

Psicogeografía y ciudad: Iconografía del urbanismo Surrealista

Bárbara BARREIRO LEÓN
Departamento de Historia del Arte y Musicología
Universidad de Oviedo
barbara.b.leon@gmail.com

Recibido: 14/03/2015
Modificado: 13/05/2015
Aceptado: 21/05/2015

Resumen

El Movimiento Surrealista siempre se ha caracterizado por tener una rica teoría artística y unas representaciones eminentemente visuales; pero poco o nada se ha dejado ver sobre la preocupación de los surrealistas por la ciudad y los elementos urbanos que les rodeaban. Sin embargo, las salidas que realizaron los surrealistas junto con los situacionistas para experimentar la Deriva, nos llevan a hablar de una teoría propia en la creación de un pensamiento arquitectónico y urbano que se llevará a cabo durante la Posmodernidad.

Palabras clave: Surrealismo, Teoría Situacionista, Deriva, Posmodernidad, Psicogeografía.

Title: Psychogeography and City: Iconography of the Surreal Urbanism

Abstract

The Surrealist Movement has always been known for having a rich theory of the arts, and also for its visual representations; but little or nothing has been spread about the surrealist concern to the city and the urban environment that surrounded them. However, the journeys where they went out along with the situationists for experimenting what they called "Drift", take us to talk about a theory in creation of a brand new architectural and urban thinking which will be carrying out during the Posmodernity.

Keywords: Surrealism, Situationist Theory, Drift, Posmodernity, Psychogeography.

Índice

1. Introducción
2. La Teoría Situacionista
 - 2.1. Psicogeografía
 - 2.2. La Deriva
3. La ciudad surrealista
 - 3.1. La ciudad fotografiada
 - 3.2. Ciudades surreal-istas
4. Conclusiones

1. Introducción

El Surrealismo es uno de los movimientos más estudiados de la Historia del Arte. La poesía, la pintura, la fotografía, el cine y los objetos surrealistas han sido objeto de estudio de varias corrientes y líneas de investigación. Sin embargo, poco o nada se sabe de lo que los surrealistas han vertido en cuestión de arqueología y urbanismo, ¿existe una teoría urbanística por parte del surrealismo? Y si es así, ¿podemos entenderla como arquitectura surrealista?

Desde la primera salida de los surrealistas –todavía dadaístas– para experimentar un paseo arbitrario y azaroso por París, hasta la evocadora *Nadja* (1928) y *Los vasos Comunicantes* (1932) de Breton, nos encontramos con una relación directa del grupo surrealista relacionado en una órbita teórico-estética de lo que el urbanismo y el ordenamiento de las ciudad significó para los surrealistas.

A partir de estos planteamientos surgieron el Situacionismo, la psicogeografía y la deriva, de la mano de Guy Debord, y en ellos podemos detectar unos claros paralelismos con lo que fue el movimiento Surrealista y lo que experimentaron los miembros del grupo con los paseos y las *derivas* –físicas o estéticas– a través del París de la época, con reflexiones sobre lo que podemos encontrar en nuestras ciudades contemporáneas.

Un campo yermo de estudio, y que ha de ser un componente fundamental para entender la teoría del urbanismo, no sólo surrealista o situacionista, sino también contemporánea.

2. La Teoría Situacionista

La teoría de la arquitectura se fundamenta en los conceptos de la sociedad y su moralidad. Los situacionistas eran un grupo entendido como informal y no institucionalizado, lo cual no significaba que carecieran de principios rígidos. El líder intelectual del grupo sería Guy Debord. Se creó pues así en Italia en el año 1957 la Internacional Situacionista, desde donde pretendían criticar el urbanismo funcionalista y racional, así como también a toda la sociedad consumista capitalista, la cual había perdido el sentido de su existencia. Así, beben de distintas fuentes: la producción de la vida cotidiana de Henri Lefebvre, el grupo Cobra, la publicación *Socialismo o barbarie*, el Comité Psicogeográfico de Londres, la Internacional Letrista de Guy Debord (Berestein Jacques 2003: 89; Sánchez del Moral 2009: 4) y el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (Parreiras de Faria 2011: 140).

De esta forma surge la revolución situacionista, en el arte, la política y la filosofía como puntos para descubrir el sentido urbano, participando y transformando la ciudad, la *Sociedad del Espectáculo*, como la llamó Debord, proponiendo así un urbanismo unitario que pretendía conjugar la vida y el arte (Berestein Jacques 2003: 89).

Sin embargo, esta idílica –y casi utópica– unión entre grupos para unificar arte y urbanismo acaba con una secesión de los integrantes del grupo en el año 1962, diferenciándose así dos nuevos grupos surgidos del anterior. Uno liderado por Nash, llamado la Segunda Internacional Situacionista, y el otro, dirigido por Debord con el nombre de la Internacional (Espectro)-Situacionista, estando esta última basada en la producción teórica más que en la práctica (Parreiras de Faria 2011: 140).

2.1. Psicogeografía

La Internacional Situacionista definió la psicogeografía en el año 1958 como el “estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (Carreri 2013: 78). Con esto, nos quieren acercar a la psicología por medio de la geografía, ya que ambas estarán relacionados entre sí y con el comportamiento humano. Defienden así la ciudad como forma de expresión, no sólo a la hora de configurarla, sino a la hora de verla y de recorrerla cada uno de los individuos.

En este sentido, la geografía sería algo personal, propio del individuo, por lo que pasaría a ser subjetiva, o tal y como Esteban-Guitart la define, “geografía vital” o “geografía estructural”. Es por tanto un “paisaje psicológico”, ya que todas esas vivencias –tanto las materiales como las propias experiencias– afectan al individuo en su manera de entender el territorio, en su manera de entender la ciudad de la forma en que lo pretendía la Internacional Situacionista (Esteban-Guitart 2012: 117).

Debord se encargó de hacer el primer mapa psicogeográfico situacionista como tal, la *Guide Psycogéographique de Paris* (1957). Pretendían repartirlo entre los turistas (Carreri 2013: 85), a pesar de que el mapa significaba abandonar los espacios turísticos de la ciudad, invitando al individuo a perderse en la urbe y en su propia mente, descubriendo lugares de su propio subconsciente.

Con una clara evolución psicogeográfica, se publica otro mapa de Debord en el mismo año: *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psycogéographie*. Estamos ahora ante una ciudad vacía, inexistente, carente de todo significado para el individuo y por lo tanto, casi desvinculada de una psicogeografía pura, dejándola a la *deriva* (Carreri 2013: 85).

2.2. La Deriva

De forma muy acertada, define Paola Berenstein (2003: 90) la deriva como “un modo de comportamiento experimental de la sociedad urbana. De este modo de acción y conocimiento, especialmente en lo que se refiere a la psicogeografía y a la teoría del urbanismo unitario. De otros medios, como la fotografía aérea y de mapas, el estudio de

la estadística, de gráficos o de resultados de pesquisas sociológicas, sin teóricos ni ese lado activo y directo que pertenece a la deriva experimental”.

Debido a relativa idoneidad del concepto de deriva para algunos movimientos de vanguardia, principalmente el Dadaísmo –más tarde Surrealismo–, los artistas propusieron poner en práctica la teoría de la deriva.

Así, en el año 1921, los artistas dadaístas proponen deambular por los lugares más recónditos y menos atractivos de la ciudad. Lo hacen con el objetivo de crear una obra de arte, la cual será el acto urbano en sí mismo, atribuyéndole así un valor estético a un espacio y no a un objeto, como venía siendo lo habitual hasta ahora (Sánchez del Moral 2009: 4).

Con los dadaístas reconvertidos en surrealistas, se vuelve a realizar una actividad similar a la anterior, en el año 1924. Sin embargo, ésta tendrá un objetivo diferente, ya que se conjugará con el automatismo surrealista (Sánchez del Moral 2009: 4), con lo que buscarán un estado mental parecido al onírico, al que ya se referían en su Primer Manifiesto, publicado ese mismo año.

El nexo de unión entre surrealistas y situacionistas se basa en la crítica a una sociedad dirigida y organizada, en la que no hay lugar para la imaginación; ya que son los situacionistas los que defienden que el urbanismo no debe de tener como culminación la construcción en masa, sino la elevación del individuo como partícipe de su propia ciudad (Parreiras de Faria 2011: 140).

3. La ciudad surrealista

Uno de los puntos de anclaje del Surrealismo siempre han sido Freud, y el análisis que éste realiza de su propia visión de la ciudad y del trazado urbano. En *El Malestar de la Cultura*, Freud retoma el modelo romano de ciudad. Así, el lector deberá imaginar la ciudad de Roma, quedando ésta en su pensamiento, transformando la memoria (Ramallo Guzmán 2014: 56).

En el *Primer Manifiesto Surrealista*, Breton sueña y crea un castillo, una metáfora del movimiento que está por nacer, en el castillo cada uno tiene su función, y allí se encuentran todos los miembros del grupo surrealista. Estos personajes representan la actualidad parisina del momento, artistas, literatos y eruditos que participan de la vida del barrio de Montparnasse. El castillo acaba siendo una mera fantasía de Breton, una imagen, pero que cuando es creada por nosotros mismos, se convierte en una fantasía real, y vivimos en ella, ya que, según palabras de Pierre Reverdy, la imagen es una creación pura del espíritu; algo que no han conseguido ni el cubismo, ni Dadá, sin embargo, es una de las premisas base del surrealismo. A pesar de no ser un castillo real, Breton se lo imagina

con una base y una ordenación no sólo territoriales, sino también estatales, donde cada persona cumplirá una función.

La teoría sobre la ciudad surrealista se materializa a través de las obras de Breton *Nadja* (1928) y *Los vasos comunicantes* (1932). Sin embargo, no será el único, ya que Louis Aragon en *El Campesino de París* (1926) inicia esta tendencia de introducirnos en los barrios menos concurridos de París, llenos de cotidianeidad (Ramallo Guzmán 2014: 66). Esto, enlazaría con la teoría situacionista en cuanto a la inmersión aleatoria por los barrios de París, por el mero disfrute del espectador.

Nadja es una mujer irreal, una fantasía que le lleva por todo París con objeto de mostrarle la ciudad, de que se enamorar de la misma, de la propia Nadja y de la mujer en general. Al final del relato de Breton, Nadja está internada en un hospital mental, que simboliza la locura, lo irracional, lo primitivo, pues, al fin y al cabo, eso es el surrealismo (Caws, Kuenzli y Raaberg 1991: 19).

Yendo más allá, Ramallo Guzmán (2014: 57) señala que las ciudades no son más que la materialización de los sueños de los diferentes arquitectos que las construyen. De esta forma, todas las ciudades tendrían un halo surrealista, ya que todas proceden de los sueños, de la creación artística onírica.

Así pues, hay arquitectos puramente surrealistas como es el caso de Guy-René Doumayrou, quien propuso realizar construcciones y variaciones en el trazado urbano de París. Sin embargo, lo que les interesa a los surrealistas es la parte de la ciudad que está abandonada, en ruinas, algo que lleva consigo el clamor romántico. De esta forma, presentan su propia *Ville Surrealiste* en la Exposición Internacional de Surrealismo de 1938, que continuará con el *Mapa Surrealista del Mundo* (Ramallo Guzmán 2014: 65).

De esta forma, y en concordancia con lo que propone Ramallo Guzmán (2014: 102), la ciudad sería tratada como objeto, una nueva forma de expresión surrealista, que podría transformarse y abordarse como un objeto onírico. Sin embargo, no sólo los surrealistas iban a tratarla como tal, sino que, a lo largo de la historia, arquitectos, urbanistas, artistas, dictadores y políticos se han servido de la ciudad para crear una imagen de ellos mismos, transformando el *objeto* con un fin estético y en ocasiones propagandístico.

3.1. La ciudad fotografiada

La crítica literaria y estructuralista de Roland Barthes se interesa por la fotografía en *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. ¿Por qué un semiólogo y lingüista se iba a interesar por la fotografía? Para Roland Barthes, la fotografía se compone de los mismos signos y estructuras que el lenguaje que él mismo analiza, por lo que nos da un punto de vista diferente de lo que podemos entender como "el arte de la fotografía". El propio Barthes es consciente en su ensayo de que los

fotoógrafos se decepcionarían con ese estudio, ya que no analiza la historia ni los estilos de la fotografía, sino que lo que pretende realmente es entender por sí mismo el uso y la esencia de la fotografía, no sólo para la historia, sino para el conocimiento y el lenguaje. Un lenguaje que, de alguna manera, tiene que ver con el propuesto por Breton en el manifiesto surrealista.

El afán estructuralista de Barthes ha hecho que éste busque la esencia o el significado de la fotografía en sus formas más simples, para encontrar y analizar la estructura (Alonso y Fernández Rodríguez 2006: 14). Barthes reduce las acciones fotográficas al lenguaje para analizarlo de forma más pormenorizada, ya que según su pensamiento, es a través del lenguaje como "el hombre recuerda y reconoce el mundo" (Alonso y Fernández Rodríguez 2006: 29). Para Barthes, la sociedad está organizada de forma semiótica, por lo que todo puede ser analizado como tal (Marrone 2006: 207). En este sentido, podríamos afirmar que no sólo estaríamos hablando de fotografía, sino de todo lo que está representada en ella, en este caso, la ciudad.

Barthes entiende la fotografía como una forma de dejar constancia de nuestra vida cuando ya no estemos aquí, nosotros moriremos, pero nuestra imagen en forma de fotografía perdurará y producirá nostalgia en todos aquellos que la vean. Es la muerte sartreana de ausencia de sentido y perdurabilidad en el tiempo. Encaja en este sentido el afán surrealista por deambular y retratar las calles de París, los suburbios, los escaparates; testimonio de las vivencias surrealistas cuando ellos ya no estén.

Aunque el fotógrafo oficial del grupo surrealista va a ser Man Ray, fue Eugéne Atget quien supo retratar la ciudad y el entorno urbano de París bajo una mirada surrealista, algo que continuarán Jacques André Boiffard y André Kerketz.

Las fotografías de Atget tienen dos objetivos principales: el afán documental y la descontextualización del objeto para que nuestra mente pueda darle un nuevo uso (Scott 2009: 69); bien artístico, o como personaje mismo de esa ciudad. Habiendo tratado anteriormente la ciudad como objeto, podemos identificar la fotografía de Atget como una descontextualización de la propia ciudad, retratando sus puntos más oscuros, separando a París de los grandes bulevares haussmanianos.

3.2. Ciudades Surreal-istas

La ciudad surrealista es algo puramente teórico, algo que no se llevó a cabo durante la etapa puramente surrealista, pero cuyos espectros y señales se pueden ver en la base estética e ideológica que se empleó en la construcción de otras ciudades o espacios urbanos contemporáneos. De esta manera, no sería adecuado denominarlas ciudades surrealistas, ya que no se corresponden directamente con el

Manifiesto Surrealista. Siguiendo esta pauta, deberíamos denominarlas "Ciudades Surreales" debido a la base que sustentan en cuanto a los preceptos surrealistas, pero alejadas en tiempo, lugar y forma.

Si ya hemos entendido la ciudad como un objeto, es necesario atender al concepto de la ciudad como arquitectura, tal y como lo ejemplifica Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad* (Ramallo Guzmán 2014: 91). Para poder verla de este modo, debemos tomar como ejemplo casos reales de ciudades llevadas a cabo en forma de arquitectura. Sin embargo, para poder apreciar las *ciudades surreales*, es necesario entender los símbolos, los signos y los iconos que se nos presentan.

Decía Panofsky que existen tres estadios en el estudio de la iconografía. El primero de ellos es la *preiconografía*, el individuo percibe elementos primarios como colores, formas, etc., reconociendo tal realidad a través de los propios sentidos. El segundo estadio sería la *iconografía*, en el que el espectador transforma la forma en imagen por medio de asociaciones. La última fase se corresponde con la *iconología*, siendo éste el momento en que el individuo debe encontrar significados más allá de los que están visibles, ya que debe descubrir el propio significado de la imagen (Gómez 2003: 8-9).

Las Vegas es la ciudad surreal por excelencia, aunque Robert Venturi también nos propone Disneylandia como un ejemplo de lo mismo. En este sentido, los arquitectos de estas ciudades trabajan con los símbolos (Ramallo Guzmán 2014: 56), siguiendo el reclamo de la sociedad posmoderna, pero junto con las ensoñaciones y el mundo onírico de los surrealistas.

El filósofo Jean Baudrillard ejemplifica de esta forma la utopía de la ciudad posmoderna de una forma tan "real" como lo es Disneylandia, también extrapolable a Las Vegas. No puede ser falso, no puede ser mentira, ya que es el modelo de una idea, es un modelo idealizado, paralelo al que existe realmente (Perry 1998: 79).

En este sentido, el ruido, las luces y la sucesión de espacios oscuros y luminosos distraen al visitante, haciéndolo deambular de un lado al otro del *strip*, sin un rumbo prefijado; un rasgo sin duda de la deriva situacionista extrapolado al momento contemporáneo.

4. Conclusiones

Podemos hablar de la Teoría Situacionista como una verdadera vanguardia adscrita al urbanismo y a la ciudad, donde otros movimientos vieron una forma de aplicar su pensamiento. Este es el caso del Dadaísmo y el Surrealismo, ya que la Deriva Situacionista les permitía desarrollar la teoría artística y política más allá del papel.

Los surrealistas entendieron la ciudad como una excusa para su deambular artístico y social, como un objeto fotografiable en el que retrataban sus miedos y su pasiones más ocultas. De esta forma, las

ciudades surrealistas no existirán más allá de los barrios parisinos donde se desarrolló la propia vanguardia artística. Sin embargo, y debido a la asimilación de conceptos a lo largo de la historia, podemos llegar a ejemplificar y entender lo que podría suponer una ciudad simbólica, cuya función fuera meramente el ocio y el paseo libre sin ningún tipo de prejuicio, al modo que lo hubieran deseado situacionistas y surrealistas.

Deberemos entonces entender una relación intrínseca entre las teorías situacionistas de la Deriva con el Surrealismo, y a su vez, la asimilación posmoderna para la creación de una forma arquitectónica y urbana, en la que se representarían los símbolos y el pensamiento propios del Surrealismo.

Bibliografía

- ALONSO, Luis Enrique; y FERNANDEZ RODRIGUEZ, Carlos Jesús (2006): "Roland Barthes y el Análisis del Discurso". *Empiria*, núm. 12, pp. 11-35.
- BERENSTEIN JACQUES, Paola (2003): "Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade". *Resenha*, vol. 5, núm. 1, pp. 88-90.
- CARRERI, Francesco (2013): *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CAWS, Mary Ann; KUENZLI, Rudolf; y RAABERG, Gwen (1991): *Surrealism and Women*. Massachusetts: The MIT Press.
- ESTEBAN-GUITART, Moisés (2012): "La psicogeografía cultural del desarrollo humano". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, núm. 59, pp. 105-128.
- GOMEZ, María Elena (2003): "La iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura". *Argos*, núm. 38, pp. 7-39.
- MARRONE, Gianfranco (2006): "Lugares comunes sobre Barthes". *De Signis*, vol. 9, pp. 199-210.
- MICAL, Thomas (2005): *Surrealism and Architecture*. Abingdon: Routledge.
- PARREIRAS DE FARIA, Felipe (2011): "Vanguardia e Contracultura na Construção do Espaço". *Cadernos de Arquitetura y Urbanismo*, vol. 18, núm. 22, pp. 139-151.
- PERRY, Nicholas (1998): *Hiperreality and global culture (Social Futures)*. Londres: Routledge.
- RAMALLO GUZMÁN, Francisco J. (2014): *El espacio real, sugerido o soñado, como categoría surrealista en la producción artística contemporánea*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ DEL MORAL, Esther (2009): "La ciudad nómada (I)" [en línea]. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 1, núm. 1. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-1/varia02.htm> [Consulta: 21/05/2015].
- SCOTT, Clive (2009): *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*. Londres: I. B. Tauris & Co. Ltd.