paraula «cultura». A l'altre banda del llenç, un grup de dones i els que semblen els seus fills esperen a ser afusellades. La dona i el nen, aquelles veus que no han estat escoltades, s'emparenten amb l'irracional, l'instintiu; amb aquells termes que associem a la naturalesa. Breton, tal com mostra el llenç de Picasso, conscient que els valors del racionalisme masculí han fet d'Europa el regne de la barbàrie, demana que la dona alci la veu i que sigui escoltada, que ens doni la mà i ens condueixi a una societat millor.



1. Autor no identificat. *Si vous aimez l'Amour vous aimez le Surréalisme*. Papillons surrealistes. Impressions del Bureau de recherches surrealistes. 1924. Association Atelier André Breton. 2. Pablo Picasso, *Massacre a Corea*. 1951. Musée National Picasso, Paris.

Ara bé, aquesta percepció de la dona emparentada amb la mitologia simbolista és la d'un Breton

¹²⁵GILLE, Vincent [ed.]. 1997. p. 17

més o menys tardà que fugint d'un continent europeu torturat pel feixisme, escriurà texts com ara *Arcane 17* o *l'Ode a Charles Fourier*. Així doncs, en les següents línies ens proposem resseguir la presència femenina en la producció literària d'André Breton, a partir de la selecció de vuit texts que hem considerat com a més rellevants i expressius de la producció del francès, per tal de subratllar la associació surrealista entre Eros i revolució.

1/ En el *Primer Manifest del Surrealisme*, André Breton traça les directrius del que es considera com el darrer moviment d'avantguarda. Així com, presenta els noms dels membres que conformen el «surrealisme absolut». En paraules de l'autor:

«Han fet professió de fe del SURREALISME ABSOLUT, els següents *senyors*: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morisem Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac»¹²⁶

Com podem observar, cap dels noms citats correspon al d'una dona. En l'equip rector del surrealisme quedà exclosa. Sembla no ser concebuda com una igual, com una companya de treball. En aquesta mateixa línia, també en el *Manifeste* de 1924, Breton estableix alguns dels precedents del moviment i explica en quin sentit són surrealistes.¹²⁷ Entre els divuit noms mencionats, sols fa al·lusió a una escriptora, Marceline Desbordes Valmore. Un fet, per altre banda, completament habitual en el context en que es realitza. Aquesta censura del treball dut a terme per dones no exclou la seva presència en l'ideari surreal. Així doncs, en el *Seconde Manifeste*, escrit al 1929, apunta:

«El problema de la dona és l'únic meravellós i inquietant que existeix en el món. I això és així de la mateixa manera en què ens és conduït per la fe que un home no corromput ha de ser capaç de posar, no solament en la revolució, *sinó també en l'amor* ... Crec, i he cregut sempre, que la renúncia a l'amor, es basi o no es basi en un pretext ideològic, és un dels pocs crims sense possible expiació pot cometre un home dotat d'una mica d'intel·ligència».¹²⁸

En l'anterior paràgraf es fa una exaltació al amor -que en Breton s'encarna en la dona- i és un dels texts claus on es veu la vinculació entre eros i política característic de la segona etapa del moviment iniciada, precisament, pel *Manifeste* de 1929. La crítica feminista, aquí ha observat que la opinió femenina no es té en compte. L'amor s'entén com una imposició per la dona, com un afalac que no pot refusar.¹²⁹ Nosaltres no ho creiem així. És cert que en el *Primer Manifest* la dona és menyspreada

¹²⁶BRETON, André. 2009. p. 399. El subratllat és nostre.

¹²⁷Ib. p. 399-401

¹²⁸BRETON, André. 1992. p. 228

¹²⁹CABALLERO, Juncal. 2002. p. 98

o absent, però en els cinc anys que separen a aquest del segon hi ha hagut un canvi en la perspectiva del poeta. Ara bé, tot i que la visió és diferent, els mots emprats pel poeta el delaten. El terme «problema» associat a la dona ens remet cèlebre text de L. Nochlin que es pregunta per qui i per què la dona és un «problema»:

«Les dones i el lloc que ocupen en l'art o en altres esferes d'activitat no constitueixen un “problema” a examinar a través dels ulls de la elit masculina en al poder».¹³⁰

Amb tot, les referències a la dona són bastant poc freqüents en els dos manifestos i malgrat aquestes semblen remarcar una separació entre sexes i mantenen una visió bastant planera del gènere femení, resulta difícil ser concloent.

Però més enllà de la advertència de Nochlin, en el citat fragment del *Manifeste* de 1929, s'esbossa la relació entre l'amor i la lluita per la emancipació social. El surrealisme és un moviment clarament dialèctic. Tal com hem esmentat, un dels seus objectius és unir dos mons; *estendre un fil conductor* entre les realitat fàctica i del somni. L'objecte participa d'aquesta voluntat pontifica, però també la poesia que, de fet, fou el primer camp d'experimentació surrealista. La unió d'aquests dos estats resulta en la «realitat eixamplada», tal com l'hem anomenat. En aquesta realitat es contempen altres factors que fins el moment havien estat obviats. Per tant, ens trobàvem amb una realitat esquarterada i una categorització d'aquesta per via d'uns principis morals o d'interès. Tal com digué F. W. Nietzsche:

«Allà on topem amb una moral, trobem una valoració i una jerarquia dels instints i accions humanes. Aquestes apreciacions i jerarquies són sempre la expressió de necessitats d'una comunitat i d'un remat: el que en primer lloc -i en segon i tercer lloc- els beneficia, heus aquí també la mesura superior de valor per a tots els individus».¹³¹

La parcel·lació i el menyspreu de certs aspectes de la realitat fou aplicada en l'home. En termes de R. Descartes l'home es dividia entre la *Res extensa* i la *Res cogitans*. Essent la primera supeditada a la segona. Aquest dualisme antropològic, que ja trobem en Plató, entén el cos com a presó de l'ànima. El pensament de Breton, i per extensió el del surrealisme, es posiciona en contra a tot dualisme, i aposta pel sincretisme, per l'aglutinament. La part escindida del home, la *Res extensa*, el cos, la visceralitat i la pulsio, es posa en valor. L'home és aquestes dues facetes, que ja no són dos sinó una: un ésser complet. D'aquí la importància del terme «absolut» en el surrealisme. En aquest sentit, F. Alquié apunta que el surrealisme és un moviment que expressa allò surreal que és sinònim d'absolut. Però ja no és l'absolutisme diví, sinó l'humà.¹³² En altres paraules, és el que hem anomenat «realisme»

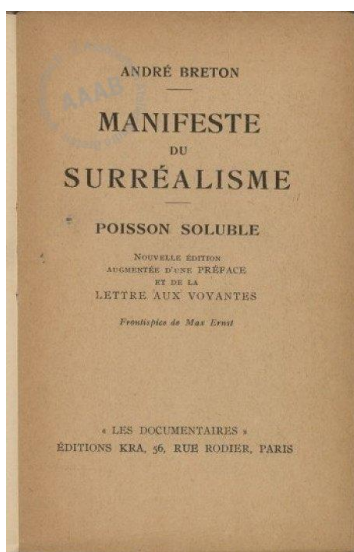
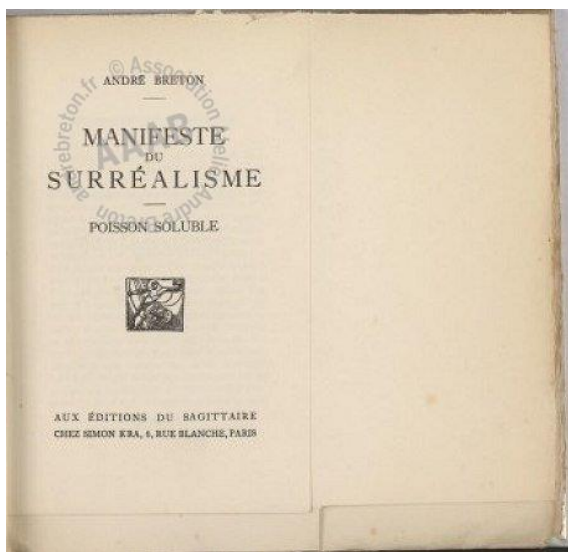
¹³⁰NOCHLIN, Linda. 1988. p. 147

¹³¹NIETZSCHE, Friedrich W. 2001. p. 209-10

¹³²ALQUIÉ, Ferdinand. 1974. p. 182-84

surrealista, ja que retrata la realitat («eixamplada») fruit de l'articulació entre allò que es considerava com a real pel positivisme i altres aspectes de la realitat menyspreats per aquest.

Al cap i a la fi, tot això al que ens porta és a una valoració del principi de plaer i a una relativització del principi de realitat. Com vasos comunicants, l'home els ha de mantenir en equilibri. El *telos* d'aquesta fisiologia és la felicitat i Eros és el nostre guia cap aquest estat de plenitud humana. La revolució la podem concebre en els mateixos termes, com el mitjà per assolir aquest estat. La felicitat ha sigut negada als oprimits; la revolució com a mètode per impartir justícia retorna aquest bé manllevat.¹³³



1. André Breton. *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*. Primera edició per Simon Kra. 1924. Association Atelier André Breton. 2 i 3. André Breton. *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble. Nouvelle Édition augmentée d'une préface et de la Lettre aux voyantes*. Segona edició per Simon Kra amb il·lustracions de Max Ernst. 1929. Association Atelier André Breton.

Amb tot, la relació de Breton amb el marxisme no és lineal. La aspiració revolucionària la trobem en els orígens del mateix surrealisme. Un dels primers textos col·lectius del grup es va titular *La revolució primer i sempre* (1925). En aquest mateix any el poeta redacta un informe sobre el *Lenin* de Trotski, les idees del qual impregnen el *Seconde Manifeste*. En el text de 1929, els surrealistes s'adhereixen als principis del materialisme històric. Ara bé, mai seran uns marxistes ortodoxes; llegiran a Marx per via de Lautréamont o viceversa. A més a més, hem de tenir present l'empremta del psicoanàlisi:

«També és cert que el surrealisme -escriu Breton al *Manifeste* de 1929-, que en el seu aspecte social ha adoptat deliberadament, tal com hem vist, les fórmules marxistes, no té la menor intenció de prescindir de la crítica freudiana de les idees, sinó que al contrari la considera com la primera i única fundada en la veritat».¹³⁴

¹³³Cfr. BENJAMIN, Walter. 2008.

¹³⁴BRETON, André. 2009. p. 432

El surrealisme cada cop és més proper al pensament de Trotski i a la Oposició d'Esquerra es distanciarà de l'estalinisme al 1935. Tres anys més tard, Breton visita a Trotski a Mèxic amb qui redactarà el que segons M. Löwy¹³⁵ és un dels texts més importants de la cultura revolucionària del segle XX: *Per un art revolucionari independent*. És, però, en la postguerra quan la simpatia del poeta per l'anarquisme es manifesta explícitament en un text *-Arcane 17-* del qual ens ocuparem més endavant.

2/ A *Poisson Soluble*, un seguit de texts automàtics publicats conjuntament amb el *Primer Manifest del Surrealisme* al 1924, les imatges femenines impregnen les seves pàgines. Les dones en l'escrit estan relacionades amb la naturalesa, l'home, el desig, la sexualitat i els sentiments. Termes contraposats als que emprava per a referir-se als seus companys. La dona és l'espai on es projecten els impulsos eròtics del poeta; el cos femení és el principal motor de els seves idees que es presenten, dit segons Juncal Caballero, com fotogrames passats a càmera lenta:¹³⁶

«La dona, espantada que els homes que la seguien pel carrer interpretessin malament els seus sentiments, adoptà una encantadora estratègia. En comptes de maquillar-se com una actriu ... es va proveir de guix, de carbó encès i d'un diamant verd d'insígnia rara que els seu primer amant li havia donat a canvi de varis tambors decorats amb flors. En el llit, després d'haver corregut mesuradament cap un costat dels llençols de closca d'ou, la jove flexionà la cama dreta fins a posar el taló del mateix costat sobre el genoll esquerra i, inclinat el cap cap a la dreta, es disposà a posar en contacte el roent carbó amb la punta dels seus pits al voltant dels quals va succeir el següent: es formà una espècie d'aureola verda de color del diamant, i en aquesta aureola quedaren preses devastadores estrelles...»¹³⁷

A mesura que avancem en la lectura el cos femení es va distorsionant, metamorfosant-se en unes imatges d'explícita càrrega sexual. Evidentment, el cos femení és un cos sexualitzat per la mirada masculina. Però al mateix temps aquestes imatges presenten una dona lliure sexualment, que no reprimeix els seus impulsos. En definitiva, una dona alliberada de la moral burgesa.

En al iconografia tradicional, els pecats acostumen a estar tàcitament relacionats amb un gènere. En els brancals de la portada d'una església la representació de l'avarícia normalment serà encarnada per un home. Mentre que la luxúria és una imatge eminentment femenina habitualment acompanyada de dues serps que li rosseguen els mugrons en una imatge completament fàl·lica i que ens remet a Eva i al pecat original. La dona cremarà en les brases del infern si es deixa endur pels seus impulsos

¹³⁵LÖWY, Michael. 2008. p. 38

¹³⁶CABALLERO, Juncal. 2002. p. 103

¹³⁷BRETON, André. 1992. 97-98

eròtics. Breton, no aplica en la dona una censura moral. Potser aquí és necessari evocar aquells mots ja citats del *Manifeste* de 1924 on es diu que més enllà dels límits imposats per la raó i la moral, el surrealisme es proposa retratar el funcionament real del pensament.

En varies ocasions en la obra de Breton la dona s'identifica amb la naturalesa, participa del seu joc metamòrfic. En la naturalesa hi ha un component irracional, pulsional, que la dona comparteix. És un enigma que ha de ser interpretat...

«D'on pot provenir aquesta dona per recordar-me aquella vinya que ascendia pel centre de la ciutat, en l'emplaçament del teatre? La dona no havia girat el seu rostre cap a mi i, si no hagués sigut per la crua llum de les seves cames que intermitentment m'indicava del camí a seguir, hagués perdut les esperances d'arribar algun dia a tocar-la. Em disposava a posar-me al seu costat, quan la dona va donar mitja volta i, entreobrint el mantell que la cobria, em va mostrar la seva nuesa, més embriadora que el cant de les aus ... Aquesta dona que s'assemblava a l'ocell que anomenem viuda, fins al punt de poder confondre's amb ell, descrigué llavors una esplèndida corba en l'aire, mentre el seu vel s'arrastrava pel terra, en tant que ella s'elevava».¹³⁸

Fragments com aquest de *Poisson Soluble* ens permeten afirmar que la dona en Breton té un paper de mussa. Es presenta al lector només en aparença. La aparença, proteica, és l'únic que interessa al poeta. Són les seves formes i la seva transformació les precursoras d'unes pulsions properes als impulsos eròtics i a la sensació estètica. Dos termes que en l'ideari bretonià s'entremesclen i és en les seves evocacions a la dona on es veu més clara aquesta relació. A més a més hem d'afegir allò meravellós, l'encantament provocat per les imatges femenines i la seva bellesa que en Breton s'associa sempre a la meravella, a l'inesperat.

L'atenció bretoniana a les formes corpòries no ha deixat indiferent a la crítica feminista que desorientada sembla només veure a la dona com un objecte.¹³⁹ El text que ens concerneix, juntament amb *Les champs magnetiques* que escrigué amb Soupault, són els dos únics exemples rellevants de l'escriptura automàtica bretoniana. L'automatisme és un mètode d'escriptura que permet, suposadament, desinhibir a la nostra ment del principi de realitat. La dona és sols cos, que es presenta fragmentat. Es retrata només com a catalitzador o espai de projecció d'impulsos eròtics. És una visió parcial de la dona la que ens presenta Breton. Però aquesta parcialitat no es repeteix en tota la seva escriptura (com veurem més endavant). Probablement seria més adequat concloure que aquest és el registre que li interessa a Breton en aquest text i que amb aquest no s'esgoten totes les possibilitats de la dona: una de les seves múltiples màscares.

La dona a *Poisson Soluble*, per tant, és sempre un ésser en constant metamorfosi, inaccessible,

¹³⁸BRETON, André. 1992. p. 113-114

¹³⁹Cfr. CABALLERO, Juncal. 1995, 2001 i 2002; CAWS, Mary Ann; KUENZLI, Rudolf i RAABERG, Gwen [ed.]. 1991.

situada en un espai allunyat del narrador. En paraules de Ferdinand Alquié, «la nova Eva»:

«Les dones que freqüenten *Poisson Soluble* no són les fàcils amants de els novel·les llibertines. Són les missatgeres de la nova Eva, sempre situada més enllà dels nostres desitjos. Són el vincle, com el pont, entre la vigília i el somni i semblen prometre la seva reconciliació».¹⁴⁰

Al mateix temps observem que la dona encarna o es metamorfosa en la naturalesa. El desenvolupament tècnic sotmet la naturalesa al home. Aquesta s'entén com una cornucòpia d'on extreure'n matèries primeres per alimentar el progrés de la humanitat. La tècnica, per tant, separa al «jo» del univers que sols l'entén com un bé per a ser explotat. Per contra, el coneixement poètic, disposat a teixir relacions entre l'home i l'univers permet un nou aproximament del subjecte al món. La dona és insígnia de la poesia, és la que ens tornarà a acostar a la naturalesa de la qual hem sigut escindits pel racionalisme masculí. Ara bé, aquesta comunió romàntica en el surrealisme es veu filtrada pel psicoanàlisi. La il·luminació surrealista ja no és cosmològica sinó de la subjectivitat del desig humà. Així doncs,

«el llenguatge espontani i original -escriu Alquié- al que el surrealisme recorra es considera com a expressió del inconscient del home, molt més de dels misteris de la Naturalesa».¹⁴¹

Tot i les divergències amb les propostes de Novalis o Blake, sobretot pel filtre psicoanalític, no podem deixar d'apuntar la proximitat del surrealisme amb el romanticisme. Michael Löwy usa el terme «marxisme gòtic» o «marxisme romàntic» per a referir-se a pensament de Breton.¹⁴² Els marxistes gòtics es rebel·len contra del *Entzauberung der Welt* provocat per la tecnificació industrial i de les relacions socials i proposen un reencantament del món per mitjà de la imaginació. En paraules de Löwy:

«Amb aquesta expressió amb refereixo a una forma de pensament fascinada per certes formes culturals del passat precapitalista, que rebutja la racionalitat freda i abstracta de la civilització industrial moderna però que transforma aquesta nostàlgia en força per el combat per la transformació revolucionària del present».¹⁴³

Michael Löwy, pensador format en la escola de Benjamin, en aquest paràgraf segueix les directrius apuntades per l'alemany que en el seu article sobre el surrealisme ja associava el terme «melancolia»

¹⁴⁰ALQUIÉ, Ferdinand. 1974. p. 16.

¹⁴¹Ib. p. 149

¹⁴²LÖWY, Michael. 2006. p. 35 i ss.

¹⁴³Ib. p. 37

al moviment d'avantguarda.¹⁴⁴ En el surrealisme hi ha un rebuig per la tècnica emparentada amb l'ideari progressista que també Benjamin s'ha encarregat de desmitificar. El treball, però, també en la teoria hegeliana-marxista és l'element de relació fonamental entre l'home i la natura. Heus aquí un altre de les facetes de la heterodòxia marxista de Breton, que en aquest sentit és més pròxim al bon salvatge rosseaunià. La concepció surrealista del treball és propera a la d'Arthur Rimbaud quan escriu:

«M'espanten tots els oficis. Mestres i obrers, tots camperols, innobles. La mà de la pluma val tant com la mà de l'arada. -Quin segle de mans!- Mai tindrè mà».¹⁴⁵



1. Nadja. *Un regard d'or de Nadja*. 1926. Centre Georges Pompidou, Paris. 2. Nadja. *Autoportrait*. c. 1926. Association Atelier André Breton. 3. Nadja. *Qui est elle ? – Autoportrait*. 1926. Gallimard, Paris. 4. *Portrait de Léona Delcourt*. c. 1920. Arxiu Jaques Rigaut.

3/El personatge *par excellence* en l'ideari de Breton que encarna a *la nova Eva*, que concilia les realitats viscudes i imaginades i que, en definitiva, condensa l'ideari surrealista és Nadja (Léona Delcourt) *Nadja*, és un breu relat en que s'explica la relació entre el poeta i la protagonista; on Breton narra les seves pròpies experiències, les seves contradiccions i, en definitiva, tot el que Léona li fa sentir per mitjà dels seus gests, visions i paraules. El tema central de la història és l'amor emmarcat en els carrers de París. Ja ens hem referit a aquest espai on el meravellós pot succeir. Ambient de la troballa fortuïta. Tots els ingredients que intervenen en el procés artístic de l'*object trouvé*, participen també de l'encontre amorós. De fet, per una banda ens trobem amb l'*hasard objectif*, la antinòmia que ens indica com en tot acte fortuït hi ha un element de desig que es el que interrelaciona el subjecte que desitja i el que es troba. Per tant, hi ha una correspondència entre el *flâneur* i allò que parcel·la.

Nadja inaugura la trilogia analògica del poeta, que es conforma conjuntament amb *L'amour fou* i *Les vases communicants*. Les tres obres, deutores de les experimentacions amb l'automatisme de *Poisson soluble* i *Les champs magnetiques*, són autobiografies passades pel filtre de la poesia. Poesia

¹⁴⁴Cfr. BENJAMIN, Walter. 2008.

¹⁴⁵RIMBAUD, Arthur. 1990. p. 38

entesa en un sentit ampli, segons els mots de Balakian, com a canalitzador de la ment, lliure de les exigències poètiques.¹⁴⁶ El caràcter autobiogràfic de la trilogia ens parla de la recerca de la identitat del poeta, que amb tals obres sembla voler respondre a la esmentada pregunta amb que s'inicia *Nadja*: *Qui sóc jo?*

La resposta sols pot ser donada en els carrers de París on espera trobar l'amor. La *flânerie* bretoniana ens aproxima a Baudelaire. En la base de la història del poeta i Nadja trobem els mots *A une passante*:

«lleugera i distingida, amb cames d'estàtua.
De sobte beguí, crispat com un boig,
de la seva mirada lívida. On germina l'huracà,
la dolçor fascinant i el plaer que anihila

Un llampeg... després la nit! Fugitiva bellesa
la mirada que em feu, d'un cop, renéixer.
Exceptuant en l'eternitat, no he de veure't més?»¹⁴⁷

De fet, la primera imatge que Breton obté de Nadja fou en el carrer, amb una clara correspondència amb el text de Baudelaire:

«Cap al final d'una d'aquestes tardes absolutament ocioses i lúgubres com jo sols sé passar, em trobava al carrer Lafayette: després d'haver-me aturat durant una estona davant de l'aparador de la llibreria de *L'Humanité* i d'haver adquirit l'última obra de Trotsky, seguia el meu camí, vagant sense rumb, en direcció a l'Òpera ... De cop i volta, quan encara es trobava a uns deu passos de mi, em fixo amb una noia, molt pobrament vestida, que ve en sentit contrari i que, al mateix temps, també em veu o m'ha vist. A diferència de la resta de vianants té el cap erigit. Tant fràgil que pràcticament no es recolza al caminar».¹⁴⁸

En aquesta primera trobada el que primerament va cridar la atenció al autor fou l'altivesa dels seus gests i la fragilitat del seu caminar; moviments que portaren a considerar a Nadja com un ésser fantàstic. Per tant, amb un simple cop d'ull es produeix allò que hem anomenat «reconeixement». Si és el cos el primer lloc on posa la mirada Breton, serà la expressió dels seus ulls el que l'acabarà de fascinar:

«Curiosament maquillada, com si, havent començat pels ulls, no hagués tingut temps d'acabar...

¹⁴⁶BALAKIAN, Anna. 1976. p. 164-165

¹⁴⁷BAUDELAIRE, Charles. 2015.

¹⁴⁸BRETON, André. 2011. p. 147

Mai havia vist uns ulls com aquells. Sense vacil·lar, entaulo conversació amb la desconeguda, admeto que esperant-me el pitjor. Ella somriu, però molt misteriosament i diria que *com si sabés el que es feia*, encara que aquell moment jo no podia imaginar-ho ... La observo millor. Què trasllueixen els seus ulls que resulta tant extraordinari? Què es reflexa en ells, obscurament, d'infelicitat i a la vegada, lluminosament, d'orgull? És el mateix enigma que plantegen les primeres confidències que, sense que vulgui saber més de mi, em va fent, amb una confiança que podia ser inoportuna». ¹⁴⁹

La dona és un enigma. Els ulls de Nadja són enigmàtics i això és el que crida la atenció a Breton que amb la seva freqüentació intentarà resoldre el misteri que s'amaga rere el seu rostre...

«A punt d'anar-me'n, vull fer li una pregunta que resumeix totes les demés, una pregunta que sols jo puc fer, sens dubte però que al menys per una vegada, ha trobat una resposta al seu nivell: “Qui és vostè?” I ella, sense dubtar: “jo soc l'ànima errant”». ¹⁵⁰

La resposta que rep de Nadja porta a Breton a interessar-se per la protagonista. La concepció de Léona de si mateixa i la seva forma curiosa de descriure's harmonitzen amb els plantejaments i el clima del surrealisme d'aquells moments.

L'encontre amb Nadja és insígnia de la poesia involuntària que es pretén assolir per mitjà de la experimentació amb l'atzar. Les marrades pels carrers de París i la escriptura automàtica conflueixen en aquest put. L'important és la experimentació amb l'atzar que permet fer retrocedir a les aparences i mostrar allò desconegut. Hi ha un moment en que l'atzar pren forma, en desig que s'encarna amb Nadja. En certa mesura, els surrealistes vivien per dur a terme aquests experiments:

«Obres com *Le Paysan de París* o *Nadja* expliquen bastant bé aquell clima mental, en que l'afany de vagar es portava fins als seus límits extrems. I es donà lliure curs a una recerca ininterrompuda: es tractava de veure, de posar en relleu, el que s'ocultava darrere les aparences. En l'encontre imprevist que tenia sempre, explícitament o no, a adquirir trets d'una dona, indica la culminació d'aquesta recerca... per mi per mi el més alt període que podia abastar aquesta idea de trobada i la esperança del seu compliment suprem residia, naturalment, en l'amor». ¹⁵¹

El tema del amor està latent en cada pàgina del text, en cada gest i imatge que evoca Nadja. Al mateix temps, tal com indica l'anterior fragment, en la recerca ininterrompuda es pretén assolir allò velat per les aparences i en aquesta aproximació l'amor té un paper fonamental. El llenguatge del misticisme religiós, que comunica la divinitat amb la terra, té una versió secular en el surrealisme: de

¹⁴⁹Ib. p. 148

¹⁵⁰Ib. p. 154

¹⁵¹BRETON, André. 1977. p. 139

déu al interior home. Allò que s'oculta a les aparences i que l'amor ens condueix és un espai intermedi en que objecte i subjecte s'annexionen. A través del desig s'assoleix un tercer espai que per Victoria Cirlot és equiparable a la mística cristiana.¹⁵² Breton defensa la correspondència entre el microcosmos i el macrocosmos, tal com hem esmentat en relació a *Langue des pierres*, que la plàstica surrealista en alguns casos plasma. L'amor també té aquest paper vehiculant, d'allunyar al subjecte de la seva subjectivitat i aproximar-lo al objecte (de desig). S'estableix un joc d'afinitats secretes. Una aureola mística i misteriosa embolcalla l'objecte desitjat.

Al mateix temps, el nimbe místic que desprèn la obra de Breton, és un misticisme en que allò sagrat està allunyat de la divinitat. El poeta empen la tasca de retornar al home el que l'home havia atribuït durant tant de temps a Déu. Canalitza allò sagrat que emmarca la aventura humana fent d'ell mateix el protagonista d'aquesta experiència.¹⁵³

En qualsevol cas, Breton parla de l'amor com a punt culminant de la troballa, però es contradia a si mateix quan a *Nadja* escriu:

«No estic content amb mi mateix. Tinc la impressió de que la observo massa, però com no fer-ho? Com em veu, com em jutja ella? Es imperdonable que continuï veient-la si no l'estimo. Es cert que no l'estimo?»¹⁵⁴

De fet, en la relació que s'estableix entre Breton i Léona manca de l'element passional que caracteritza les relacions amoroses. Breton sembla fascinat per la capacitat de la protagonista per trobar analogies, per trobar l'extraordinari en allò quotidià. La mirada de Nadja és parella a la mirada reorientada del surrealisme. Fins i tot, podem dir que la protagonista encarna varis preceptes del moviment... Nadja, personatge desplaçat socialment i que acabarà tancada en un manicomi, sembla trobar en el poeta una companyia que fins ara li ha estat negada. Els sentiments en la novel·la són sincers, però potser estan més a prop de la fascinació mútua que no pas de l'amor:

«Feia molt de temps que jo havia deixat d'entendre'm amb Nadja. El cert és que potser mai ens hem entès, al menys pel que fa a la manera d'afrontar les coses senzilles de la nostra existència ... Tot això que fa que podem viure la vida d'un ésser, sense que desitgem obtenir d'ell res més del que ens dona, que no és suficient fins l'excés de veure'l moure's o estar quiet, parlar o callar, velar o dormir, tampoc existia per la meua part en absolut, mai havia existit: estava massa segur d'això. Gairebé no podia ser d'altra manera, tenint en comte quin era el món de Nadja, i en el que tot prenia ràpidament la aparença de l'ascens i la caiguda. Però ho jutjo *a posteriori* i m'aventuro dient que no podria ser d'altra manera».¹⁵⁵

¹⁵²Cfr. CIRLOT, Victoria. 2010. p. 15-83

¹⁵³BALAKIAN, Anna. 1976. p. 166

¹⁵⁴BRETON, André. 2011. p. 171-72

¹⁵⁵BRETON, André. 2011. p. 214-15

La vidència de Nadja, *la nova Eva*, pont entre la vigília i el somni, embruixà a un Breton obsessionat pels temes de les visions, les analogies i la màgia. La fragilitat mental que constantment demostrava, el desinterès pels aspectes més banals de la existència i el caos que regnava en la seva forma de viure, contrasten amb els moments de gran lucidesa que exaltaran al poeta. Ja hem mencionat el passatge en que la protagonista, sense saber-ho, s'aproxima als mots de Berkeley. Al lector de *Nadja* no deixa de sorprendre la seva lectura d'un poema de Jarry compilat a *Els passos perduts*¹⁵⁶ o la seva interpretació d'un complicat quadre de Max Ernst -*Però res d'això han de saber els homes*- que coincideix amb el text que es trobava amb el seu dors i que la protagonista no coneixia.¹⁵⁷ En un altre moment, Breton escriu:

«Allà, en la part més alta del castell, a la torre de la dreta, hi ha una estança, que segurament a ningú se li ocorreria que visitéssim, que potser visitaríem incorrectament -no hi ha gairebé motius per intentar-ho- però que, per exemple, segons Nadja, és tot el que hauríem de conèixer de Saint-Germain».¹⁵⁸

La ment de Nadja, obstruïda o no, era el que li permetia seguir vivint, impedit la seva decaiguda. Nadja era un personatge solitari que trobava companyia en les seves cavil·lacions. Per aquest motiu ella mateixa era la seva interlocutora més habitual i pròxima:

«Em dispo a tornar a casa, Nadja m'acompanya en taxi. Ens quedem en silenci durant una estona, després em tuteja de cop i volta: “Un joc: digues alguna cosa. Tanca els ulls i digues alguna cosa. Qualsevol cosa, una xifra, un nom. Així (ella tanca els ulls): dos, dos què? Dos dones. Com van aquestes dones? De negre. On estan? En un parc... I a més a més, que estan fent? Vinga, si és tan fàcil per què no vols jugar? Doncs bé, així parlo jo amb mi mateixa quan estic sola, així m'explico jo tot tipus d'histories. I no sols contes trivials: inclús visc completament d'aquesta manera”».¹⁵⁹

Les visions de Nadja es caracteritzen per fer present multitud de símbols. Entre ells destaca l'element del foc, que es correspon al color roig. Aquest s'associa al seu element complementari, l'aigua. Per a la protagonista els dos elements són iguals. Afirmació que podem entendre en la mesura que ambdós s'associen a la destrucció, però també a la renovació. En el joc d'analogies que caracteritza les visions de Nadja, l'aigua ens remet a la confluència de dels pensaments de Breton i la protagonista, que es fa evident en el citat passatge de la font del jardí de les Toulleries. Per contra, Léona veu a Breton com un ésser de foc. En el crepuscle de la relació, que Nadja sembla preveure,

¹⁵⁶Ib. p. 155-56

¹⁵⁷Ib. p. 211

¹⁵⁸Ib. p 192

¹⁵⁹BRETON, André. 2011. p. 157

duu a terme aquesta associació:

«Torna a estar molt distreta i em diu que està seguint en el cel un llamp traçat lentament per una mà. “la mateixa mà de sempre”. Me la mostra realment en un cartell, una mica més enllà de la llibreria Dorton. Es cert que hi ha allà, molt per sobre els nostres caps, una mà vermella que amb l'índex senyala quelcom, anunciant no se què. Vol tant si com no tocar aquella mà, intenta abastar-la fent petits salts fins que finalment aconsegueix plantar a sobre la seva. “La mà de foc, és per tu, ja saps, ets tu”. Es queda en silenci una estona, crec que està apunt de posar-se a plorar. Després, de cop, situant-se davant meu, gairebé aturant-me, amb aquesta forma seva tan extraordinària de cridar-me, com es crida algú de sala a sala, per un castell buit: “André? André?... Escriuràs una novel·la sobre mi. T'ho asseguro. No diguis que no. Ves en compte: tot s'esvaeix, tot desapareix. Alguna cosa nostra ha de perdurar... Però no importa: tu adoptaràs un altre nom: quin nom, vols que t'ho digui, això és molt important. Ha de ser en certa manera el nom del foc, doncs quan es tracta de tu sempre té quelcom a veure el foc. La mà també, però no és tant essencial com el foc. El que veig és una flama que surt de la monyeca, així (amb el moviment que s'usa per fer desaparèixer un naip) i que fa que immediatament la mà cremi, i que desaparegui en un obrir i tancar d'ulls. Trobaràs un pseudònim, llatí o àrab. Promet-ho. És precís”».¹⁶⁰

La mà de foc, també es advertida per Nadja en un quadre de De Chirico, *L'enigma de la fatalitat*, que es trobava en el taller del poeta i que també remet a Breton.¹⁶¹ De fet, no devia errar gaire la protagonista al vincular aquest element amb el seu amant ja que també en una obra de Toyen (Marie Čermínová) també trobem aquesta analogia. En el *Retrat d'André Breton* (1950) apareix el rostre del protagonista emmarcat per tres triangles. D'aquest sorgeixen un seguit d'orenetes. La mirada de Breton es fixa en unes brases que es troben just davant de la seva faç, que semblen ser un reflex del retratat.



1. Toyen (Marie Čermínová). *Portrait d'André Breton*. 1950. Col·lecció particular. 2. Philippe Hauchecorne. *Nadja*. 1963. Association Atelier André Breton.

¹⁶⁰Ib. p. 181-182

¹⁶¹Ib. p. 205

El final de la relació, està marcat pel mencionat ingrés de Nadja al manicomi. Una reclusió que semblava inevitable. Al conèixer la notícia del ingrés, Breton intuï la facilitat amb que se l'acusaria...

«Fa uns mesos vingueren a comunicar-me que Nadja estava boja. Sembla, com a conseqüència d'una sèrie d'excentricitats que havia protagonitzat en un passadís del seu hotel, havien hagut d'internar-la en l'asil de Vaucluse. Altres, i no jo, epilogaren ben inútilment sobre aquest fet que, de ben segur, els semblarà el fatal desenllaç del que precedeix. Els més avisats s'afanyaran a investigar, en el que he relatat de Nadja, fins a quin punt han de ser tingudes en compte unes idees que ja llavors eren delirants i potser atribueixen a la meua intervenció en la seva vida, una intervenció favorable en la pràctica del desenvolupament d'aquestes idees, un valor terriblement determinant. Pel que fa als dels “Doncs clar!”, als de “Ja es veia a venir”, al de “Ja ho deia jo”, als de “En aquestes condicions”, de tots aquests cretins de baixa estofa, prefereix-ho deixar-los en pau. L'essencial és que no crec que per Nadja pogués existir una gran diferència entre l'interior i l'exterior del manicomi».¹⁶²

Aquestes darreres paraules són concloents, ja que, en certa manera, la llibertat de Nadja -i per la qual es sentí atreta Breton- era una llibertat mental i no física. Nadja vivia en una societat on les diferències no es perdonen. Vivia de forma excèntrica. En aquest sentit encarna una manera diferent de viure que era la que proposaven els surrealistes. Però el pecat de la protagonista no fou transgredir les normes, sinó fer de la anormalitat el seu *modus vivendi*. Probablement per això fascinà a un Breton que fou més pragmàtic:

«Ara bé, mai vaig suposar que ella pogués arribar a perdre, o que ja l'hagués perdut, la *gràcia* d'aquest instint de conservació ... que fa que després de tot els meus amics i jo, per exemple, ens *comportem correctament* -acontentant-nos en mirar cap un altre costat- al pas d'una bandera, que no sempre provoquem a qui ens vingui de gust, que no ens permetem la alegria incomparable de cometre algun precios “sacrilegi”...»¹⁶³

Nadja no és sols una novel·la sobre l'atzar objectiu, l'amor, la vidència, sinó eminentment un cant a la llibertat. A una llibertat sense cadenes (socials). El moviment d'avantguarda es va proposar trencar els prejudicis que esquarteraven la llibertat dels homes. Per aquest motiu el cercle de Breton fou proper al comunisme, del que s'allunyaren quan veieren perillar la seva llibertat creadora. Nadja, musa de Breton, mostrà al poeta una altre manera de viure. Afirma la vessant rimbaudiana del surrealisme, que pretenia canviar la vida. Però canviar les maneres de viure, implica canviar la societat, despullar-la de la cotilla de la moral adquirida, del comportament correcte que esmenta el poeta en el

¹⁶²Ib. p. 216

¹⁶³Ib. p. 223-24

darrer fragment.

Que Nadja sigui tancada al manicomi és un infortuni que simbolitza la desgràcia de la humanitat sencera. En aquesta obra, per primera vegada, Breton desenvolupa un problema individual com a il·lustració de problemes que concerneixen a la condició humana: la situació abjecte del home i la necessitat d'una revolució per canviar aquest estat.¹⁶⁴

En les darreres paraules del text, tants cops repetides, Breton promulga la seva noció de bellesa:

«La bellesa serà CONVULSIVA o no serà».¹⁶⁵

Tal sentència, s'articula per mitjà de la experiència amb Nadja. La dona és, per tant, el centre de la ètica i la estètica bretoniana. Encarna, la *bellesa convulsa*, però també representa una altre manera de viure que no ha estat escoltada. Abans hem parlat de la societat *selfleptomaníaca* com una societat escindida, esquarterada, en que certs impulsos es censuren, certs aspectes s'amaguen... Si hi ha hagut una veu que ha estat callada al llarg de la història aquesta és la de la dona, i Breton esta disposat a fer-la escoltar.

4/ *Les vases communicants*, publicat el 26 de novembre de l'any 1932, té com a objectiu principal constatar la vinculació entre els dos estats que els surrealisme pretén conciliar: vigília i somni. En aquest sentit, és una de les obres més expressives de la poètica surreal i segueix els mateixos paràmetres que la escriptura de *Nadja*, estructurada a partir d'analogies i amb un alt component autobiogràfic. En aquest text, la presència de la dona no es tant rellevant com ens els altres dos que conformen la trilogia. Per aquest motiu, dedicarem menys espai a aquesta obra. Amb tot, la voluntat manifesta de canviar la vida (Rimbaud) i transformar el món (Marx) del surrealisme¹⁶⁶ és palesa. De fet, la necessitat de transformar la societat per tal que l'amor sigui desinteressat -lliure i pur- ha sigut considerat com el *leitmotiv* de *Els vasos comunicants*.¹⁶⁷

Al centre de la poètica bretoniana es troba la noció hegeliana de conciliació de contraris. Aquesta ha sigut la màxima aspiració del surrealisme unificar la part esquarterada del home a la representació del home. En altres paraules, no contemplar l'home sols en algunes de les seves facetes que es corresponen a les accentuades pel mite burgès de la personalitat, sinó concebre'l com un ésser complet on l'element visceral també hi és inclòs. Així doncs, Breton fusiona en el text que ens concerneix les dues realitats esmentades, demostrant la transparència del mur que les separa. Acceptar aquestes vessants del home que han estat censurades implica orientar-se cap a un estat de serenitat mental que

¹⁶⁴BALAKIAN, Anna. 1976. p. 179

¹⁶⁵Ib. p. 243

¹⁶⁶Cfr. BRETON, André. 2009. p. 392-410

¹⁶⁷BALAKIAN, Anna. 1976. p. 181

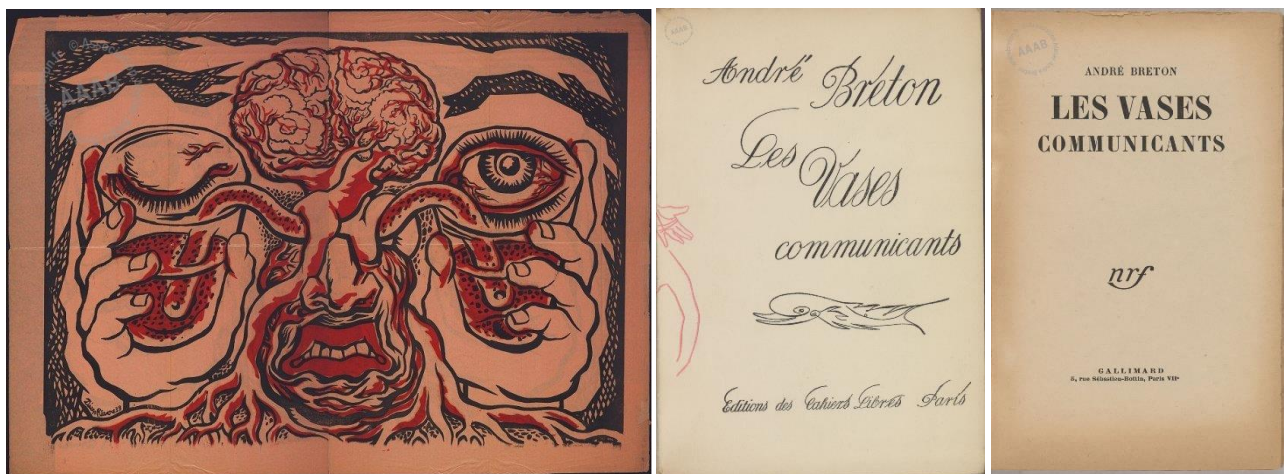
és sinònim de felicitat. Tal com diu A. Balakian la tensió és símptoma de contradicció,

«l'estat de gràcia és la capacitat d'esborrar les contradiccions».¹⁶⁸

En aquest sentit, en l'autoanàlisi d'un dels seus somnis¹⁶⁹ Breton ventila les contradiccions que havia sofert, especialment la frustració sexual. A través de les imatges somiades resumeix el seu passat immediat, seguint les pautes de la analogia i destacant-ne aquells elements que tenen una espacial importància pel seu present. Per tant, el somni afecta al món fenomènic. Tal sentència la podem traspasar a l'àmbit social: la revolució, segons el poeta, sols es fa efectiva si el somni es tradueix en acció. Altre cop tenim en aquesta afirmació ressonàncies del *Primer Manifest*. Al mateix temps, aquesta correspondència entre somni i lluita per la emancipació social també fou advertida per Walter Benjamin quan, en el citat article sobre el surrealisme, escrivia:

«Guanyar les forces de la ebrietat per al servei de la revolució: en torn a això gira el surrealisme tant en els seus llibres com en les seves empreses. Això és el més propi del seu afany».¹⁷⁰

En aquesta mateixa línia podem esmentar que l'hora preferida de Breton és la matinada, quan la sensibilitat humana es desperta plena de els forces del inconscient: *màgic magatzem de possibilitats*.¹⁷¹ Per tant, a diferència de la ideologia simbolista que veien el somni com un refugi contra la realitat, Breton el percep com un element transformador en el si de la realitat física.



1. Diego Rivera. *Les vases communicants*. 1939. Association Atelier André Breton. 2. André Breton. *Les vases communicants*. Les Cahiers libres. 1932. Association Atelier André Breton. 3. André Breton, *Les vases communicants*. Gallimard, Paris. Association Atelier André Breton.

¹⁶⁸Ib. p. 182.

¹⁶⁹Ib. p. 28 i ss.

¹⁷⁰BENJAMIN, Walter. 2007. p. 315

¹⁷¹BALAKIAN, Anna. 1976. p. 186

Ferdinand Alquié, per altre banda, apuntarà que la recerca de Breton tracta de descobrir l'infinit en les nostres potències que consirada capaces d'alterar l'ordre de la realitat establerta,¹⁷²

«en aquest impuls admirable on l'individu afirma la totalitat dels seus drets i es rebel·la contra la imposició social, en qualsevol nom i rostre que aquesta adopti».¹⁷³

Més enllà de l'aspecte social del somni, l'autoanàlisi que el poeta duu a terme sembla respondre a la pregunta amb que s'inicia la trilogia *-Qui sóc jo?-*. L'element autobiogràfic ha de ser interpretat com una exploració de la pròpia individualitat, com una eina per a conèixer-se a si mateix. Si bé en els altres dos texts aquest fet té més a veure amb les relacions que estableix, en aquest cas prepondera la presència del somni.

A *Les vases communicants*, a més a més de teoritzar sobre la surrealitat, de la realitat superior fruit de la esmentada conjunció, dedica un seguit de pàgines al amor. És aquí on apareix per primera vegada el que serà l'eix central de la seva següent obra, *L'amour fou*, la defensa de l'amor únic. Breton escriu:

«Mai he arribat a anar-me'n al llit amb una prostituta, fet provinent, per una part, que mai he estimat -i no crec poder estimar- a una prostituta; i per altre, de que suportó molt bé la castedat quan no estimo».¹⁷⁴

Una defensa de l'amor únic que contrasta amb la concepció del erotisme per part del «surrealisme dissident» encapçalat per A. Masson i G. Bataille. L'amor únic i desinteressat, és a dir, no sotmès a la lògica mercantilista amb que s'estableixen les relacions socials en el si del capitalisme, és aquell que brollarà en el moment en que tal sistema econòmic caigui:

«Sols un canvi social radical, l'efecte del qual seria suprimir, amb la producció capitalista, les condicions de propietat li són pròpies, aconseguiria fer triomfar, en el pla de la vida real, l'amor recíproc...»¹⁷⁵

En Breton existeix una confiança absoluta en la revolució, moment en que es farà efectiva la emancipació social.¹⁷⁶ Ara bé, aquesta l'hem de llegir no sols com un canvi de directrius econòmiques en ares del bé comú, sinó també com un canvi de posicionament respecte les concepcions de la vida heretades de la modernitat. És a dir, entenent l'ésser humà com un ésser complet on les seves diverses facetes es mantenen en equilibri. D'aquí la metàfora dels vasos comunicants. Talment retornem a

¹⁷²ALQUIÉ, Ferdinand. 1974. p. 48

¹⁷³Ib. p. 52

¹⁷⁴BRETON, André. 2005. p. 63

¹⁷⁵Ib. p. 62

¹⁷⁶Cfr. BRETON, André. 2005. p. 113-118

l'epítet surrealista de canviar la vida i el món,

«així arribem a concebre una actitud sintètica en la que es troben conciliades la necessitat de transformar radicalment el món i la d'interpretar-lo el més completament possible. Aquesta actitud, som alguns els que la sostenim des de fa alguns anys i persistim en creure que es plenament legítima».¹⁷⁷

Finalment, també a *Les vases communicants* ens trobem un dels elements recurrents de la poètica de Breton: la *flânerie*. Tal com subratlla A. Balakian, les marrades per París havien ensenyat al poeta a estar sempre predisposat a l'amor, com un exercici de llibertat, tal com hi ha una preparació per capturar l'atzar i *doblegar-lo* segons les nostres necessitats.¹⁷⁸ Així doncs, acabem la nostra exposició sobre aquest text amb una cita del poeta on explica un d'aquests actes que duia a terme en l'entramat dels carrers parisencs:

«En una altre ocasió em vaig passejar portant a la mà una bellíssima rosa vermella que destinava a una d'aquelles dones [que el sorprenien] a l'atzar, però, com esperava d'elles res més que poder oferir-les la flor em costà moltíssim trobar una que volgués acceptar-la».¹⁷⁹

5/ Juntament amb *Nadja, L'amour fou* (1937) és una de les novel·les de Breton on l'amor és protagonista. Les dones, l'amor i els enigmes de l'atzar tenyeixen les pàgines d'aquest text. L'obra ens remet, tal com a *Els vasos comunicants* a la vida íntima del autor, que va desfilant-se en el transcurs de les seves planes. Així com en *Nadja*, l'escrit que ara ens concerneix té com a protagonista i font d'inspiració a una dona en concret que ha cridat la atenció del poeta. La seva mirada està sempre atenta i expectant a la troballa; a un encontre que alteri la seva la vida...

«L'atzar objectiu és el punt d'intersecció amb l'exterior -escriu Octavio Paz-. No crec que ningú hagi ofert una resposta tant definitiva a aquest “problema de problemes”. Però si la resposta de Breton no aconsegueix satisfer-nos, la seva pregunta no para d'asfixiar-nos. Tots hem sigut herois o testimonis d'encontres inexplicables ... En la nostra vida diària, no és l'amor, de manera sobirana, la incandescent encarnació de l'atzar objectiu? Les preguntes que feien Breton i Éluard a la revista *Minotaure*: “Quin ha sigut l'encontre capital de la seva vida? fins a quin punt aquest encontre li ha donat la impressió de necessari o fortuït?”, las podem repetir tots. I estic segur que la majoria respondria que aquesta trobada capital, decisiva, destinada a marcar-nos per sempre amb la seva urpa daurada, es diu: amor, persona estimada. I cap de nosaltres podria afirmar amb certesa si

¹⁷⁷Ib. p. 118

¹⁷⁸BALAKIAN, Anna. 1976. p. 189

¹⁷⁹BRETON, André. 2005. p. 67

aquest encontre fou fortuït o necessari».¹⁸⁰

L'encontre amb Jacqueline Lamba, fortuït o necessari, fou el que inspirà *una de les més belles obres sobre l'amor que s'han escrit*, dit segons J. Caballero.¹⁸¹ *L'amour fou* és un text a mig camí entre la confessió íntima i el manifest. Una narració d'un marcat caràcter autobiogràfic, una mena de diari, amb què André Breton ens obra la porta a la seva intimitat, a les seves emocions. Paradigma de la transparència cristal·lina. A través de les seves pàgines podem recórrer un tram important de la seva vida. Sembla ser una resposta a les preguntes publicades a *Minotaure* que O. Paz evocava. Al mateix temps, malgrat que l'extraordinari i la meravella impregna les seves pàgines, Breton ens convenç de la bellesa de l'amor explicant-nos una relació bastant convencional: el primer contacte, el viatge de la parella a un país estranger (a Santa Cruz de Tenerife), la discòrdia que posa en perill la unió del amants i el naixement de la seva única filla.

Breton en aquest llibre, a diferència de Bataille, no es dedicarà a teoritzar sobre l'erotisme en la seva vessant sàdica, tanàtica i religiosa, sinó que, sense ignorar la seva faceta obscura, exalta el seu aspecte lluminós. Ja que si ens hem referit a *L'amour fou* com una mena de manifest, aquest es posiciona a favor de l'amor únic. Únic, no per sempre.

Així doncs, en les marrades Breton més que conèixer sembla voler reconèixer a una dona. De fet, el terme «reconeixement» es fonamental per entendre la concepció bretoniana de l'amor. Sembla que hagi estat preestablert un lligam entre dues persones, una unió inevitable de la qual en depèn la felicitat. Aquesta idea ens transporta al famós diàleg d'Aristòfanes compilat a *El banquet platònic*. En aquest s'introdueix un mite que segons el qual, en temps remots, existien tres sexes: el masculí, el femení i l'androgín. Éssers poderosos que volien assolir el cel per a lluitar contra els déus i per aquest motiu Zeus els va dividir en dues meitats fent d'ells entitats incompletes:

«Així que, una vegada quedà la naturalesa humana dividida en dos, cada meitat enyorava a la seva pròpia meitat i es reunia amb ella i, rodejant-se amb els seus braços i entrelaçant-se l'una amb l'altre per l'ànsia de fer-se un».¹⁸²

En la societat capitalista que tendeix a uniformitzar, estem perdent a l'altre. Tot és una massa gris... Les paraules del poeta ens recorden la importància de l'alteritat i la passió de descobrir aquell enigma que s'amaga rere un rostre que no és el de l'igual, on projectar impulsos yoics característics de la societat actual, sinó el de l'altre. Cada cop més l'amor lliure, sense límit, manifesta la seva vinculació amb el capitalisme: acumular frenèticament relacions sexuals, amuntegar diners com a sinònim de la

¹⁸⁰PAZ, Octavio. 1980. p. 39-40

¹⁸¹CABALLERO, Juncal. 2002. p. 125

¹⁸²PLATÓ. 1998. p. 67

llibertat del capital.¹⁸³ Enfront a tot això, el desinterès, l'amor únic, Breton:

«Jo acabava d'escriure alguns dies abans el text inicial d'aquest llibre [*L'amour fou*], text que informava bastant bé sobre les meves disposicions mentals i afectives d'ençà: necessitat de conciliar la idea d'amor únic i de la seva negació més o menys fatal en el marc social actual».¹⁸⁴

Ens trobem davant d'un relat amorós entre dues persones que ens mostra un procés de maduració que culmina amb el naixement de la seva filla. Eros, segons el poeta, és indissociable a allò inesperat i al mateix temps productor d'un encadenament de dubtes. L'amor recíproc és un joc de miralls en els angles dels quals es reflecteix allò desconegut...¹⁸⁵

«Allò insòlit és inseparable de l'amor, presideix la seva revelació tant en el seu aspecte individual com col·lectiu. El sexe del home i de la dona sols s'atreuen mútuament mitjançant la introducció entre ells d'una trama d'incerteses que reneixen sense parar...»¹⁸⁶

El «reconeixement», la primera trobada, es produeix el 29 de Març de 1934 en el cafè de la Plaça Blanche. Atret per la bellesa de la desconeguda, el poeta es sent impulsat a conèixer-la mentre caminen junts per un París nocturn:

«Aquesta jove dona que acabava d'entrar estava com embolcallada per vapor -potser vestida de foc?-. Tot era pàl·lid, gelat comparat amb aquesta testa somiada des d'una harmonia perfecte entre el rovell i el verd ... Ja la havia vist entrar dos o tres vegades a aquell lloc ... una intuïció molt vaga m'havia permès considerar que el destí d'aquesta noia pogués un dia, per molt dèbilment que fos, establir algun vincle amb el meu»¹⁸⁷

Tal com hem dit, el personatge que inspira *L'amour fou* és J. Lamba. Pintora francesa nascuda a París l'any 1910 i que estudià a l'Escola d'Arts Decoratives de la mateixa ciutat. La seva entrada en el món artístic, concretament, al surrealisme es realitza sota la mirada atenta del seu futur marit. Quan ambdós es van conèixer, Jacqueline treballava de ballarina en un Music-Hall on feia un número submergida en un aquari de cristall. Aquest tipus de feina portà al poeta a equiparar a la seva amant amb una Ondina, una Nàiada.

Després de la seva primera trobada, el record i la imatge de Jacqueline evoquen al poeta un text escrit feia onze anys: *La nit del girasol*, dedicat a Pierre Reverdy. El poema és premonitori d'un

¹⁸³Cfr. HAN, Byung-Chul. 2014.

¹⁸⁴BRETON, André. 2012b. p. 55

¹⁸⁵BRETON, André. 2012b. p. 105

¹⁸⁶Ib. p. 93

¹⁸⁷Ib. p. 54-55

encontre que tindrà un paper fonamental en el desenvolupament de la història:

«La viatgera que travessà les Halles a la caiguda de l'estiu
caminava de puntetes
»La desesperació feia girar en el cel els seus raigs tant bells...»¹⁸⁸

El paral·lelisme entre la protagonista del poema i el succeït aquella nit és evident. Passejaren per les Halles i, malgrat que Jacqueline no caminava de puntetes, aquesta forma de desplaçament sembla evocar a la seva professió... Breton analitza detalladament el poema al llarg de les pàgines de *L'amour fou*, per acabar conclouent que

«no hi ha res en aquest poema de 1923 que no hagi sigut anunciador del que em succeirà a 1934». ¹⁸⁹

Tot i que Jacqueline no pogué inspirar el poema, la seva imatge quedarà sempre lligada a la desconeguda protagonista d'aquest:

«El 14 d'agost següent, em casava amb la totpoderosa ordenadora de la nit del Girasol». ¹⁹⁰

A *L'amour fou*, tal com en les altres obres de la trilogia el temps té un caràcter eclèctic i els esdeveniments succeeixen de manera condensada com una narració onírica. Entre la primera i la última de les pàgines d'aquest llibre, transcorren deu anys de la vida del poeta i tot el temps sembla estar caminar entre un bosc d'indicis. ¹⁹¹

Tal com hem apuntat, en aquest text Breton renega de les condicions de la societat contemporània que impedeixen el sorgiment de l'amor. De fet, és connatural a la societat actual l'estat de guerra que manté en contra de l'amor desinteressat. Així doncs, les sòrdides consideracions que se li oposen sols seran sols abolides en el moment en que les bases econòmiques del capitalisme siguin derruïdes:

«Amb una renovació de les condicions de vida no veig bé qui podria impedir que vencés aquest amor, portador de les més grans esperances que s'hagin manifestat en l'art durant segles». ¹⁹²

¹⁸⁸Poema reproduït a Ib. p. 66-67. Una altre traducció al castellà del text pot ser trobada CABALLERO, Juncal. 2002. p. 130-131.

¹⁸⁹BRETON, André. 2012b. p. 76

¹⁹⁰Ib. p. 97

¹⁹¹BALAKIAN, Anna. 1976. p. 169-171

¹⁹²BRETON, André. 2012b. p. 104



1. André Masson. *Portrait d'André Breton et Jacqueline Lamba*. 1941. Centre Georges Pompidou, Paris. 2, 3 i 4. Rogi André (Rosa Klein). *Jacqueline Lamba dans un aquarium I, II i III*. Bibliothèque Nationale de France.

Amb aquesta darrera frase, afegim un altre ingredient a l'eros bretonià. Pel poeta, l'amor es projecta en la dona, símbol de la renovació de les maneres de viure -idea en què insistirà a l'arribada de la Segona Guerra Mundial- ja que encarna la concepció surrealista de la realitat. La pulsio eròtica i la força, la embriaguesa, per dur a terme la revolució són parelles: ambdues es guien per la intuïció vers una promesa de felicitat. En el moment en què es produeixi la emancipació social, l'amor vencerà. Ara eros es relaciona amb l'art, portador de les més grans esperances. De fet, és en *L'amour fou* on trobem el passatge ja citat en què relaciona l'erotisme i la sensació estètica, veient en la segona una diferència de grau respecte la primera.¹⁹³ Per Breton, per tant, eros es sinònim de llibertat creativa i de comportament. En aquest sentit, els estudiants del Maig de 1968 foren propers al surrealisme quan escrigueren a les parets de la Sorbona: *Quan més faig l'amor, més ganes tinc de fer la revolució. Quan més faig la revolució, més ganes tinc de fer l'amor.*

El bosc de signes pel qual travessa Breton a les pàgines de *L'amour fou* ens condueix a Santa Cruz de Tenerife, un d'aquells espais sensibles de la terra on les analogies frueixen; també a la Bretanya francesa on succeeix el famós episodi vinculat a la casa de Michel Henriot¹⁹⁴, on els actes que duen

¹⁹³Ib. p. 21

¹⁹⁴Tal com explica Breton al text que ens concerneix, al 1934 passejà als voltants de la casa de Michel Henriot, conegut per haver assassinat a la seva esposa, Georgette Delgalve, set mesos abans de la visita del poeta. Es coneixia de Henriot

a terme i les sensacions que experimenten Lamba i Breton tenen a veure amb el crim que es dugué a terme en aquell indret anys enrere. Però sobretot, l'obra és una exploració d'altres maneres de la feminitat, on apareix una nova figura femenina allunyada dels *tipus* que hem anat veient fins al moment, Aube, la seva filla.

Aube representa la consumació de l'amor entre els dos protagonistes de la novel·la, al mateix temps de representar la esperança d'una nova generació. La seva filla és un pont vers l'amor col·lectiu, la fraternitat. En les darreres pàgines del text Breton ens explica el seu seguiment de la Guerra Civil Espanyola per mitjà dels diaris. Aquells diaris amb que jugava a fet i amagar amb Aube. Les notícies de la Guerra accentuaren la voluntat bretoniana d'anihilar

«el vell “ordre” fonamentat en el culte d'aquesta trinitat abjecta: la família, la pàtria i la religió».¹⁹⁵



1. Autor no identificat. *Portrait d'André Breton et Jacqueline Lamba*. 1938. Association Atelier André Breton. 2. Henri Cartier-Bresson. *Nens jugant a les runes, Sevilla*. Imatge usada per il·lustrar *L'amour fou*. 1933. Association Atelier André Breton. 3. Autor no identificat. *André Breton i la seva filla Aube*. 1955. St-Cirq-Lapopie. Association Atelier André Breton.

Les imatges de la Guerra i Aube comuniquen, sembla aprendre de la seva un amor cap als altres que és el que caracteritzarà les relacions socials quan la humanitat hagi estat redimida, quan la revolució es dugué a terme:

«Estimava en tu a tots els nens milicians d'Espanya, semblants als que havia vist córrer nus en els barris del pebre de Santa Cruz de Tenerife. Quin sacrifici de tantes vides humanes pot un dia fer d'ells éssers *felïços*! I no obstant això no trobava valor per exposar-te amb mi i contribuir a que això fos possible».¹⁹⁶

Per acabar la nostra exposició ens remetem als mots d'Anna Balakian, on concilia la pregunta

la seva afició de disparar als ocells de la platja des de la seva casa, un acte que emula inconscientment Breton. De fet, l'episodi vinculat a aquest espai és el distanciament de la parella que sembla produït per les energies malignes de l'indret. En definitiva, tal passatge de *L'amour fou* constata l'apreciació surrealista pel poder de suggestió de certs objectes i espais.

¹⁹⁵Ib. p. 132

¹⁹⁶Ib. p. 132-133

inicial de la trilogia amb el tancament d'aquesta un cop nascuda Aube:

«La identitat més vertadera del home no resideix en les coses que deixa rere seu, sinó en el que projecta vers una realitat futura. En termes de la trilogia de Breton, que començava amb un interrogant: “Qui sóc jo?”, la resposta està en les cristal·litzacions de l'amor; sols troba la identitat a través dels que estima. Així el llegat que deixa a Aube es quelcom que podia rebre quan arribi als setze anys -és a dir, a una edat quan ella també podrà aspirar a l'amor-. Doncs el seu pare li transmet, no les coses que ha deixat enrere, sinó el poder de l'amor, del desig que pot convertir-se en realitat».¹⁹⁷

En la darrera frase de *L'amour fou* escriu:

«Et desitjo que siguis bojament estimada».¹⁹⁸

6/ *Arcane 17* degué ser considerada per Breton com el clímax i punt suprem de la seva obra anterior. Aquesta s'advoca sota el dissetè signe del tarot símbol de la d'intel·ligència i de l'amor. *Arcane 17* és la obra mística del poeta escrita en la obscuritat de la guerra, l'any 1944.¹⁹⁹ Tal com succeí en el tombant de la dècada de 1920, a finals de la dècada següent el moviment surrealista es va desmembrant; aquest cop per ja deixar de tenir una coherència programàtica. Amb tot, la importància del surrealisme en la vida cultural francesa posterior a la Segona Guerra Mundial no ha de ser menyspreada, tal com ha apuntat Alyce Mahon.²⁰⁰ Problemes de caràcter polític propiciaren les divergències entre els seus membres. Entre les pèrdues més destacades de les files surrealistes tenim a L. Aragon, l'únic membre fundador, a part de Breton, que s'aixoplugava sota el paraigües del moviment.

Si els anys trenta foren els de la expansió mundial del surrealisme, els quaranta van ser els de l'exili. *Arcane 17*, fou escrita al nord del continent americà on el poeta observà la terra en un continu estat de transformació, recull el caos del moment històric en que fou escrita, posicionant-se a favor de la llibertat. Si aquest darrer terme l'hem anat trobant al llarg dels diferents moments del surrealisme, a partir del «manifest» de 1938, adquireix una connotació llibertària. Malgrat el nihilisme triomfant en una Europa desolada, Breton encara aposta per la revolució que en aquest text adquirirà nom de dona. En una entrevista amb André Parinaud, el poeta expressava:

¹⁹⁷BALAKIAN, Anna. 1976. p. 193

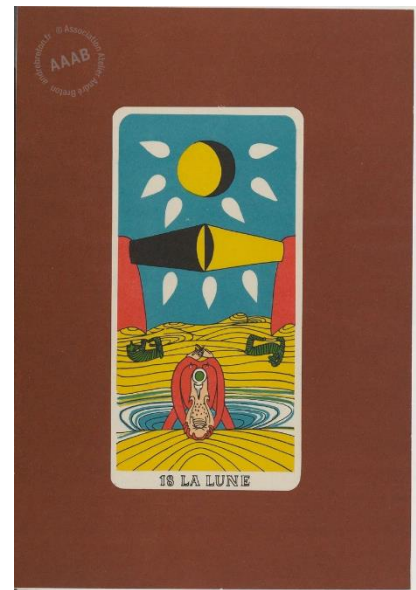
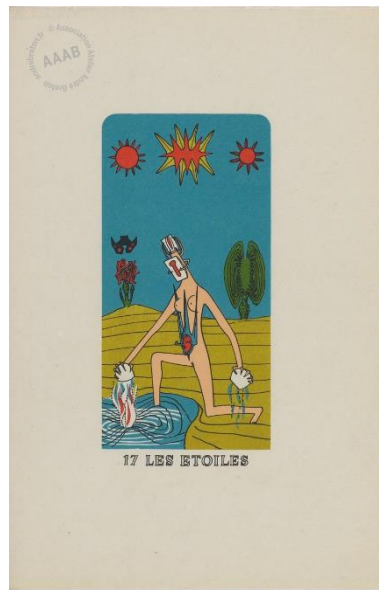
¹⁹⁸BRETON, André. 2012b. p. 133

¹⁹⁹BALAKIAN, Anna. 1976. p. 305-306

²⁰⁰Cfr. MAHON, Alyce. 2009

«El títol es refereix directament al significat tradicional de la carta del tarot que es titula “la estrella”. És l'emblema de la esperança i de la resurrecció ... Però es evident que, en el meu esperit, això estava predeterminat per la presència al meu costat d'un ésser infinitament amat per el qual, poc abans del nostre encontre, jo sabia que la vida havia perdut tota la raó de ser, i al que, per tant, no aspirava altra cosa que “tornar a la vida”».²⁰¹

La proximitat del surrealisme amb l'ocultisme queda perfectament expressada en el títol de la obra que ens concerneix que no és l'únic exemple de la poètica surreal que fa referència directament al tarot. No és difícil trobar en les obres de V. Brauner o R. Matta remissions als arcans. De fet, aquest darrer dissenyà un joc del tarot pensat per una edició de luxe d'*Arcane 17*. Al mateix temps, el text combina els temes de l'amor, la guerra i la resurrecció, que s'encadenen analògicament de manera parella a *Poisson Soluble*, *L'amour fou* i altres obres anteriors. A més a més, Breton veu en l'esoterisme, tal com expressa al final d'aquest text, com un estat de dinamisme capaç de vincular elements aparentment allunyats. Un màxima anteriorment ja sentenciada i de la qual es nodreix el procés de creació d'objectes denominat «d'incorporació».



1. Jorge Opazo. *Portrait d'Elisa*. Centre Georges Pompidou, Paris. Dació 2003. 2. Roberto Matta. *17 Les Etoiles*. *Épreuves lithographiques de lames de tarots pour l'édition d'Arcane 17*. 1944. Association Atelier André Breton. 3. Roberto Matta. *18 La lune*. *Épreuves lithographiques de lames de tarots pour l'édition d'Arcane 17*. 1944. Association Atelier André Breton.

El personatge femení al qual al·ludeix Breton és Elisa Claro, dona a la que coneix al desembre de 1943 a Nova York. El moment de la trobada, s'impregna altre cop de l'atzar i d'aquelles reminiscències baudelaerianes de les quals hem fet esment:

«En el carrer gelat et torno a veure modelada per un calfred, només els ulls al descobert. El coll

²⁰¹BRETON, Andé. 1977. p. 203

aixecat, la toqueta ajustada per la teva mà sobre la teva boca, eres la imatge mateixa del secret, d'un dels secrets de la naturalesa en l'instant en que es revela i en els teus ulls de tempestat culminada es podia veure com s'aixecava un arc iris molt pàl·lid ... Aquest signe misteriós, que no he vist més que en tu, presideix una espècie de bategant interrogació que facilita al mateix temps la seva resposta i em porta sempre fins a la font mateixa de la vida espiritual».²⁰²

El misteri envolta a la dona que es recolza en un aura de suggeriment. El tema de l'encontre i de la dona com un enigma que ha de ser desxifrat pot ser entès com un *topos* en la literatura bretoniana. *Arcane 17*, conjuntament amb *Nadja* i *L'amour fou* són els màxims exponents d'aquest lloc comú. Ens trobem amb la mateixa situació, una aproximació mútua en que els dos personatges semblen complementar part de l'altre. Altre cop ens trobem amb la reminiscència platònica del eros bretonià: Elisa Claro completa a André Breton i viceversa. És un enigma que un cop desxifrat no es pot abandonar.

E. Claro és l'inici i del final de tota la obra. Tal com passa amb les altres dues obres que tenen com a protagonista una dona, les paraules escrites per Breton es dediquen completament a elles. Així doncs, l'encontre amb el poeta sembla *necessari*, per rescatar-lo de la desgràcia:

«Una mà de dona, la teva mà en la seva pal·lidesa d'estrella, només per ajudar-te a baixar, refracta el seu resplendor en la meva. El seu menor contacte s'arbra en mi i descriu en un instant sobre nosaltres aquelles voltes etèries en que els vapors de l'om i el salze mescla el cel invertit les seves fulles blaves. ¿A què podria jo deure, per la meva part, aquesta remissió d'una pena que tants altres suporten sense sentir-se més culpables del que avui sóc jo? Abans de conèixer-te m'havia creuat amb la dissort, la desesperació. Abans de conèixer-te, vaja!, aquestes paraules no tenen sentit. Saps bé que, *al veure't per primera vegada, et vaig reconèixer sense el més mínim dubte*»²⁰³

A primer cop d'ull el poeta reconeix a la seva futura parella, com si l'*hasard objectif* hagués escrit anteriorment les pàgines del destí dels dos protagonistes. En la troballa amorosa sempre hi ha un element natural, la dona ens aproxima a la naturalesa. Hi ha en l'amor un retorn a un estat primigeni en que l'ésser no estava escindit de la naturalesa; on la natura no era dominada per la tècnica... La dona, la naturalesa i l'amor comparteixen un element irracional a partir del qual el poeta estableix les seves analogies: el contacte amb l'amada descriu sobre la parella un cel invertit de vapors de salze i d'om; unes línies més endavant escriu:

«Només et veia adornada amb una ombra blava com la que banya els joncs al capvespre»²⁰⁴

²⁰²BRETON, André. 1972. p. 86

²⁰³Ib. p. 39. El subratllat és nostre.

²⁰⁴Ib. p. 40

Melusina és la dona que emergeix de les pàgines d'aquesta obra, que és a la vegada Elisa i André, símbol dels desheretats, que contempen des de la llunyania la barbàrie a la que es sotmesa el seu país.²⁰⁵

«És la dona en la seva totalitat i no obstant és la dona tal com és avui en dia. La dona privada de la seva ració humana, presonera de les seves arrels, tant versàtils com es vulgui, però en comunicació ... amb les forces elementals de la naturalesa. La dona privada de la seva ració humana, així la veu la llegenda, per la impaciència i la gelosia del home. Tan sols una prolífica meditació del home sobre el seu error, una llarga penitència proporcional al mal que ha causat, pot retornar-li aquesta ració. Perquè Melusina, abans i després de la metamorfosi, és Melusina».²⁰⁶

Melusina és el personatge principal del *Roman de Mélusine* de Jean d'Arras, escrit en el segle XIV. Breton es sent atret per aquesta figura llegendària ja que el turment de Melusina es causat per les faltes masculines. A més a més, no encarna l'origen del pecat masculí. Pel poeta és un personatge femení atemporal que el seu sofriment i la seva privació de la *ració humana* caracteritzen a les dones.

L'aposta per la dona per part de l'escriptor està condicionada per una guerra crua i salvatge. Els homes han ostentat el poder fins el moment. Són els mateixos homes que fent servir com estendards la tècnica i al racionalisme han conduït a Europa a la barbàrie. Els valors tradicionalment associats a la modernitat, al subjecte masculí, són qüestionats i es lamenta que la veu de les dones hagi sigut callada:

«¡Quin prestigi, quin avenir no hagués tingut el crit de la dona, aquest crit en potència, si en el curs dels últims anys hagués pogut emetre's , sobre tot a Alemanya, aquest crit d'enuig i alarma que per una maledicció, com en un somni, tantes vegades no aconseguen que superi la virtualitat i ... que hagués sigut suficientment fort perquè no aconseguissin sufocar-lo! Després de tantes “santes” i heroïnes nacionals que instiguen la combativitat d'una i altre banda, ¿quan una dona, senzillament dona, realitzarà el *miracle* molt diferent d'estendre els braços entre els que van a combatre per dir-los: sou germans? ¡És necessari que el jou aixafi a la dona que en tal situació no percebi cap possibilitat de representar el seu paper, per què abdiqui irremissiblement davant les forces que li són tant manifestament contràries!»²⁰⁷

No podem imaginar una història de la civilització protagonitzada per dones. Ens podem preguntar si en tal cas el sofriment que ha patit la classe oprimida s'hagués dut a terme. En tot cas, els fets demostren que els grans conflictes, els genocidis són i segueixen sent producte de la «racionalitat» masculina que veu el sofriment com un deute a pagar en ares del progrés. El poeta afirma que seguint

²⁰⁵BALAKIAN, Anna. 1976. p. 310

²⁰⁶BRETON, André. 1972. p. 66-67

²⁰⁷Ib. p. 64-65

aquestes directrius fal·laces, l'home ja ha demostrat del que és capaç de fer i s'ha de donar una oportunitat a la «irracionalitat» femenina. La dona comparteix el caràcter dinàmic de l'univers i encarna la possibilitat de renaixement, de salvació, de revolució. Per Breton l'any 1944 era el moment

«de definir-se en art sense equívocs contra l'home i a favor de la dona, de destituir a l'home d'un poder que està suficientment provat que ha malgastat per restablir aquest poder en mans de les dones, denegar a l'home totes les seves peticions mentre la dona no hagi recuperat la seva part equitativa en aquest poder, i tot això no sols en l'art, sinó en la vida».²⁰⁸

L'aspecte social de les paraules de Breton és essencial, en la mesura que intenta reestructurar la societat de la seva època. Replantejament dels papers atorgats on l'art, però, té molt a dir. Al llarg d'aquestes pàgines hem vist com els valors de la feminitat s'han associat a la naturalesa, que com la dona és irracional, actua per impulsos. D'aquestes pulsions l'amor adquireix un paper protagonista, per la seva capacitat de fer-nos feliços. El surrealisme és un moviment que va posar en valor la passió en front a la superestimada raó. Concep a l'ésser humà en aquestes dues vessants, si realment són dues vessants. Proposa un retorn a l'equilibri i per tant escoltar a allò que tradicionalment s'havia considerat secundari, superflu, contingent: a la dona i als valors femenins:

«És tant aguda aquesta crisi, que per la meua part no trobo més que una solució: ha arribat el moment de revaloritzar les idees femenines a expenses de les masculines, la derrota de la qual es consimeix actualment de forma bastant tumultuosa. Encara que no fos més que com a protesta en contra a aquesta escandalosa situació, és l'artista, en particular, a qui li correspon implantar fins al màxim tot allò que es desprèn del sistema femení del món en oposició al sistema masculí ... Vertaderament, no és nova aquesta direcció que desitjaria poder conferir al art: fa temps que es troba subjecte a ella, implícitament, en una gran part, i quan més s'avança en l'època moderna, més es comprova que aquesta preferència s'afirma».²⁰⁹

Home i dona ens conformem més per una suma d'accidents que no per unes qualitats inherents al nostre gènere. André Breton contraposa dues polaritats que com tota generalització es poc veraç. L'ontologia masculina i femenina no tenen perquè estar contraposades i encara menys constituïdes per uns valors particulars. Tot plegat ens ho hem de prendre com un crit de protesta vers la realitat del seu moment i no judicar la literatura a partir de «la realitat», sinó entendre la veritat que aquesta ens revela.

Aquesta «veritat» no és altre que la recerca de la transparència, de la puresa enfront a la corrupció del món contemporani. En paraules de Balakian:

²⁰⁸Ib. p. 66

²⁰⁹Ib. p. 65

«El poder de la llum en el món material queda sincronitzat amb la destil·lació de l'amor, per assolir el seu triomf sobre els mals materials un estat de serenitat mental i de simpatia. Trobar “la intel·ligència poètica del univers” es correspon amb la relació harmoniosa de dos éssers».²¹⁰

L'estat de serenitat mental no és altre que el paradís terrenal que la revolució ha d'assolir²¹¹ i al que la dona, continuadora de la pulsio irracional de la naturalesa, ens guiarà.

7/ Publicada l'any 1947, *Ode a Charles Fourier* ens serveix de coda a la nostra exposició sobre la dona en l'ideari bretonià. En aquest text en concentren totes les aspiracions de la feminitat que el poeta proposa al llarg de la seva trajectòria i que hem intentat resumir per mitjà de l'anàlisi d'alguns dels seus texts cabdals. Exceptuant algunes peces fragmentàries i apòcrifes, aquest és el darrer poema d'André Breton.

En una carta a Gulliner, Breton explica el seu interès per Fourier a través d'una d'aquelles coincidències fruit del *hasard objectif* característiques de la vida del poeta. A Nova York trobà una edició de els obres completes de Fourier que llegí al llarg d'un viatge en tren a través dels Estats Units. Una ruptura marcada a la meitat del poema senyala aquest viatge. El poema es reprèn sota la influència dels indis nord-americans.²¹² L'indi nord-americà es convertirà en símbol de la puresa, en comunió amb la naturalesa física encara verge del paisatge estatunidenc.²¹³ Estem en temps del divorci de Breton i Lamba i l'inici de la relació amb Claro. Moment en que el poeta s'obra definitivament cap al esoterisme del qual n'és testimoni *Arcane 17*.

Charles Fourier (1772-1837), socialista utòpic francès, proposà la creació d'unes unitats de consum i producció denominades «falanasteris». Es fundaven en la idea que cada individu treballaria d'acord amb les seves passions i on no existia un concepte abstracte i artificial de propietat privada. Fourier parteix de la creença de que l'ésser humà és intrínsecament bo, ja que es contenidor d'una harmonia natural que reflecteix la del univers. El problema, per tant, estava en la societat existent que impedia el desenvolupament de les qualitats individuals.

Walter Benjamin veu en els falanasteris de Fourier un element monadològic que pretén actualitzar. En una de les memòries de *Das Passagen-Werk* escriu:

«El falansteri ha de reorientar als homes a aquelles situacions en que allò moral no és necessari. La seva complexíssima organització apareix en la forma de la màquina ... La maquinària humana allà

²¹⁰BALAKIAN, Anna. 1976. p. 314

²¹¹Cfr. BENJAMIN, Walter. 2008.

²¹²BALAKIAN, Anna. 1976. p. 295

²¹³Ib. p. 296

projectada ve a produir el país de Jauja, la originària imatge del desig que ha omplert de vida renovada és la utopia fourierista».²¹⁴

En la *Anthologie de l'humour noir* (1939), André Breton dedica unes quantes paraules a Fourier. En recalca la admiració per part de Marx i Engels i la influència a varis poetes vuitcentistes entre els que destaca Victor Hugo. Afegeix que

«no hi ha dubte que la seva constant interferència amb els més agosarats plans de transformació social, la seva justesa i viabilitat estan demostrades en gran part, els confereix un relleu extraordinari. Voler-los arrencar el seu missatge per fer-lo més manejable, es trair-lo prenent oblidar que, al 1818, Fourier proclamà la absoluta necessitat “de refer l'enteniment humà i avidolar tot el que s'havia après” (cosa que exigeix començar pel consentiment universal i acabar amb el presumpte “sentit comú”».²¹⁵

Per Breton, Fourier resideix en una zona entre l'incontrolable i la meravella.²¹⁶ No és d'estranyar, que la seva darrera gran poesia li dediqui a un dels seus principals guies espirituals. Un dels conceptes fonamentals en Breton, que és el que l'allunyarà del PCF, és que l'emancipació social no pot ser realitzat sense la alliberació i exploració de la imaginació humana. A més a més, aquest te poc a veure amb el progressisme tècnic, que escindeix a l'home de la naturalesa. Per tant, el fourierisme reforçava les teories del poeta.

A l'inici del poema Breton retorna a 1937, quan va descobrir al socialista que en la efemèride del centenari de la seva mort, a la estàtua de Fourier (a prop de la Rue Fontaine) se li oferiren rams de flors:

«Una llaga enlluernadora que és la subhasta de les sirenes
No pensava que estiguessis en el teu lloc
I aquí a una matinada de 1937
Ah home que feia al voltant de cent anys que havies mort
Al passar vaig veure un fresc ram de violetes als teus peus
És rar que algú floreixi les estàtues de París...»²¹⁷

Seguidament descriu la penosa situació de l'Europa del moment on es troba tot deslligat i de potes enlaire, i on els estralls de la guerra

²¹⁴BENJAMIN, Walter. 2013. p. 56

²¹⁵BRETON, André. 2012. p. 54-55

²¹⁶Ib. p. 54

²¹⁷BRETON, André. 2008. p. 247

«S'amalgamen en un sol bloc compacte i neutre d'espuma de mar

Sobre el que salta un fil de sang»²¹⁸

i dirigint-se a Fourier declara que res ha canviat, que els esclaus segueixen oprimits pels amos. En les estrofes següents, usa sistemàticament la terminologia fourierista per acabar, com hem dit, amb una interrupció en que evoca als indis Hopi que simbolitzen l'amor a la vida i la inclinació natural del home cap al bé.²¹⁹

No estendrem més en l'anàlisi d'aquesta obra, essent conscients que no fem justícia a aquesta complexa meditació filosòfica en vers. Senzillament volem recalcar que el naturalisme i el cosmologisme fourierista són els atributs que ostenta la dona en Breton. La dona, *la nova Eva*, pont entre somni i vigila, dinàmica com les forces ocultes del univers, encarnadora de l'amor. La utopia de Fourier i la veu femenina en Breton són anàlogues.

En definitiva, tal com expressa amb cert ressò baudelaireïa a l'*Antologia de l'humor negre*, Charles Fourier

«aureola aquest far [del que es serviran els dos Rosseau, Jean-Jaques i el duaner], un dels més lluminosos que jo conec, la base del qual desafia el temps i el seu cim s'aproxima als núvols».²²⁰

Eros en el centre de la estètica: la *beauté convulsive*

Eros, energia creadora de vida, divinitat de l'amor; ja deia Plató que era el déu que podia fer més feliç al home. La felicitat sembla ser l'objectiu perseguit pel surrealisme, bé sigui promulgant el triomf d'Eros, bé sigui per via de la emancipació social. En la teoria artística del moviment, es redefineix la estètica introduint una nova concepció de la bellesa anomenada «convulsiva». Formulada per A. Breton, tal noció ens allunya del plaer desinteressat kantian i proposa un art proper a la vida, a la fisicitat, al cos...

El surrealisme, fill de la experiència dadaïsta, recull la seva crítica a la ja mencionada *selfcleptomania*. En el *Manifeste dadà* de 1918, T. Tzara escriu que

«La obra d'art no ha de ser la bellesa en si mateixa, o està morta; ni alegre ni trista, ni clara, ni obscura ... Una obra mai es bella, per decret, objectivament, per a tots. La crítica, és per tant, inútil, no existeix més que subjectivament ... O potser s'ha trobat la base psíquica comú a tota la

²¹⁸Ib. p. 248

²¹⁹Cfr. BALAKIAN, Anna. 1976. p. 297-299

²²⁰BRETON, André. 2012. p. 56

El text de Tzara expressa el rebuig vers qualsevol estètica normativa que emparentem amb el classicisme artístic i els principis renaixentistes del art. S'apel·la a la subjectivitat del judici estètic per a menysprear l'academicisme que decreta els cànons d'allò bell. Seguint la estela de dadà el surrealisme encunyarà un nou ideal de bellesa que pregona la renovació dels gèneres plàstics i les seves formes, amb la voluntat d'alliberar l'art de tot cànon i principi d'harmonia.

«La paraula harmonia és absolutament nua de significat»,²²²

escriu Breton a propòsit de Picabia. En el nucli de la estètica anormativa bretoniana, el terme «bell», en el *Manifeste* 1924, és associat amb el del «meravellós».²²³ De fet, segons la definició donada en aquest text, només allò meravellós pot ser bell. Per tant, la bellesa moderna és indissociable d'aquesta qualitat que serà habitualment usada pels surrealistes per a elogiar les produccions artístiques les quals admiren, de la novel·la gòtica al cinema de Louis Feuillade. Per Aragon allò meravellós és una contradicció que apareix dins de la realitat. Pierre Mabille, amic d'A. Breton, a *Le Miroir du merveilleux* veu en els mites una necessitat de realització de l'esperit humà, per la seva capacitat de fusionar el perceptible i l'imaginable. En aquest sentit, el meravellós s'obra al camp de la imaginació i sembla conciliat amb un pensament salvatge, a la recerca d'un inconscient col·lectiu que té a veure amb l'ocultisme.²²⁴

Ara bé, és al final de *Nadja* quan es formula de manera enigmàtica la veritable estètica surrealista sota el conegut epítet de la *beauté convulsive*.²²⁵ Aquesta definició de la bellesa aplicable a qualsevol producció artística surreal, fou establerta a partir de les sensacions suscidades per Léona. Eros es troba implícit en aquesta formulació que més allà de l'immobilisme de l'estètica clàssica, aposta pel dinamisme de la sensació.

«De tot això és dedueix necessàriament una determinada actitud respecte la bellesa, la qual està prou clar que únicament amb una finalitat passional ha estat tractada aquí. En cap cas estàtica, és a dir empresonada en el seu “somni de pedra”, inabastable per a l'home a les ombres d'aquestes Odalises, en el profund d'aquelles tragèdies que pretenen limitar-se a una única jornada, gairebé menys dinàmica que elles, és a dir, sotmesa a aquell galop desenfrenat després del qual sols pot començar desenfrenadament un altre galop...»²²⁶

²²¹ TZARA, Tristan. 2009. p. 193

²²² Citat a ARON, Paul i BERTRAND, Jean-Pierre. 2010. p. 21

²²³ BRETON, André. 2009. p. 398

²²⁴ ARON, Paul i BERTRAND, Jean-Pierre. 2010. p. 73-74

²²⁵ BRETON, André. 2011. p. 243

²²⁶ Ib. p. 241

Entre el dinàmic i l'estàtic, en la noció bretoniana de bellesa apareix la seva característica conciliació de contraris. L'aglutinant, no és altre que la dona, Nadja:

«Ni dinàmica ni estàtica, veig la bellesa tal com t'he vist».²²⁷

L'element que conforma la bellesa convulsa és l'espasme. Un terme, subratllat pel poeta en el text que ens concerneix i que té una clara connotació sexual. Es tracta d'una bellesa no simplement contemplada, sinó viscuda:

«Es compona d'espasmes, molts dels quals gairebé no tenen importància, però que nosaltres sabem que estan destinats a produir un *Espasme*, que sí la té ... La bellesa ni dinàmica ni estàtica. El cor humà, bell com un sismògraf. Majestat del silenci...»²²⁸

Anys més tard, al 1934, en el seu article del cinquè número de *Le minotaure*, titulat «La bellesa serà convulsa», desenvolupa el concepte i es convertirà en el primer capítol de *L'amour fou*. En aquest Breton apunta que

«els “bell com” de Lautréamont constitueixen el propi manifest de la poesia convulsiva».²²⁹

L'autor de *Els Cants de Maldoror* definí la seva concepció de la bellesa com

«l'encontre fortuït, sobre una taula de dissecció, d'una màquina de cosir i un paraigües».²³⁰

D'aquesta manera Issidore Ducasse fa compartir un mateix espai a elements aparentment contradictoris; una pràctica que el surrealisme recollirà. En molts dels textos de Breton es dedueix la voluntat de reintegrar l'art en el sistema general de forces, sempre contradictòries, que agiten a l'ésser humà.²³¹ En aquest sentit, resulta particularment interessant l'afirmació surrealista de que el bé és la metamorfosis del mal i viceversa. Proposició que es pot transportar en l'àmbit de la estètica: allò bell és la metamorfosis d'allò lleig, així com allò desagradable ho és d'allò agradable. L'instant en que aquesta transformació es verifica és el que Breton identifica com «allò meravellós». Psicològicament, aquesta atracció vers allò meravellós, allò canviant, allò inexplicable, és la manifestació d'una inquietud profundament arrelada, que neix de la contradicció interior: de la percepció de les

²²⁷ Ib. p. 241

²²⁸ Ib. p. 241-42

²²⁹ BRETON, André. 2012b. p. 22

²³⁰ LAUTRÉAMONT. Comte de. 2008. p. 117

²³¹ CIRLOT, Juan-Eduardo. 1953. p. 333

possibilitats positives i negatives de la vida i de l'univers.²³² El poeta amb aquesta estètica antinòmica pretenia copsar la força misteriosa motor de la vida universal. La comunicació amb el món és pels surrealistes un acte d'ordre místic en el qual es mesclen i confonen les substàncies de l'esperit i la matèria, enteses com a anàlogues i contràries, simultàniament. Per tant, Breton concep l'art més enllà a contemplació desinteressada, ja que sols una diferència de grau i d'objecte separa la creació artística de la vida.²³³

La voluntat de conciliar elements oposats en el surrealisme s'exemplifica pel que hem denominat procés d'«incorporació». De fet, el *bell com* lautreminià es troba en la base de la metàfora visual que són tals produccions artístiques. Conformar un objecte a partir d'elements distants és en l'àmbit plàstic el que en la teoria pretén assolir el surrealisme: traçar un pont entre somni i vigília, entre les realitats viscudes i les imaginades. En definitiva, conformar la «realitat eixamplada» que probablement té el seu punt més àlgid a *Les vases communicants*.

A *L'amour fou*, a més a més d'establir un paral·lel entre la nació de bellesa surrealista i la de Lautréamont, Breton perfila la seva noció de *beauté convulsive*. Escriu que fou als voltants dels cràters d'Alaska,

«on fa anys vaig demanar que es fos a buscar la bellesa nova, la bellesa “considerada únicament amb finalitats passionals”».²³⁴

La emoció provocada per la bellesa, reitera en aquest text, està regida per la sexualitat. De fet, tal com hem apuntat, sols veu una diferència de grau entre el plaer eròtic i la sensació estètica.²³⁵ El terme «felicitat» està en el nucli del pensament surrealista. Aquest és el que regeix la voluntat d'emancipació social per via de la revolució. Eros i l'art persegueixen aquest mateix fi. La consagració de Breton la poesia, segons ens explica per mitjà de la evocació d'una conversa que mantingué amb Paul Valéry quan tenia disset anys, és la de procurar-se estats equivalents als que certs moviments poètics havien causat en ell.²³⁶ També en aquest text, torna a subratllar la situació entre el dinàmic i l'estàtic de la bellesa convulsa:

«La paraula “convulsiva”, que he utilitzat per qualificar la única bellesa que, segons crec, ha de ser atesa, perdia als meus ulls tot sentit si estigués concebuda en el moviment i no en la expiració exacte d'aquest moviment. Crec que sols pot haver bellesa -bellesa convulsiva- al preu d'afirmar la relació recíproca que enllaça l'objecte considerat en el seu moviment i en el seu repòs».²³⁷

²³² Ib. p. 334

²³³ Ib. p. 335-36

²³⁴ BRETON, André. 2012b. p. 21

²³⁵ Ib. p. 21

²³⁶ Ib. p. 22

²³⁷ Ib. p. 23

Breton es lamenta en el text de no adjuntar com a complement del citat paràgraf una fotografia d'una locomotora de gran potència que hagués sigut abandonada durant anys al deliri de la selva verge. Ara bé, si pel poeta hi ha un element matèric que exemplifica aquesta bellesa nova és el cristall, del qual es pot aprendre la més alta ensenyança artística.

«La bellesa convulsiva serà eròtico-velada, explosivo-fixa, màgico-circumstancial o no serà»,²³⁸

escriu el poeta al final del primer capítol de *L'amour fou*. Amb aquest epítet tanca la seva definició de bellesa en que l'element sexual i l'enigma sempre estaran presents, tal com va aprendre de Nadja i de la seva disposició al encontre amorós en les seves llargues marrades per París. Ni dinàmica, ni estàtica romandrà en el terreny de l'espasme, de la contracció, del moviment de sístole-diàstole. *L'hasard objectif* és el que procurarà la unió del subjecte amb l'objecte de desig; una unió que transcendirà el món material i que per via de la màgia, de l'analogia, la bellesa ens reconduirà a una harmonia entre l'home i l'univers.

²³⁸ Ib. p. 30

BIBLIOGRAFIA

- VVAA. 1982. *Kurt Schwitters* [catàleg de la exposició]. Barcelona : Fundació Joan Miró.
- VVAA. 1984. *Duchamp : exposició / organitzada per la Fundació Joan Miró i la Fundació Caixa de Pensions*. Barcelona : Fundació Caixa de Pensions.
- ABOLGASSEMI, Maxime. 2008. «La richesse conceptuelle du hasard objectif» : *Contributions à la théorie de la littérature* [en línia]. [consulta: 25 de febrer 2015]. Disponible a : <http://pierre.campion2.free.fr/abolgassemi_hasard.htm>
- ALEXANDRIAN, Sarane. 1975. *Surrealist Art*. Londres : Thames and Hudson (The World of Art Library).
- ALQUIÉ, Ferdinand. 1974. *Filosofia del surrealismo*. Barcelona : Barral Editores.
- APOLLINAIRE, Guillaume. 1994. *Meditaciones estéticas : los pintores cubistas*. Madrid : Antonio Machado Libros (La balsa de la medusa).
- ARAGON, Louis. 1979. *El campesino de París* [Traducción de Noëlle Boer y M^a Victoria Cirlot]. Barcelona : Bruguera (Libro Amigo).
- ARON, Paul i BERTRAND, Jean-Pierre. 2010. *Les 100 mots du surréalisme*. París : Presses Universitaires de France (Que sais-je?).
- BALAKIAN, Anna. 1976. *André Breton : mago del surrealismo*. Caracas : Mone Ávila.
- BATAILLE, Georges. 2000. *El abad C*. México D.F. : Ediciones Coyoacán (Reino Imaginario).
- __. 2004. *El erotismo*. Barcelona : Tusquets Editores (Fábula).
- __. 2008. *El azul del cielo*. Barcelona : Tusquets Editores (Fábula).
- BAUDELAIRE, Charles. 2015. *Les fleurs du mal* [en línia]. [consulta 18 de maig de 2015]. Disponible a : <<http://fleursdumal.org>>.
- BENJAMIN, Walter. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México : UCAM : Ítaca.
- __. 2007. «Surrealismo : la última instantánea de la inteligencia europea» : *Obras* [Edició de Rolf Tiedemann i Hermann Schweppenhäuser]. Llibre II/vol. 1. Madrid : Abada. p. 301-16.
- __. 2012. *Angelus novus*. Granada : Editorial comares.
- __. 2013. *Obra de los pasajes* [vol. 1] : *Obras* [Edició de Rolf Tiedemann i Hermann Schweppenhäuser]. Llibre V/vol. 1. Madrid : Abada.
- __. 2015. *Calle de sentido único*. Madrid : Ediciones Akal (Básica de bolsillo).
- BRETON, André. 1972. *Arcane 17*. Madrid : Al·Borak.
- __. 1974. «El barco del amor se despedazó contra la vida» : *Apuntar del día : ensayos*. Caracas : Monte Avila. p. 61-70
- __. 1974. «Los rostros de la mujer» : *Apuntar del día : ensayos*. Caracas : Monte Avila. p. 133-136.
- __. 1976. *La llave de los campos*. Madrid : Ayuso.
- __. 1977. *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona : Barral Editores.
- __. 1988. *Les Pensées d'André Breton : guide alphabétique établi par Henri Behar*. Lausanne : L'age d'homme (Bibliothèque Mélusine).
- __. 1992. *Manifiestos del surrealismo* [tr. d'A. Bosch]. Barcelona : Labor.
- __. 2005. *Los vasos comunicantes*. Madrid : Ediciones Siruela (Libros del tiempo).
- __. 2008. *Antología (1913-1966)*. México D. F. : Siglo XXI editores.
- __. 2009. «Discurso en el congreso de escritores (1935)» : GONZÁLEZ GARCIA, Ángel [et al.]. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 459-65.
- __. 2009. «Dos manifiestos dadá (1924)» : GONZÁLEZ

- GARCIA, Ángel [et al.]. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 244-45.
- _____. 2009. «El surrealismo en sus obras (1953)» : GONZÁLEZ GARCIA, Ángel [et al.]. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 508-509.
- _____. 2009. «Posición política del arte actual (1935)» : GONZÁLEZ GARCIA, Ángel [et al.]. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 448-58.
- _____. 2009. «Primer Manifiesto del Surrealismo (1924)» : GONZÁLEZ GARCIA, Ángel [et al.]. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 392-410.
- _____. 2009. «Psiquiatría frente a surrealismo (1930)» : GONZÁLEZ GARCIA, Ángel [et al.]. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 414-36.
- _____. 2009. «Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930)» : GONZÁLEZ GARCIA, Ángel [et al.]. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 436-39.
- _____. 2009. «Situación surrealista del objeto (1935)» : GONZÁLEZ GARCIA, Ángel [et al.]. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 465-72.
- _____. 2011. *Nadja* [Edición de José Ignacio Velázquez]. Madrid : Ediciones Catedra.
- _____. 2012. *Antología del humor negro*. Barcelona : Editorial Anagrama (Colección Compactos).
- _____. 2012b. *El amor loco*. Madrid : Alianza Editorial (Alianza Literaria).
- CABALLERO, Juncal. 1995. «Mujer y Surrealismo» : *Asparkía. investigació feminista*. Nº5. p. 71-81.
- _____. 2001. «Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo» : *Dossiers feministes*. Nº5. p. 85-91.
- _____. 2002. *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CASALS, Josep. 2003. *Afinidades vienesas : sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona : Anagrama.
- CAWS, Mary Ann; KUENZLI, Rudolf i RAABERG, Gwen [ed.]. 1991. *Surrealism and Women*. Cambridge : The Mit Press (Association for the Study of Dada and Surrealism).
- CIRLOT, Juan-Eduardo. 1953. *Introducción al surrealismo*. Madrid : Revista d Occidente.
- _____. 1986. *El Mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona : Anthropos.
- CIRLOT, Victoria. 2010. *La Visión abierta : del mito del Grial al surrealismo*. Madrid : Editorial Siruela (El Árbol del paraíso).
- CLAIR, Jean. 2000. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. París : Éditions Gallimard (Art et artistes).
- CREVEL, René. 2007. *¿Estáis locos?*. Barcelona : Editorial Cabaret Voltaire.
- _____. 2012. *Mi cuerpo y yo*. Madrid : Arena Libros (Libros del Último Hombre).
- ERLHOFF, Michael. 1995. «Acción directa en lugar de florituras artísticas» : VVAA. *Kurt Schwitters* : IVAM. València : IVAM Centre Julio González. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura.
- GONZÁLEZ GARCIA, Ángel [et al.]. 2009. «Dadaísmo» : *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 193-198.
- _____. 2009. «Dadaísmo en París» : *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 227-247.
- _____. 2009. «Surrealismo» : *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 389-509.
- GILLE, Vincent [ed.]. 1997. *Le surréalisme et l'amour*. París : Gallimard/Electra : Les musées de la Ville de Paris.
- GUIGON, Emmanuel. 1997. «El objeto surrealista» : *El objeto surrealista*. València : IVAM Centre Juli Gonzàlez.
- GUILLAUT, Laurent [ed.]. 2014. *La maison de verre* :

- André Breton : *Intitiateur découvreur*. París/Cahors: Les Éditions de l'Amateur/Musée de Cahors Henri-Martin.
- HAN, Byung-Chul. 2014. *La agonía del Eros*. Barcelona: Editorial Herder (Pensamiento Herder).
- HUYSMANS, Joris-Karl. 2012. *A Contraperlo* [Edición de Juan Herrero]. Madrid : Ediciones Catedra (Letras universales).
- IVERSEN, Margaret. 2004. «Readymade, Found Object, Photograph» : *Art Journal*. v. 63, nº 2. New York : College Art Association. p. 44-57.
- LAUTRÉAMONT. Comte de. 2008. *Los cuentos de Maldoror*. Madrid : Ediciones Cátedra.
- LÖWY, Michael. 2006. *La estrella de la mañana : surrealismo y marxismo*. Buenos Aires : Ediciones El Cielo por Asalto.
- ___ i SAYRE, Robert. 2008. *Rebelión y melancolía : El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires : Ediciones Nueva Vision.
- LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Núria. 2002. *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*. [Tesi doctoral. Dir. Jaume Francesc Mascaró i Pons]. Barcelona : Universitat de Barcelona. Departament d'Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura.
- MAHON, Alyce. 2009. *Surrealismo, Eros y política, 1938-1968*. Madrid : Alianza Editorial.
- MADERUELO, Javier [et al.]. 1999. *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía : Colección Ernst Schwitters* [catàleg de la exposició]. Madrid : Fundación Juan March.
- MAÑERO RODICIO, Javier. 2012. «Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1919 – 1929» : *De Arte*. Nº11. Madrid : Universidad Complutense de Madrid. p. 185-222.
- ___ . 2013. «Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1930 – 1939» : *Anales de Historia del Arte*. Vol. 23. p. 209-258. Disponible a : http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.43610
- MARCHÁN FIZ, Simón. 1986. «El “principio collage” y el arte objetual» : *Del arte objetual al arte de concepto : epílogo sobre la sensibilidad “Postmoderna”*. Madrid : Akal. p. 159-71.
- ___ . 1987. *La estética en la cultura moderna*. Madrid : Alianza Editorial.
- MARTÍNEZ-GARRIDO, Susana [et al.]. 1991. *André Breton y el surrealismo*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MAZE, Fabrice. 2003. *André Breton malgré tout* (26'). Grenoble : Seven Doc (Collection DVD “Phares”). [DVD]
- ___ . 2003. *L'oeil à l'état sauvage, l'atelier d'André Breton* (15'). Grenoble : Seven Doc (Collection DVD “Phares”). [DVD]
- ___ . 2003. *Hôtel Drouot, le 31 mars 2003*. (26') Grenoble : Seven Doc (Collection DVD “Phares”). [DVD]
- NIETO ALCAIDE, Víctor. 1983. «Surrealismo y máquina : entre la metáfora y el objeto» : BONET CORREA, Antonio [cord.]. *El Surrealismo*. Madrid : Universidad Meléndez Pelayo.
- NIETZSCHE, Fiedrich W. 2001. *La ciencia jovial* [La gaya scienza]. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- NOCHLIN, Linda. 1988. *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York : Harper & Row.
- OBALK, Hector. 2000. «The Unfindable Readymade» : *Tout-fait : The Marcel Duchamp studies journal online*. Vol. 1/Nº2 [en línia]. [Consulta: 24 de març de 2015]. <http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/obalk.html>.
- PAZ, Octavio. 1980. *La Búsqueda del comienzo : escritos sobre el surrealismo*. Madrid : Fundamentos (espiral).
- PLATÓ. 1998. *El banquete* [Edición de Jordi Beltrán y Rafael Ojeda]. Madrid : Alhambra Longman.

- PUELLES ROMERO, Luis. 2002. *El desorden necesario : Filosofía del objeto surrealista*. Málaga : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. 1983. «La ciudad surrealista» : BONET CORREA, Antonio [cord.]. *El Surrealismo*. Madrid : Universidad Meléndez Pelayo. p. 71-90.
- _____. 2009. «El aura de los teósofos» : *El objeto y el Aura : (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid : Ediciones Akal (Arte Contemporáneo). p. 165-167.
- _____. 2009. «El caso del cartero Cheval» : *El objeto y el Aura : (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid : Ediciones Akal (Arte Contemporáneo). p. 92-96.
- _____. 2009. «La dualidad cubista y el “efecto Archimboldo”» : *El objeto y el Aura : (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid : Ediciones Akal (Arte Contemporáneo). p. 23-26.
- _____. 2009. «La vida surrealista de las cosas» : *El objeto y el Aura : (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid : Ediciones Akal (Arte Contemporáneo). p. 115-125.
- _____. 2009. «Walter Benjamin» : *El objeto y el Aura : (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid : Ediciones Akal (Arte Contemporáneo). p. 164-165.
- RIMBAUD, Arthur. 1990. *Una temporada en el infierno. Iluminaciones* [Edición bilingüe]. Barcelona : Editorial Montesinos.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. 2014. «André Breton, “connaissance”» : *La Casa de las metáforas : Ensayos sobre la periferia de las artes y la arquitectura*. Madrid: Abada Editores (Lecturas de Historia del arte). p. 67-92.
- SALABERT, Pere, 2013. *Teoría de la creación en el arte*. Madrid : Akal (Arte y estética).
- SPECTOR, Jack J. 2003. *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Madrid : Editorial Síntesis.
- TORRENT, Rosalía. 1996. «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica.» : *Asparkia. Investigació Feminista*. Nº 6. p. 147-162.
- TZARA, Tristan. 2009. «Manifiesto Dadà (1918)» : *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 191-98.
- _____. 2009. «Manifiesto del Señor Antipirina» : *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid : Ediciones Akal (Istmo). p. 190-91.
- WEBER, Max. 1992. «Wissenschaft als Beruf» : *Max Weber Gesamtausgabe. Abteilung I, Band 17*. Tübingen : J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). p. 70-111.