

un listón ALREDEDOR *de una bomba*

Thomas J. Bass Library
TRENT UNIVERSITY
PETERBOROUGH, ONTARIO



Frida Kahlo, *Lo que el agua me ha dado*, 1938, óleo sobre tela 91 x 70.5 cm; se exhibió en **México**. Colección particular.

un listón ALREDEDOR *de una bomba*



Frida Kahlo pintando *Lo que el agua me ha dado*, en su casa-estudio de San Ángel, México, 1938. Archivo Mario Casasola, México.

un listón **ALREDEDOR** *de una bomba*

Una mirada
sobre el arte mexicano:

André Breton

Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo
junio-julio, 1997

Museo Regional de Guadalajara
agosto-septiembre, 1997

EMBAJADA
DE FRANCIA
EN MÉXICO



Catálogo auspiciado por el Instituto
Francés de América Latina. Servicio
Cultural de la Embajada de Francia en México.

Catálogo

Revisión y corrección de textos

Jaime Soler

José Juan Soriano

Javier Negrete

Servicios fotográficos

Jorge Moreno Cárdenas

Jesús Sánchez Uribe. Cat. 33

Diseño

Germán Montalvo

Composición tipográfica

Annie Hasselkus

Impresión y encuadernación

Grupo Fogra, S.A.

Reservados todos los derechos. Prohibida
la reproducción total o parcial de la obra
sin permiso previo de los editores.

© Instituto Nacional de Bellas Artes

Primera edición, 1997.

ISBN: 968-29-9881-6

Impreso y encuadernado en México

Printed and bound in Mexico

ÍNDICE

9	Presentación Rafael Tovar
11	Una explosiva metáfora Gerardo Estrada
13	Año Breton en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo Bruno Delaye
15	El arte de Frida Kahlo es... Un listón alrededor de una bomba Blanca Garduño Pulido
25	André Breton o la búsqueda del comienzo Octavio Paz
35	Una Revolución de la mirada Lourdes Andrade y José Pierre
101	Obras de arte
117	Fotografía
127	Arte prehispánico
137	Arte popular
149	Cronología Gérard Roche
163	Apéndice

165	México, de cerca, de lejos... Luis Cardoza y Aragón
171	André Breton, jefe del "surrealismo" José de J. Núñez y Domínguez
177	Carta de René Blech a la L.E.A.R.
178	Manifiesto por un arte revolucionario independiente André Breton, Diego Rivera (León Trotsky)
183	Carta de León Trotsky a André Breton
185	Más letras antes del pan Diego Rivera
191	Una Revolución de la mirada (versión en francés) Lourdes Andrade y José Pierre
229	Lista de obra
236	Créditos institucionales y agradecimientos

PRESENTACIÓN

Inspirado en la legendaria exposición organizada por André Breton en París en 1939, que con el nombre **Mexique** propuso al público francés una nueva visión del arte mexicano, desde el prehispánico hasta el contemporáneo, bajo la óptica revolucionaria del surrealismo, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes presenta en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo una similar reunión de obras y testimonios artísticos a la que se añade, hoy, la intención de servir de homenaje, simultáneamente, a este decisivo movimiento y a su fundador y exponente principal.

El título es ahora **Un listón alrededor de una bomba**, las palabras con las que Breton describió la obra de Frida Kahlo, figura prominente de la exposición **Mexique**, al igual que de la presente, y ejemplo por antonomasia de los ecos y correspondencias que el gran creador francés halló entre su concepción del arte y las raíces fundamentales de la estética mexicana.

A manera de culminación del recuerdo, el examen y la justipreciación de la obra de André Breton y de sus profundos lazos con la cultura y el arte de México, suscitados por la conmemoración en 1996 del centenario del natalicio del escritor, se propone este reencuentro entre él y el arte mexicano como un reencuentro también entre él y dos de sus mayores figuras, Frida Kahlo y Diego Rivera, en uno de los espacios que conservan su huella y la de la época en la que les tocó coincidir con el guía del surrealismo.

El arte prehispánico, el arte popular, la pintura del siglo XIX y la creación revolucionaria de José Guadalupe Posada, a los que se añade la modernidad creada por Rufino Tamayo, Alberto Gironella, Alice Rahon, Gunther Gerzso, Manuel Álvarez Bravo o Leonora Carrington, vuelven a ser el punto de reunión de estas tres trayectorias artísticas decisivas para el siglo XX: una sensibilidad inmemorial, avivada por el surrealismo, que devuelve a la imaginación, el sueño y lo irracional sus poderes creadores de realidad y de aprehensión de la realidad.

El espacio arquitectónico hoy Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, obra de Juan O'Gorman, que perteneciera a Diego Rivera y a Frida Kahlo y que ha sido recientemente objeto de un importante esfuerzo de conservación y restitución de su carácter y

valores arquitectónicos originales, retoma de esta manera inmejorable su vocación de propiciar el estudio, la valoración y la difusión de la obra del gran muralista mexicano y su tiempo.

En este espíritu se inscribe el que la exposición **Un listón alrededor de una bomba** se exhiba también en el Museo Regional de Guadalajara, para permitir a un público más extenso de la República el acercamiento a un universo estético que sintetiza muchos de nuestros mayores logros culturales a lo largo del tiempo: el que nos muestra la aventura bretoniana de encuentro y descubrimiento de México que representa sin lugar a dudas uno de los capítulos más apasionantes de la historia del arte moderno.

Rafael Tovar

Presidente

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

UNA EXPLOSIVA METÁFORA

Esta exposición recuerda otra, mejor dicho, la conmemora. Se trata de **Mexique**, organizada por André Breton en la Galería Renou & Colle de París, en marzo de 1939, a poco más de seis meses de su estancia de casi cuatro en nuestro país.

“¿Qué decir de lo que se ama y cómo hacer compartir este amor?”, así empieza el catálogo que para esa ocasión escribió el propio Breton. De su relación afectiva e intelectual con México se han escrito ya muchas páginas. Baste citar las últimas líneas del párrafo introductorio del mencionado catálogo para comprender la intensidad de aquella relación, líneas que además explican la razón y naturaleza de la exposición que se conmemora:

Cuando tuve que abandonar sus maravillosas soledades, me sobrecogió una gran tristeza ante la perspectiva de no volver a encontrar algo parecido y de no poder transmitir satisfactoriamente la nostalgia que me despertaba. Con este espíritu, pensé reunir un determinado número de obras y de objetos susceptibles de constituir un conjunto necesariamente limitado pero representativo del arte mexicano, desde sus orígenes hasta nuestros días.¹

Retratos mexicanos de los siglos XVIII y XIX, exvotos, objetos populares, Frida Kahlo de Rivera, arte precolombino y fotografías de Manuel Álvarez Bravo son los capítulos que integran la muestra y de los cuales Breton nos habla a grandes, destellantes rasgos. Para Frida, para su obra (verdadera protagonista de **Mexique**), tiene frases como ésta: “En México, llegué a decir que no existía otra pintura mejor ubicada en el tiempo y en el espacio. Ahora añado que no la hay más exclusivamente femenina en el sentido en que, para ser la más tentadora, no vacila en volverse sucesivamente la más pura y la más perniciosa.” Y como ésta: “El arte de Frida Kahlo es una cinta que envuelve una bomba.”

Esta explosiva metáfora había sido empleada ya por César Moro² un año antes, sólo que en el poeta y pintor peruano el listón se convierte en mecha y no es el arte de ningún

¹ Traducción de Fabienne Bradu, *Vuelta*, núm. 205, diciembre de 1993, pp. 37-39.

² “La poesía surrealista”, noticia y traducciones de César Moro, suplemento de la revista *Poesía*, núm. 3, mayo de 1938.

surrealista en particular el que está alrededor de la mortífera carga sino el propio surrealismo: “El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer la montaña...”

Frida y el surrealismo. ¿Fue surrealista sin saber que lo era? ¿Lo fue en pequeña o en gran medida? ¿No lo fue en absoluto? Esta discusión ha producido también ya espléndidas (y pésimas) páginas.

El entusiasmo de Breton por la obra de Frida, la incorporación de Frida a las filas del surrealismo, la ambigüedad y aun la cambiante actitud de Frida con respecto a dicha incorporación, lo que sus críticos y biógrafos han opinado sobre el particular, todo ha salido y vuelto a salir a la luz con la fridomanía. Quede, inalterable, el reconocimiento del papel que el surrealismo vino a desempeñar en México, primero con la actividad personal de Breton y luego con la de los artistas surrealistas que aquí llegaron a residir, que contribuyeron a revelar, como dice Luis Mario Schneider, “una nueva tendencia tácita y latente”, tendencia de la que habría de surgir el rostro, los rostros de la plástica mexicana contemporánea.

Con **Un listón alrededor de una bomba** se reinaugura el conjunto integrado por las casas-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo y el estudio de Guillermo Kahlo, conjunto construido por el arquitecto y pintor Juan O’Gorman entre 1931 y 1932. Esta obra, considerada como fundacional de la arquitectura universal contemporánea, pues es una de las pocas muestras del estilo funcionalista que se ha preservado, es posible verla ahora en sus formas, espacios, colorido y jardinería originales gracias a los trabajos de recuperación llevados a cabo durante 1995 y 1996. La Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble, a cuyo frente se encuentra Víctor Jiménez, ha sabido revalorar este ejemplo del talento del maestro O’Gorman, del sentido plástico y espacial que tanto lo caracterizó y tanto se le admira.

Gerardo Estrada
Director general
Instituto Nacional de Bellas Artes

AÑO BRETON EN EL MUSEO CASA ESTUDIO DIEGO RIVERA Y FRIDA KAHLO

Desde hace varios meses una profusa serie de acontecimientos culturales rindieron homenaje en México a André Breton y su famoso viaje. El cómodo pretexto del centenario de su nacimiento nos permitió unir las fuerzas de los servicios culturales de la Embajada de Francia a las de nuestros innumerables amigos mexicanos. Gracias a esta colaboración, en poco más de un año, el público pudo “encontrarse con frecuencia” con este escritor y el movimiento que alentó, el surrealismo, mediante la publicación de libros o números especiales de revistas, la organización de coloquios o ciclos de conferencias, exposiciones, programas radiofónicos o proyecciones de películas.

Más allá de la celebración con carácter patrimonial, esta sucesión de acontecimientos nos sirvió para encontrar una vez más, en las huellas de un viaje mítico, los mecanismos afortunados que hicieron cercanos, y con frecuencia cómplices, a nuestros dos pueblos.

La exposición **Un listón alrededor de una bomba**, que nos propone ahora el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, es un momento esperado desde hace mucho tiempo pues seguramente ahí, más que en ninguna otra parte, nos acercaremos a la universalidad de Breton. ¿Qué tomar y qué aprender de él hoy? Quizá enseñar su cultura y la curiosidad que la anima debe dar lugar a una reciprocidad: si Breton quiso mostrar a los mexicanos lo que era el surrealismo francés, se preocupó también, ante todo, por querer comprender este otro universo y posteriormente mostrarlo a sus compatriotas mediante sus escritos y organizando una exposición que se volvió célebre. Ésta no puede ser más que una lección de modernidad.

Los mejores profesionales mexicanos realizaron esta exposición en torno a la mirada de un gran intelectual francés sobre una cultura tan rica, ilustrada tanto por la artesanía como por el patrimonio o la creación contemporánea. Y, por favor, que esto no sea el final de un **Año Breton**, sino más bien una invitación para continuar juntos un descubrimiento recíproco, muy apartado no sólo de los clichés esperados sino también de los estereotipos.

Bruno Delaye
Embajador de Francia



Man Ray, *Retrato de André Breton*, que el poeta francés dedicó a León Trotsky en México en 1938. Cortesía colección particular.

EL ARTE DE FRIDA KAHLO ES... UN LISTÓN ALREDEDOR DE UNA BOMBA

Introducirse en las metáforas visuales, sonoras y poéticas, en las transformaciones conceptuales, en la libérrima adjudicación de la vida, en la herejía estética y en la inteligencia inagotable y lúcida del surrealismo, es comenzar a penetrar en el misterio infinito y divino de la creación humana, en los grandes mitos y en las memorables leyendas que han poblado la creación artística de este siglo que fenece recordando las obras de sus hijos: mexicanos o franceses, turcos o biafranos.

André Breton es indudablemente uno de los grandes hijos de este siglo de contradicciones luminosas y armonías lúgubres, sombrías y aterradoras; porque Breton y los surrealistas nos descubrieron un mundo que siempre había estado con nosotros y no habíamos sido capaces de ver. Un mundo de lúdicas ensoñaciones proféticas, de sueños hartos de realidad y miseria humana, de dolor y angustia disfrazados de frialdad o indiferencia aparente, de belleza explosiva y candente, de sexualidad y sangre, de absurdo y racionalidad. Breton nos enseñó a mirar el mundo desde la atalaya de la libertad del ser desconocido que somos, y a los mexicanos nos mostró un mundo que, de tanto mirar en la cotidianidad, no supimos descubrir. Su magia progresiva y revolucionaria, su alquimia ancestral manifestada en las manos y los ojos del hombre de todos los días que todo lo que ven y tocan convierten en arte, en encuentro con la libertad del sueño, con el derecho de transformar la realidad, aunque sea por medio de la palabra dicha o escrita; del dolor visto, oído y sentido por la piel rebelde; del lente sensible y noble de un artefacto fotográfico.

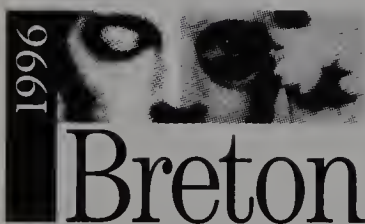
Quizá por ello sea necesario que André Breton regrese a México, para que nos redescubra, o por lo menos nos dé sus puntos de vista sobre los acontecimientos, los dolores, los quehaceres y las virtudes de esta nación antigua y novedosa que nos apasiona, emociona e inspira.

Pensando en México y en André Breton, el día 13 de diciembre de 1995, fue presentado al licenciado Rafael Tovar y de Teresa, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el proyecto multidisciplinario para conmemorar, en nuestro país, el centenario del natalicio del poeta francés, padre indiscutible del surrealismo, André Breton (1897-1966).

Los propósitos de la conmemoración del centenario de Breton en México, son redescubrir, precisar y detallar la presencia y la influencia estética e ideológica del poeta en nuestra nación y revalorar su estancia durante 1938. Nos hemos propuesto encontrar las marcas, las huellas, los tatuajes, las heridas y caricias que nuestro México dejó imborrables en la piel y en la obra del creador francés.

En este reencuentro con Breton se conjuntaron los esfuerzos y los recursos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, del Instituto Nacional de Bellas Artes y de la Universidad Nacional Autónoma de México, como ejes torales de la estrategia mexicana para la celebración. De igual manera, la Embajada de Francia en México y el Instituto Francés de América Latina aportaron haberes, ideas y esfuerzos para la consumación de este proyecto internacional y multidisciplinario, en honor de unos de los grandes teóricos de la estética del siglo xx.

Homenaje a André Breton



Logotipo producido por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes, para el centenario del natalicio de André Breton.

El homenaje a André Breton, con motivo del centenario de su natalicio, ha comprendido la realización de diversos actos públicos a lo largo del pasado año, entre los cuales se deben mencionar: **André Breton: Recuerdo de México**, exposición fotográfica presentada en la Biblioteca de México (18 de abril-24 de junio); **Man Ray. Fotografías**, en el Museo Rufino Tamayo (10 de septiembre-16 de noviembre); **Homenaje a André Breton: Manuel Álvarez**

Bravo y Kati Horna, exposición en el Centro de la Imagen (12 de septiembre-3 de noviembre); **Cada quien su realidad**, exposición de pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" (29 de mayo-30 de junio); **La belleza será convulsiva o no será. André Breton y la dialéctica del amor y de la muerte**, en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, y **¿Buñuel! La mirada del siglo**, en el Museo del Palacio de Bellas Artes, en coordinación con el Instituto Mexicano de Cinematografía (4 de diciembre de 1996-2 de marzo de 1997).

Tres de los más significativos museos del Instituto Nacional de Bellas Artes —Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, Museo Rufino Tamayo y Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo— abrieron sus puertas para que la presencia espiritual de André Breton inundara sus salas y convulsionara lúdica y abiertamente a los espectadores dispuestos a encontrarse a sí mismos en las imágenes, en los días y en las horas del poeta francés, así como en su legado histórico.



Guillermo Kahlo, *Fachadas de las casas-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo*, San Ángel, México, 31 de julio de 1932. Actualmente constituyen el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.



Guillermo Kahlo, *Casas-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo*, San Ángel, México, 31 de julio de 1932. A la izquierda la casa de Frida Kahlo, al centro la casa de Diego Rivera y a la derecha el taller fotográfico de Guillermo Kahlo. Estos inmuebles fueron diseñados y edificados por Juan O'Gorman, arquitecto y pintor mexicano, bajo los postulados de la arquitectura funcionalista. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.

Diego Rivera y Frida Kahlo frente a la cerca de cactus de sus casas-estudio en San Ángel, México, ca. 1934. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.

Un listón... en Guadalajara

La celebración del centenario del natalicio de Breton se extiende al interior de nuestro país; la ciudad de Guadalajara, que fue visitada por Breton en 1938, participa activamente en la celebración, en el recuento, en el redescubrimiento del poeta, del ideólogo, del creador universal.

Rescate histórico y estético

En el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, la presencia, la imagen, el recuerdo, las palabras y las ideas de André Breton llegaron en un momento en que nos proponíamos reconstruir el recuerdo arquitectónico de Diego Rivera, Frida Kahlo y Juan O’Gorman. Breton regresa a las “casas gemelas” de San Ángel, quizá en el momento más oportuno, cuando el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes autorizaron la restauración de la casa, pequeña y grandilocuente, de Frida. Ya desde 1986, cuando se festejó el centenario del nacimiento de Diego Rivera, logré la donación de las proyecciones de O’Gorman. Con ellas se pudo realizar el proyecto de rescate arquitectónico y espiritual de esta casa, que se llevó a cabo del 14 de agosto al 12 de diciembre de 1995. Asimismo, del 8 de julio al 18 de diciembre de 1996 se rehabilitó la casa-estudio del célebre pintor y muralista Diego Rivera. La supervisión y coordinación de dichos trabajos estuvo a cargo del arquitecto Víctor Jiménez, director de Arquitectura y Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

Diego, Breton, Frida, Trotsky, O’Gorman, las “casas gemelas” y funcionalistas de San Ángel, nos reunieron en un nuevo proyecto de rescate histórico y estético para México. Las presencias inolvidables de estos personajes que trascendieron sus espacios-tiempo permanecen entre nosotros como iconos, como arquetipos del artista de nuestro siglo. En este contexto de fascinaciones, coincidencias, hallazgos, encuentros y desencuentros nació una exposición: **Un listón alrededor de una bomba**. En esta metáfora, en esta frase eminentemente bretoniana se reúnen los destinos del poeta francés, de Diego Rivera, de Frida, de O’Gorman y de Trotsky.

Breton en San Ángel

André y Jacqueline Lamba, su esposa, fueron huéspedes de Frida y Diego en el diminuto castillo funcionalista de San Ángel. Ahí, André Breton conoció las pinturas heridas e hirientes de la Kahlo, testimonios visuales que le estimularon a decir aquel 20 de abril de 1938:



Frida Kahlo en su casa-estudio en San Ángel, México, 7 de diciembre de 1937. Archivo General de la Nación- Archivo fotográfico Díaz, Delgado y García, México.



Guillermo Kahlo, *Frida Kahlo en la azotea de su casa-estudio en San Ángel, México*, septiembre de 1932. Penúltima fotografía realizada por don Guillermo Kahlo, días después de la muerte de Matilde Calderón, madre de Frida. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, M

Qué sorpresa, y qué alegría cuando, al llegar a México, descubri que en su obra, concebida en la ignorancia de las razones que nos hicieron actuar a mis amigos y a mí, florecía en sus últimos cuadros un pleno surrealismo...

Un listón alrededor de una bomba

Un listón alrededor de una bomba se propone recobrar el punto de encuentro entre Frida Kahlo y André Breton, así como la geografía artística que el poeta francés trasladó de nuestras tierras a su París, por medio de las artesanías mexicanas, los retratos de mexicanos del siglo XIX, los cuadros de Frida Kahlo y las fotografías de Manuel Álvarez Bravo, en la exposición **Mexique**, abierta a los deslumbrados ojos europeos en la Galería Renou & Colle, del 10 al 25 de marzo de 1939. En esta ocasión, retomamos el texto de André Breton para el catálogo de la exhibición **Mexique**, y la fotografía del cartel de la misma, gracias a la generosidad de Marie Pierre Colle, hija de Renou, quien amorosamente conservó y preservó la imagen del cartel y el catálogo de la exposición dedicada a Frida Kahlo de Rivera.

Un listón alrededor de una bomba es una reconstrucción del pasado, vitalización del presente y proyección al futuro del arte mexicano a través de los ojos solares de André Breton, donde la “casa gemela” de la Frida de 1938 vuelve a florecer, donde la rebeldía de Diego vuelve a reventar como volcán herido, donde la presencia del arte indígena resucita, donde podemos encontrar una oportunidad para mirarnos con nuevos esperanzadores ojos de frente con la grandeza de nuestra nación y sus creadores.

El recuerdo de André se expandió durante 1996 por el bosque cultural de nuestro país: el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes organizó el coloquio teórico **André Breton** (del 4 al 8 de marzo), en el Centro Nacional de las Artes, que concluyó con una evocación del artista, en la que Octavio Paz presentó su libro de poesía *Estrella de tres puntas*, en el Museo Rufino Tamayo. Breton también fue recordado en Radio UNAM, en Canal 22 y en diferentes artículos periodísticos. Asimismo se editaron, entre otros, los libros: *Breton en México*, de Fabienne Bradu y *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo* de Lourdes Andrade, que junto con los catálogos de las exposiciones conforman distintos caminos para acercarse a las reflexiones estéticas y políticas de Breton.

La escasez de la obra de Frida Kahlo y lo reducido de los espacios que habitaron Diego y Frida no permiten recrear en su totalidad la exposición **Mexique** para el público contemporáneo. Así, nos volcamos en la mirada de Breton sobre México, seleccionando obra semejante a la que él presentó en París, con el fin de acercarnos a esa visión francesa que la misma Frida no supo comprender, como lo manifiesta en sus cartas a Ella y Bertram Wolfe y a Nickolas Muray.



Durante su estancia en México, en 1938, André Breton recibió un banquete en su honor al que asistieron: (de frente, de izquierda a derecha) tres personas no identificadas, Luis Cardoza y Aragón, Manuel Álvarez Bravo, persona no identificada, Agustín Lazo, André Breton, Lupe Marín y Julio Torri, y (de espaldas, de izquierda a derecha) siete personas no identificadas, Julio Castellanos, Frida Kahlo y persona no identificada.

Archivo General de la Nación-Grupo documental Carlos Chávez.



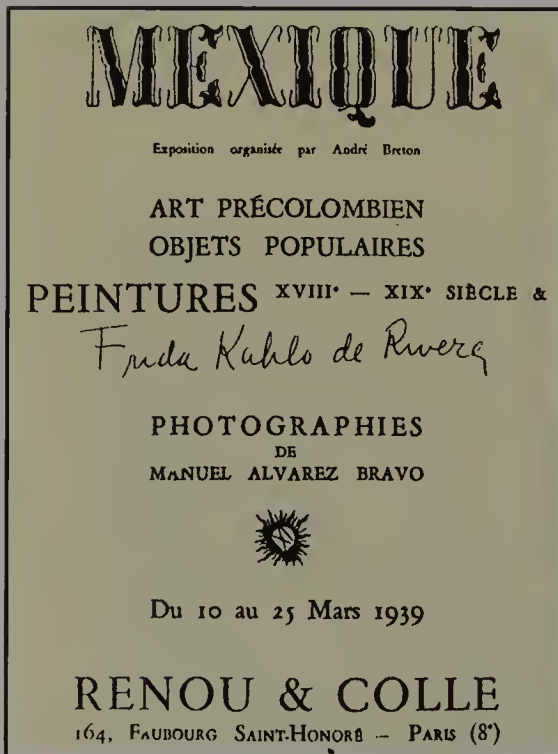
En otro ángulo del banquete a Breton, se observa a: (de frente, de izquierda a derecha) Lupe Marín, Julio Torri, Xavier Villaurrutia, Carlos Chávez, Rosa Covarrubias, Rodolfo Usigli, persona no identificada y Celestino Gorostiza, y (de espaldas, de izquierda a derecha) Frida Kahlo, persona no identificada, Jacqueline Lamba, Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Pablo O'Higgins, dos personas no identificadas y Diego Rivera, al fondo.

Archivo General de la Nación-Grupo documental Carlos Chávez.

Lourdes Andrade, apasionada experta del tema y nuestra curadora invitada, explica que Breton, al posarse amorosamente sobre ciertas manifestaciones plásticas de los mexicanos, no lo hace indiscriminadamente. Presenta el reto de seleccionar aquello que ilustra la postura de Breton ante el arte, ante el país, ante su historia y, sobre todo, las circunstancias en que le toca enfrentarlo. Por consiguiente, esta exposición pretende reunir todas aquellas expresiones del arte mexicano que el teórico surrealista conoció, estudió y promovió, antes y después de su estancia en México durante 1938.

Breton volvió a pasear por las calles de México, volvió a sorprenderse con la alta sensibilidad del México indígena, volvió a asombrarnos y a obligarnos a reflexionar sobre nosotros mismos, porque si para el poeta la obra de Frida es "Un listón alrededor de una bomba", la palabra de André Breton es una explosión en el centro de nuestras ensoñaciones.

Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, febrero de 1997



Cartel de la exposición **Mexique**, en la Galería Renou & Colle, París, 1939. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.

Frida Kahlo, *Retrato de Luther Burbank*, 1931, óleo sobre masonite, 90.4 x 62.4 cm; se exhibió en **Mexique**. Acervo Museo Dolores Olmedo Patiño, México.







Wolfgang Paalen, *El genio de la especie*, objeto en hueso, 27 x 35 x 2 cm. Colección Juan Pablo Gómez

Página anterior:

Gregori Alexandrov, *Frida Kahlo con rebozo*, ca. 1931. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México, cortesía Galería Throckmorton Fine Art, Nueva York.

ANDRÉ BRETON O LA BÚSQUEDA DEL COMIENZO

Escribir sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible. Además, sería indigno. Para él los poderes de la palabra no eran distintos a los de la pasión y ésta, en su forma más alta y tensa, no era sino lenguaje en estado de pureza salvaje: poesía. Breton: el lenguaje de la pasión —la pasión del lenguaje. Toda su búsqueda, tanto o más que exploración de territorios psíquicos desconocidos, fue la reconquista de un reino perdido: la palabra del principio, el hombre anterior a los hombres y las civilizaciones. El surrealismo fue su orden de caballería y su acción entera fue una *Quête du Graal*. La sorprendente evolución del vocablo *querer* expresa muy bien la índole de su búsqueda; *querer* viene de *quærere* (buscar, inquirir) pero en español cambió pronto de sentido para significar voluntad apasionada, deseo. Querer: búsqueda pasional, amorosa. Búsqueda no hacia el futuro ni el pasado sino hacia ese centro de convergencia que es, simultáneamente, el origen y el fin de los tiempos: el día antes del comienzo y después del fin. Su escándalo ante “la infame idea cristiana del pecado original” es algo más que una repulsa de los valores tradicionales de Occidente: es una afirmación de la inocencia original del hombre. Esto lo distingue de casi todos sus contemporáneos y de los que vinieron después. Para Bataille el erotismo, la muerte y el pecado son signos intercambiables que en sus combinaciones repiten, con aterradora monotonía, el mismo significado: la nadería del hombre, su irremediable abyección. También para Sartre el hombre es el hijo de una maldición, sea ontológica o histórica, llámese angustia o trabajo asalariado. Ambos son hijos rebeldes del cristianismo. La estirpe de Breton es otra. Por su vida y su obra no fue un heredero de Sade y Freud como Rousseau y Eckhart. No fue un filósofo sino un poeta, y aun más, en el sentido antiguo de la expresión, un hombre de honor. Su intransigencia ante la idea del pecado original fue un punto de honra: le parecía que, efectivamente, era una *mancha*, algo que lesionaba no al ser sino la dignidad humana. La creencia en el pecado era incompatible con su noción del hombre. Esta convicción, que lo opuso con gran violencia a muchas filosofías modernas y a todas las religiones, en el fondo también era religiosa: fue un acto de fe. Lo más extraño —debería decir: lo admirable— es que esa fe jamás lo abandonó. Denunció flaquezas, desfallecimientos y traiciones, pero nunca pensó

que nuestra culpabilidad fuese congénita. Fue un hombre de partido sin la menor traza de maniqueísmo. Para Breton pecar y nacer no fueron sinónimos.

El hombre, aun el envilecido por el neocapitalismo y pseudosocialismo de nuestros días, es un ser maravilloso porque, a veces, *habla*. El lenguaje es la marca, la señal —no de su caída sino de su esencial irresponsabilidad. Por la palabra podemos acceder al reino perdido y recobrar los antiguos poderes. Esos poderes no son nuestros. El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo: por su boca habla el lenguaje. El sueño es propicio a la explosión de la palabra por ser un estado afectivo: su pasividad es actividad del deseo. El sueño es pasional. Aquí también su oposición al cristianismo fue de índole religiosa: el lenguaje, para decirse a sí mismo, aniquila la conciencia. La poesía no salva al yo del poeta: lo disuelve en la realidad más vasta y poderosa del habla. El ejercicio de la poesía exige el abandono, la renuncia al yo. Es lástima que el budismo no le haya interesado: esa tradición también destruye la ilusión del yo, aunque no en beneficio del lenguaje sino del silencio. (Debo añadir que ese silencio es palabra callada, silencio que no cesa de emitir significados desde hace más de dos mil años.) Recuerdo el budismo porque creo que la “escritura automática” es algo así como un equivalente moderno de la meditación budista; no pienso que sea un método para escribir poemas y tampoco es una receta retórica: es un ejercicio psíquico, una convocación y una invocación destinadas a abrir las esclusas de la corriente verbal. El automatismo poético, según lo subrayó varias veces el mismo Breton, colinda con el ascetismo: implica un estado de difícil pasividad que, a su vez, exige la abolición de toda crítica y autocrítica. Es una crítica radical de la crítica, un poner en entredicho la conciencia. A su manera, es una vía purgativa, un método de negación tendiente a provocar la aparición de la verdadera realidad: el lenguaje primordial.

El fundamento de la “escritura automática” es la creencia en la identidad entre hablar y pensar. El hombre no habla porque piensa sino que piensa porque habla; mejor dicho, hablar no es distinto de pensar: hablar es pensar. Breton justifica su idea con esta observación: *nous ne disposons spontanément pour nous exprimer que d'une seule structure verbale excluant de la manière la plus catégorique toute autre structure apparemment chargée du même sens*.¹ La primera objeción que podría oponerse a esta fórmula tajante es el hecho de que tanto en el habla diaria como en la prosa escrita nos encontramos con frases que pueden decirse con otras palabras o con las mismas, pero dispuestas en un orden distinto. Breton respondería, con razón, que entre una y otra versión no sólo cambia la estructura sintáctica sino que la idea misma se modifica, así sea de manera imperceptible. Todo cambio en

¹ “No disponemos espontáneamente para expresarnos más que de una sola estructura verbal que excluye de la manera más categórica cualquier otra estructura aparentemente cargada del mismo sentido.”

la estructura verbal produce un cambio de significado. En un sentido riguroso, lo que llamamos sinónimos no son sino traducciones o equivalencias en el interior de una lengua; y lo que llamamos traducción es traslación o interpretación. Palabras como *nirvana*, *dharma*, *tao* o *jen* son realmente intraducibles; lo mismo ocurre con *física*, *naturaleza*, *democracia*, *revolución* y otros términos de Occidente que no tienen exacto equivalente en lenguas ajenas a nuestra tradición. A medida que la relación entre la estructura verbal y el significado es más íntima —matemáticas y poesía, para no hablar de lenguajes no articulados como la música y la pintura— la traducción es más y más difícil. En uno y otro extremo del lenguaje la exclamación y la ecuación es imposible separar el signo en sus dos mitades: significante y significado son lo mismo. Breton se opone así, tal vez sin saberlo, a Saussure: el lenguaje no es únicamente una convención arbitraria entre sonido y sentido, algo que empiezan a reconocer hoy los mismos lingüistas.

Las ideas de Breton sobre el lenguaje eran de orden mágico. No sólo nunca distinguió entre magia y poesía sino que pensó siempre que esta última era efectivamente una fuerza, una sustancia o energía capaz de cambiar la realidad. Al mismo tiempo, esas ideas poseían una precisión y una penetración que me atrevo a llamar científicas. Por una parte veía el lenguaje como una corriente autónoma y dotada de poder propio, una suerte de magnetismo universal; por la otra, concebía esa sustancia erótica como un sistema de signos regidos por la doble ley de la afinidad y la oposición, la semejanza y la alteridad. Esta visión no está muy alejada de la de los lingüistas modernos: las palabras y sus elementos constitutivos son campos de energía, como los átomos y sus partículas. La atracción entre sílabas y palabras no es distinta de la de los astros y los cuerpos. La antigua noción de analogía reaparece: la naturaleza es lenguaje y éste, por su parte, es un doble de aquélla. Recobrar el lenguaje natural es volver a la naturaleza, antes de la caída y de la historia: la poesía es el testimonio de inocencia original. El *contrato social* se convierte, para Breton, en el acuerdo verbal, poético, entre el hombre y la naturaleza, la palabra y el pensamiento. Desde esta perspectiva se puede entender mejor esa afirmación tantas veces repetida: el surrealismo es un movimiento de liberación total, no una escuela poética. Vía de reconquista del lenguaje inocente y renovación del pacto primordial, la poesía es la escritura de fundación del hombre. El surrealismo es revolucionario porque es una vuelta al principio del principio.

Los primeros poemas de Breton ostentan las huellas de una lectura apasionada de Mallarmé. Ni en los momentos de mayor violencia y libertad verbales abandonó ese gusto por la palabra, a un tiempo precisa y preciosa. Palabra tornasol, lenguaje de reverberaciones. Fue un poeta “manierista”, en el buen sentido del término; dentro de la tradición europea está en la línea que descende de Góngora, Marino, Donne —poetas que no sé si leyó y que, me temo, su moral poética reprobaba. Esplendor verbal y violencia intelec-

tual y pasional. Alianza extraña, pero no infrecuente, entre profecía y esteticismo que convierte a sus mejores poemas en objetos de belleza y, al mismo tiempo, en testamentos espirituales. Tal es, quizá, la razón de su culto hacia Lautréamont, el poeta que encontró la *forma* de la explosión psíquica. De ahí también, aunque la juzgase inevitable y saludable como “necesidad revolucionaria”, su no oculta repugnancia por la brutalidad simplista de Dadá. Sus reservas frente a otros poetas eran de índole distinta. Su admiración hacia Apollinaire contiene un grano de reticencia porque para Breton la poesía era creación de realidades por la palabra y no mera intervención verbal. Amaba la novedad y la sorpresa en arte, pero el término *invención* no era de su gusto; en cambio, en muchos de sus textos brilla con luz inequívoca el sustantivo *revelación*. Decir es la actividad más alta: revelar lo escondido, despertar la palabra enterrada, suscitar la aparición de nuestro doble, crear a ese otro que somos y al que nunca dejamos ser del todo.

Revelación es resurrección, exposición, iniciación. Es palabra que evoca el rito y la ceremonia. Excepto como medio de provocación, para injuriar al público o excitar a la rebelión, Breton detestó los espectáculos al aire libre: la fiesta debería celebrarse en las catacumbas. Cada una de las exposiciones surrealistas giró en torno a un eje contradictorio: escándalo y secreto, consagración y profanación. Consagración y conspiración son términos consanguíneos: la revelación es también rebelión. El *otro*, nuestro doble, niega la ilusoria coherencia y seguridad de nuestra conciencia, ese pilar de humo que sostiene nuestras arrogantes construcciones filosóficas y religiosas. Los *otros*, proletarios y esclavos coloniales, mitos primitivos y utopías revolucionarias, amenazan con no menor violencia las creencias e instituciones de Occidente. A unos y otros, a Fourier y al papúa de Nueva Guinea, Breton les da la mano. Rebelión y revelación, lenguaje y pasión, son manifestaciones de una realidad única. El verdadero nombre de esa realidad también es doble: inocencia y maravilla. El hombre es creador de maravillas, es poeta, porque es un ser inocente. Los niños, las mujeres, los enamorados, los inspirados y aun los locos son la encarnación de lo maravilloso. Todo lo que hacen es insólito y no lo saben. No saben lo que hacen: son irresponsables, inocentes. Imanes, pararrayos, cables de alta tensión: sus palabras y sus actos son insensatos y, no obstante, poseen un sentido. Son los signos dispersos de un lenguaje en perpetuo movimiento y que despliega ante nuestros ojos un abanico de significados contradictorios —resuelto al fin en un sentido único y último. Por ellos y en ellos el universo nos habla y habla consigo mismo.

He repetido algunas de sus palabras: revelación y rebelión, inocencia y maravilla, pasión y lenguaje. Hay otra: magnetismo. Breton fue uno de los centros de gravedad de nuestra época. No sólo creía que los hombres estamos regidos por las leyes de la atracción y la repulsión sino que su persona misma era una encarnación de esas fuerzas. Todos los que lo tratamos sentimos el movimiento dual del vértigo: la fascinación y el impulso cen-

trífugo. Confieso que durante mucho tiempo me desveló la idea de hacer o decir algo que pudiese provocar su reprobación. Creo que muchos de sus amigos experimentaron algo semejante. Todavía hace unos pocos años Buñuel me invitó a ver, en privado, una de sus películas. Al terminar la exhibición, me preguntó: ¿Breton la encontrará dentro de la tradición surrealista? Cito a Buñuel no sólo por ser un gran artista, sino porque es un hombre de una entereza de carácter y una libertad de espíritu de veras excepcionales. Estos sentimientos, compartidos por todos los que lo frecuentaron, no tienen nada que ver con el temor ni con el respeto al superior (aunque yo creo que, si hay hombres superiores, Breton fue uno de ellos). Nunca lo vi como a un jefe y menos aún como a un Papa, para emplear la innoble expresión popularizada por algunos cerdos. A pesar de mi amistad hacia su persona, mis actividades dentro del grupo surrealista fueron más bien tangenciales. Sin embargo, su afecto y su generosidad me confundieron siempre, desde el principio de nuestra relación hasta el fin de sus días.

Nunca he sabido la razón de su indulgencia: ¿tal vez por ser yo de México, una tierra que amó siempre? Más allá de estas consideraciones de orden privado, diré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton: réplica, respuesta, coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto. Ahora mismo experimento esa sensación.

En mi adolescencia, en un período de aislamiento y exaltación, leí por casualidad unas páginas que, después lo supe, forman el capítulo V de *L'Amour fou*. En ellas relata su ascensión al pico del Teide, en Tenerife. Ese texto, leído casi al mismo tiempo que *The Marriage of Heaven and Hell*, me abrió las puertas de la poesía moderna. Fue un “arte de amar”, no a la manera trivial del de Ovidio, sino como una iniciación a algo que después la vida y el Oriente me han corroborado: la analogía o, mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza. ¿El agua es femenina o la mujer es oleaje, río nocturno, playa del alba tatuada por el viento? Si los hombres somos una metáfora del universo, la pareja es la metáfora por excelencia, el punto de encuentro de todas las fuerzas y la semilla de todas las formas. La pareja es, otra vez, tiempo reconquistado, tiempo antes del tiempo. Contra viento y marea, he procurado ser fiel a esa revelación; la palabra *amor* guarda intactos todos sus poderes sobre mí. O como él dice: *On n'en sera plus jamais quitte avec ces frondaisons de l'âge d'or*. En todos sus escritos, desde los primeros hasta los últimos, aparece esta obstinada creencia en una edad paradisiaca, unida a la visión de la pareja primordial. La mujer es puente, lugar de reconciliación entre el mundo natural y el humano. Es lenguaje concreto, revelación encarnada: *La femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles*.

Años más tarde conocí a Benjamin Péret, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Remedios Varo y otros surrealistas que habían buscado refugio en México durante la segunda



Leonora Carrington, *Máscara llorando*, s/f. Cat. 16.

guerra mundial. Vino la paz y volví a ver a Benjamin en París. Él me llevó al café de la Place Blanche. Durante una larga temporada vi a Breton con frecuencia. Aunque el trato asiduo no siempre es benéfico para el intercambio de ideas y sentimientos, más de una vez sentí esa corriente que une realmente a los interlocutores, incluso si sus puntos de vista no son idénticos. No olvidaré nunca, entre todas esas conversaciones, una que sostuvimos en el verano de 1964, un poco antes de que yo regresase a la India. No la recuerdo por ser la última sino por la atmósfera que la rodeó. No es el momento de relatar ese episodio. (Algún día, me lo he prometido, lo contaré.) Para mí fue un *encuentro*, en el sentido que daba Breton a esta palabra: predestinación y, asimismo, elección. Aquella noche, caminando solos los dos por el barrio de Les Halles, la conversación se desvió hacia un tema que le preocupaba: el porvenir del movimiento surrealista. Recuerdo que le dije, más o menos, que para mí el surrealismo era la enfermedad sagrada de nuestro mundo, como la lepra en la Edad Media o los “alumbrados” españoles en el siglo xvi; negación necesaria de Occidente, viviría tanto como viviese la civilización moderna, independientemente de los sistemas políticos y de las ideologías que predominen en el futuro. Mi exaltación lo impresionó pero repuso: la negación vive en función de la afirmación y ésta de aquélla; dudo mucho que el mundo que empieza ahora pueda definirse como afirmación o negación: entramos en una zona neutra y la rebelión surrealista deberá expresarse en formas que no sean ni la negación ni la afirmación. Estamos más allá de reprobación o aprobación... No es aventurado suponer que esta idea inspiró la última exposición del grupo: la separación absoluta. No es la primera vez que Breton pidió “la ocultación” del surrealismo, pero pocas veces lo declaró con tal decisión. Quizá pensaba que el movimiento recobraría su fecundidad sólo si se mostraba capaz de convertirse en una fuerza subterránea. ¿Vuelta a las catacumbas? No sé. Me pregunto si en una sociedad como la nuestra, en la que se han desvanecido las antiguas contradicciones —no en beneficio del principio de identidad sino por una suerte de anulación y desvalorización universales—, aún tiene sentido lo que llamaba Mallarmé la “acción restringida”: ¿publicar es todavía una forma de la acción, o es una manera de disolverla en el anonimato de la publicidad?

Se dice con frecuencia que la ambigüedad del surrealismo consiste en ser un movimiento de poetas y pintores que, no obstante, rehúsa ser juzgado con criterios estéticos. ¿No ocurre lo mismo con todas las tendencias artísticas del pasado y con todas las obras de los grandes poetas y pintores? El “arte” es una invención de la estética que, a su vez, es una invención de los filósofos. Nietzsche enterró a los dos y bailó sobre su tumba: lo que llamamos arte es juego. La voluntad surrealista de borrar las fronteras entre el arte y la vida no es nueva; son nuevos los términos en que se expresó y es nuevo el significado de su acción. Ni “vida artística” ni “arte vital”: regresar al origen de la palabra, al momento en que hablar es sinónimo de crear. Ignoro cuál será el porvenir del grupo surrealista; estoy

seguro de que la corriente que va del romanticismo alemán y de Blake al surrealismo no desaparecerá. Vivirá al margen, será la *otra* voz.

El surrealismo, dicen los críticos, ya no es la vanguardia. Aparte de que tengo antipatía por ese término militar, no creo que la novedad, el estar en la punta del acontecimiento, sea la característica esencial del surrealismo. Ni siquiera Dadá tuvo ese culto frenético por lo nuevo que postularon, por ejemplo, los futuristas. Ni Dadá ni el surrealismo adoraron a las máquinas. El surrealismo las profanó: máquinas improductivas; *élevages de poussière*, relojes reblandecidos. La máquina como método de crítica —del maquinismo y de los hombres, del progreso y sus bufonerías. ¿Duchamp es el principio o el fin de la pintura? Con su obra y aún más con su actitud negadora de la obra, Duchamp cierra un período del arte de Occidente (el de la pintura propiamente dicha) y abre otro que ya no es “artístico”: la disolución del arte en la vida, del lenguaje en el círculo sin salida del juego de palabras, de la razón en su antídoto filosófico —la risa. Duchamp disuelve la modernidad con el mismo gesto con que niega la tradición. En el caso de Breton, además, hay la visión del tiempo, no como sucesión sino como la presencia constante, aunque invisible, de un presente inocente. El futuro le parecía fascinante por ser el territorio de lo inesperado: no lo que será según la razón, sino lo que podría ser según la imaginación. La destrucción del mundo actual permitiría la aparición del verdadero tiempo, no histórico sino natural, no regido por el progreso sino por el deseo. Tal fue, si no me equivoco, su idea de una sociedad comunista-libertaria. Nunca pensó que hubiese una contradicción esencial entre los mitos y las utopías, la poesía y los programas revolucionarios. Leía a Fourier como podemos leer los Vedas o el Popol Vuh, y los poemas esquimales le parecían profecías revolucionarias. El pasado más antiguo y el futuro más remoto se unían con naturalidad en su espíritu. Del mismo modo: su materialismo no fue un “cientismo” vulgar ni su irracionalismo era odio a la razón.

La decisión de abrazar los términos opuestos —Sade y Rousseau, Novalis y Roussel, Juliette y Eloísa, Marx y Chateaubriand— aparece constantemente en sus escritos y en sus actos. Nada más alejado de esta actitud que la tolerancia acomodaticia del escepticismo. En el mundo del pensamiento odiaba el eclecticismo y en el del erotismo la promiscuidad. Lo mejor de su obra, la prosa tanto como la poesía, son las páginas inspiradas por la idea de elección y la correlativa de fidelidad a esa elección, sea en el arte o en la política, en la amistad o en el amor. Esta idea fue el eje de su vida y el centro de su concepción del amor único: resplandor de la pasión tallado por la libertad, diamante inalterable. Nuestro tiempo ha liberado al amor de las cárceles del siglo pasado sólo para convertirlo en un pasatiempo anónimo, un objeto más de consumo en una sociedad de atareados consumidores. La visión de Breton es la negación de casi todo lo que pasa hoy por amor y aun por erotismo (otra palabra manoseada como una moneda ínfima). Es difícil entender del todo su adhe-

sión sin reservas hacia la obra de Sade. Ciertamente, lo conmovía y exaltaba el carácter absoluto de su negación, pero, ¿cómo conciliarla con la creencia en el amor, centro de la edad de oro? Sade denuncia el amor: es una hipocresía o, peor aún, una ilusión. Su sistema es delirante, no incoherente: su negación no es menos total que la afirmación de san Agustín. Ambos repudian con idéntica violencia todo maniqueísmo; para el santo cristiano el mal no tiene realidad ontológica; para Sade lo que carece de realidad es lo que llamamos bien: su versión del *Contrato social* son los estatutos de la Sociedad de Amigos del Crimen.

Bataille intentó transformar el monólogo de Sade en un diálogo y opuso al erotismo absoluto un interlocutor no menos absoluto: la divinidad cristiana. El resultado fue el silencio y la risa: la “ateología”. Lo impensable y lo innombrable. Breton se propuso reintroducir el amor en el erotismo o, más exactamente, consagrar al erotismo por el amor. De nuevo: su oposición a todas las religiones implica una voluntad de consagración. Y aún más: una voluntad de reconciliación. Al comentar un pasaje de la *Nouvelle Justine* —el episodio en que uno de los personajes mezcla su esperma a la lava del Etna— Breton observa que el acto es un homenaje de amor a la naturaleza, *une façon, des plus folles, des plus indiscutables de l'aimer*. Ciertamente, su admiración hacia Sade apenas si tenía límites y siempre pensó que *tant qu'on ne sera pas quitte avec l'idée de la transcendance d'un bien quelconque... la représentation exaltée du mal inné gardera la plus grande valeur révolutionnaire*.² Con esta salvedad, en el diálogo entre Sade y Rousseau, se inclina irresistiblemente del lado de este último, el amigo del hombre primitivo, el amante de la naturaleza. El amor no es una ilusión: es la mediación entre el hombre y la naturaleza, el sitio en que se cruzan el magnetismo terrestre y el del espíritu.

Cada una de las facetas de su obra refleja las otras. Ese reflejo no es el pasivo del espejo: no es una repetición sino una réplica. Haz de luces contrarias, diálogo de resplandores. Magnetismo, revelación, sed de inocencia y, asimismo, desdén. ¿Altanero? Sí, en el sentido noble del término: ave de altanería, pájaro de altura. Todas las palabras de esta familia le convienen. Fue un alzado, un exaltado, su poesía nos exalta y, sobre todo, dijo que el cuerpo de la mujer y el del hombre eran nuestros únicos altares. ¿Y la muerte? Todo hombre nace y muere varias veces. No es la primera vez que Breton muere. Él lo supo mejor que nadie: cada uno de sus libros centrales es la historia de una resurrección. Sé que ahora es distinto y que no volveremos a verlo.

Esta muerte no es una ilusión. Sin embargo, Breton vivió ciertos instantes, vio ciertas evidencias que son la negación del tiempo y de lo que llamamos perspectiva normal de la vida. Llamo poéticos a esos instantes aunque son experiencias comunes a todos los hom-

² “En tanto que no nos libremos de la idea de la trascendencia de un bien cualquiera... la representación exaltada del mal innato conservará el más grande valor revolucionario.”

bres: la única diferencia es que el poeta los recuerda y trata de reencarnarlos en palabras, sonidos, colores. Aquel que ha vivido esos instantes y es capaz de inclinarse sobre su significación, sabe que el yo no se salva porque no existe. Sabe también que, como el mismo Breton lo subrayó varias veces, las fronteras entre sueño y vigilia, vida y muerte, tiempo y presente sin tiempo, son fluidas e indecisas. No sabemos qué sea realmente morir, excepto que es el fin del yo —el fin de la cárcel. Breton rompió varias veces esa cárcel, ensanchó o negó el tiempo y, por un instante sin medida, coincidió con el *otro* tiempo. Esta experiencia, núcleo de su vida y de su pensamiento, es invulnerable e intocable: está más allá del tiempo, más allá de la muerte —más allá de nosotros. Saberlo me reconcilia con su muerte de ahora y con todo morir.

Nueva Delhi, a 5 de octubre de 1966

Este texto fue publicado por primera vez en *Nouvelle Revue Française*, en el número de homenaje a André Breton (num. 172, abril de 1967).

UNA REVOLUCIÓN DE LA MIRADA

a Ludmilla Bédouin
a la memoria de Jean-Louis

1. Un espacio para la aventura

En 1939, en su texto *Recuerdo de México*, André Breton escribe: “una parte de mi paisaje mental —y por extensión, creo yo, del paisaje mental del surrealismo— tiene como frontera a México”.¹ No obstante, esta frontera había sido trazada varios años antes. Ya en *El mundo en tiempo de los surrealistas*² —mapa que ilustra la geografía ideal del surrealismo y que fue publicado en la revista belga *Variétés* en 1929— la República Mexicana ocupa un lugar preponderante en la extensión del continente americano. Es posible, si se desea, remontarse aún más atrás al rastrear la presencia de México en la historia del surrealismo. En 1928, en una crónica de Alejo Carpentier en la que se incluye un comentario sobre *Nadja*, de André Breton, el autor cubano registra la existencia de piezas mayas en la colección del poeta surrealista.³ Sin embargo será el propio Breton quien, en una entrevista otorgada a Rafael Heliodoro Valle, en el momento de su viaje a nuestro país, nos proporcionará un dato sorprendente sobre la antigüedad de la presencia de México en su recuerdo. Dice el poeta:

...he querido precisar las razones profundas que me unían desde lejos a este país, más que a ningún otro, y que ya sobre el lugar no han hecho más que reforzarse: las lecturas de infancia que le prestan una reverberación única, la poesía con Rimbaud, la pintura con Rousseau el *Aduanero*, convidan a venir a México, y luego su pasado mítico todavía activo, el maravilloso crisol social que constituye la actitud ejemplar

¹ André Breton, *Recuerdo de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, p. 34.

² En este mapa, los surrealistas rehacen el mundo de acuerdo con sus preferencias culturales. De él desaparecen Estados Unidos, Inglaterra, España y Francia (aunque existe París) y tienen un lugar destacado Alaska, Rusia, México... para indicar que estos países les interesaban por diversas razones.

³ Alejo Carpentier, *Quelques attitudes du surréalisme*, citado en Evelyne Laroche-Sánchez, *L'Aventure mexicaine du surréalisme*, Université de Paris III, París, 1987, p. 37.



Los tiempos maravillosos y aquellos que los habitaron, mapa surrealista, 1929.

que ha tomado en estos últimos años en su política interior y en la exterior y, aunque esto sea más confidencial, el sentido único con que, en su expresión, da muestras de un valor sensible que me es caro: el "humor negro".⁴

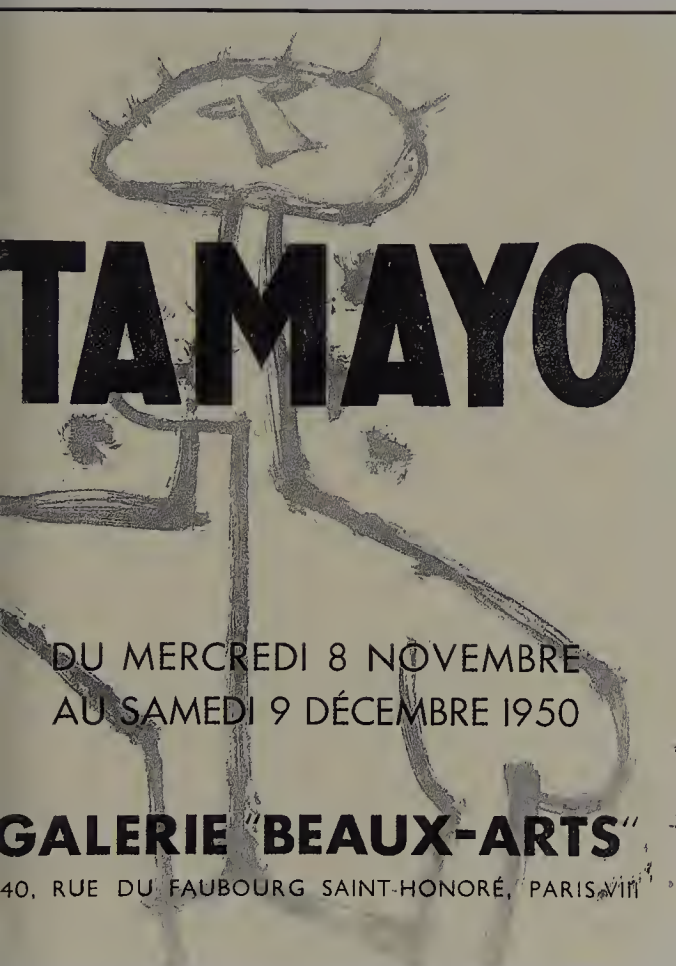
Es pues, siendo niño, y por medio de sus "lecturas de infancia" que Breton recibe su primera impresión de México, y ésta está aureolada de una "reverberación única".

En 1950 y por intermedio de Geo Dupin,⁵ amiga entrañable de los surrealistas y administradora de diversas galerías de arte, Breton conoce a Rufino Tamayo, a quien Geo había sido presentada durante un viaje a México en 1947. En aquella ocasión, y con motivo de la exposición de Tamayo en la Galerie Beaux-Arts (organizada también por Geo Dupin), Breton escribe:

...todo el itinerario de Tamayo se inspira en esas [...] necesidades vitales [...]: desbrozar de lo que

⁴ André Breton, en Rafael Heliodoro Valle, "Diálogo con André Breton", *México en el Arte*, núm. 14, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, otoño de 1986, p. 120.

⁵ Georgette Dupin (1916) se integra al grupo surrealista hacia la segunda mitad de los años treinta. Es hermana de Alice Rahon, muy amiga de Picasso y de Óscar Domínguez, manejó galerías surrealistas tales como L'Étoile Scellée y La Cour d'Ingres.



Invitación de la exposición **Tamayo**, presentada por Rufino Tamayo
en la Galerie Beaux-Arts, París, 1950.

Cortesía Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C., México.

De tout cœur à
**SOUVENIR
DU MEXIQUE**
PAR à Alberto Gironella -
ANDRÉ BRETON
de ce pays
qui m'a tenu
j'aimais d'enfance
et où alors
il était encore
enfant
Rufino Tamayo

Souvenir du Mexique, con dedicatoria de André Breton
a Alberto Gironella. Cortesía Alberto Gironella.

puede tener de accidental en sus aspectos o de episódico en sus luchas, para verterlo en el crisol del alma humana, el México eterno.⁶

Más tarde aún, en 1965, al ser entrevistado para la revista *Arts*, Breton menciona, entre los artistas menores de cincuenta años más dignos de interés, según su criterio, al pintor mexicano Alberto Gironella, a quien había conocido en París por intermedio de Édouard Jaguer.⁷ Esto para mostrar la persistencia de la presencia mexicana en la imaginación de André Breton. México, “un país más ardiente que ningún otro”,⁸ sigue teniendo, a más de

⁶ André Breton, “Rufino Tamayo”, en *Antología (1913-1966)*, Siglo XXI Editores, México, p. 303.

⁷ Entrevista personal con Édouard y Simone Jaguer, París, mayo de 1992.

⁸ André Breton, “Rufino Tamayo”, en *Antología (1913-1966)*, op. cit., p. 302.

veinte años de su viaje, una frontera en el *paisaje mental* del animador principal del surrealismo, y asume en él características particulares, algunas de las cuales nos gustaría analizar aquí.

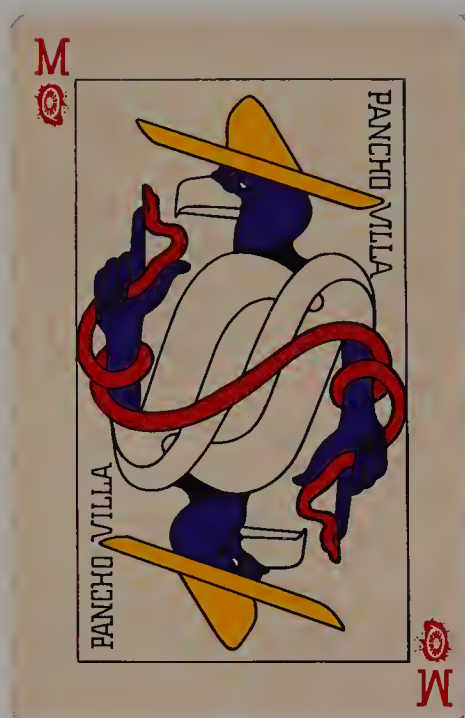
De vuelta a su entrevista con Rafael Heliodoro Valle, quisiéramos ahora comentar algunos aspectos del párrafo anteriormente citado. Empecemos por aclarar a qué se refiere Breton con “las lecturas de infancia”, y qué importancia puede tener esta afirmación en relación con el punto de vista que hemos decidido asumir en este caso. Al aludir a los libros que ha leído en su niñez, y que están revestidos en su memoria de un aura particular, Breton se refiere a aquellos relatos, tan en boga entre la juventud francesa hacia principios de siglo, cuya anécdota se desenvuelve bajo el cielo de América. El continente americano reviste, a los ojos de “los niños de Europa” un atractivo especial, desde el punto de vista de la aventura, ya que en sus inmensas planicies, bajo la extensión de sus cielos, se suceden hechos de lo más extraordinario, que harán vagar las imaginaciones infantiles. Breton recuerda también, con especial placer, las láminas que acompañan estas narraciones, imágenes que desempeñan un papel importante en el desarrollo de su sensibilidad para las artes plásticas y a las cuales adjudica un lugar especial, según se deduce de su comentario en el texto “Avis aux lecteurs de *La Femme 100 têtes*”⁹ como antecedentes del *collage* surrealista en cuanto efigies cargadas de poderes sugestivos estimulantes de la fantasía. Sin embargo, en este caso, lo que resulta interesante para nosotros es que, uno de estos relatos infantiles, que Breton recuerda con especial cariño, *El indio Costal*,¹⁰ refiere una serie de apasionantes peripecias, que tienen lugar en México durante la época de la guerra de Independencia. El libro, publicado por primera vez en Francia en 1852, y reeditado muchas veces, fue escrito por Gabriel Ferry (seudónimo de Louis de Bellemare), quien había visitado el país en diversas ocasiones por razones de negocios y que muere en el transcurso de una travesía transatlántica. Uno de los principales atractivos de este libro, para Breton, reside en que descubre para él ese *espíritu de rebeldía* que prende en su ánimo muy tempranamente y que lo lleva a encabezar un movimiento de subversión como es el surrealismo. Para él, los mexicanos luchando por su independencia en la novela de Ferry constituyen uno de los primeros ejemplos de la actitud de insumisión en la que invertirá una buena parte de su creatividad y de su energía. Así, México se convierte para él, a partir de un recuerdo de infancia, en símbolo de aquel valor tan caro al surrealismo, y por el cual lucharán a todo lo largo de su historia: la Libertad, la Revolución. Así lo expresará Breton en su texto *Recuerdo de México*,

⁹ André Breton, “Advertencia al lector de *La Femme 100 têtes*”, en *Apuntar del día*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1974, p. 51.

¹⁰ Gabriel Ferry, *El indio Costal*, Editora Nacional, México, 1956.



Portadilla de la novela *El indio Costal*, 1956, de Gabriel Ferry.



Naipes Poncho Villo.

con estas palabras: “Por lo menos queda en el mundo un país donde el viento de la liberación no ha caído. Este viento que en 1810 y en 1910 irresistiblemente rugió con la voz de todos los órganos verdes que surgen allí bajo el cielo de tormenta.”¹¹

En “Risa y penitencia”, ensayo en el que señala el valor *ritual* del juego, Octavio Paz escribe:

Los dioses son, por excelencia, jugadores. Al jugar, crean. Lo que distingue a los dioses de los hombres es que ellos juegan y nosotros trabajamos.¹²

Esta frase nos ha venido a la mente al observar, entre las imágenes que conforman el *Juego surrealista de Marsella*, la figura del Mago de la Revolución: Pancho Villa, concebida por

¹¹ André Breton, *Recuerdo de México*, op. cit., p. 13.

¹² Octavio Paz, “Risa y penitencia”, en *Los privilegios de la vista III, México en la obra de Octavio Paz*, t. 7, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 99-118.

Max Ernst. Es verdad que este juego, realizado colectivamente en 1941, puede asociarse simbólicamente con la voluntad de los surrealistas de “transformar el mundo y cambiar la vida”, como lúdicos Prometeos que a la vez que roban el fuego, robasen a los dioses su capacidad de jugar, de crear, de recrear. Por otra parte, en la creación de las diversas efigies que constituyen la baraja surrealista, existe una orientación que hace pensar en su intención de “incidir en la vida mítica”, de “crear el mito colectivo propio de nuestro tiempo”. La fuerza sugestiva, la carga iconográfica con que están investidas estas figuras, adquiere una particular importancia para nosotros al encontrarnos entre ellas con la presencia del *Centauro del Norte*. Ésta nos parece una imagen por demás atractiva para iniciar una serie de reflexiones sobre el papel de la Revolución mexicana en la obra de André Breton. A fin de cuentas, en este juego en el que rito, mito, azar y fatalidad se combinan, México está presente como elemento de cambio, un cambio *violento* a cuyas consecuencias sociales atribuirán los surrealistas —Breton— una importancia considerable en la creación de este *nuevo mito* al que se aboca desde el núcleo del grupo cuyas fuerzas intenta concentrar y organizar.

El momento más importante de la relación de Breton con la Revolución mexicana será 1938, cuando visita México y, auspiciado por Diego Rivera, se encuentra con León Trotsky y redacta con él el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*.¹³ Pero la idea de México como un país que se bate por la libertad, data, como ya vimos, de sus recuerdos de infancia. En ese momento, según ha señalado a Rafael Heliodoro Valle, su percepción de este país exótico y lejano, tiene más de apasionada y emotiva que de reflexiva. Aunque su concepción del país cambia a lo largo del tiempo, hay en ella constantes por demás significativas.

Si en este texto hemos querido analizar la relación de Breton con México a partir de su aprehensión de la Revolución mexicana, ha sido, en primer lugar, por la insistencia con que se refiere a este tema en varios de sus textos *mexicanos*, y luego, porque nos parece que su visión de la Revolución ha contribuido a dirigir su mirada sobre el arte de México en una determinada dirección, y no en otras.

Nos parece necesario empezar por señalar los puntos de coincidencia que hemos podido encontrar entre el surrealismo y la Revolución mexicana. Éstos son, en ocasiones, puntos de contacto *directos*. En otros, paralelismos que nos ha parecido interesante hacer resaltar. Después, intentaremos mostrar los vínculos que existen entre esta relación y las preferencias de André Breton con respecto al arte mexicano.

¹³ *Por un arte revolucionario independiente*, redactado en 1938 por Breton y León Trotsky en Coyoacán, apareció con la firma de Diego Rivera en lugar de la del revolucionario ruso, quien temía firmar por razón de su situación política.

Empezaremos por preguntarnos, ¿por qué interesa en principio a Breton la Revolución mexicana? ¿Qué tiene ésta que ver con el surrealismo como movimiento? Carole Reynaud Paligot ha definido claramente en su tesis, *Histoire Politique du mouvement surréaliste*,¹⁴ en qué consiste la peculiaridad del surrealismo, con respecto a otras vanguardias de las primeras décadas de este siglo, y cómo esta peculiaridad lleva a sus participantes a involucrarse políticamente de una manera duradera y consistente, aunque de forma por demás accidentada. Es en principio, según esta autora, la revolución en el lenguaje lo que los encamina en el sentido de una revolución en el pensamiento. Esto los lleva a elaborar, no sólo una *nueva estética*, sino también una *nueva ética*, basada en el sueño, el deseo, la pasión, ética que se erige en flagrante contradicción con los valores burgueses de eficacia, racionalismo y ascetismo cristiano. Además, al considerar que “la poesía debe ser hecha por todos”, siendo un grupo que se expresa colectivamente, que busca una “voz múltiple”, plantean una desacralización del arte y de la poesía que los orienta, forzosamente, en el sentido de una militancia política revolucionaria. Establecen un paralelo entre la revolución política y la revolución poética, sin jamás confundirlas, sin jamás *desear* confundirlas.

Las relaciones del surrealismo con la política son complejas y dieron lugar, en el seno del grupo bretoniano, a profundos conflictos y rupturas. El desarrollo de estas relaciones atraviesa la historia del movimiento y determina, en cierta forma, las circunstancias del viaje de Breton a nuestro país. Nos parece, por lo tanto, necesario, hacer un muy breve resumen de las mismas.¹⁵

Si la “historia” del surrealismo se inicia con la revuelta Dadá, con una postura nihilista de negación absoluta de los valores morales y sociales de la cultura occidental, pronto, los surrealistas toman conciencia de la “insuficiencia relativa” de su actividad, de la necesidad de llevar la lucha al plano concreto de la militancia política. Su lucha por la liberación del lenguaje, y por ende, del pensamiento, los lleva a considerar la importancia de la participación política militante, al encontrar que el entorno en que se desarrolla su actividad es inadecuado para el desarrollo de la libertad a la que aspiran. Su rechazo del racionalismo de corte positivista los hace poner en entredicho el edificio todo construido sobre él: el capitalismo, y con él, la cultura de él derivada. Occidente se convierte para ellos en algo sospechoso, su “eficacia” les parece inhumana, su “progreso” ilusorio. Vueltos de las

¹⁴ Carole Reynaud Paligot, *Histoire Politique du mouvement surréaliste, 1919-1969*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 1994, pp. 42-52.

¹⁵ Al respecto, véase, además de la tesis de Reynaud Paligot, José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Eric Losfeld, París, 1980, y Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Ariel, Barcelona, 1972.



André Masson, *Pelea entre peces*, 1927, óleo, arena y tinta sobre tela, 37.7 x 64.1 cm.

trincheras de la primera guerra mundial, estos rebeldes radicales y violentos, asumen muy pronto el campo “enemigo” como escenario de su acción. En 1925, al estallar la guerra de Marruecos, al tiempo que el grueso de los intelectuales franceses se alinea —por medio del manifiesto *Los intelectuales al lado de la Patria*— nuestros héroes se plantan del lado de los insurgentes, tomando partido contra el gobierno colonial. Esta postura los ubica del lado de los intelectuales revolucionarios de tendencia comunista, seguidores de las enseñanzas de Lenin y de Trotsky. Entre ellos, los editores de la revista *Clarté*. El encuentro no resulta en la esperada fusión de ambos grupos, a pesar de algunos intentos en este sentido (y de la intención de afiliarse al Partido Comunista). Los surrealistas se mantienen, más bien, en una vía paralela a la de los comunistas. Los une un enemigo común: la burguesía. Sin embargo, el celo por la independencia marca desde el principio las complejas relaciones entre surrealismo y comunismo. Para Breton y sus amigos, la *experiencia surrealista* también existe, sin oponerse a la revolución, da frutos ajenos a ella, frutos que rebasan los límites de lo económico y lo social. Para ellos, la búsqueda en este sentido es muy importante, es necesaria y no están dispuestos a renunciar a ella. El inconsciente, ese *otro* territorio en el que se lleva a cabo la aventura del surrealismo, merece y debe ser explorado.

Todo esto provoca no pocos conflictos en el interior del propio grupo. Hay quienes sienten que la militancia debe llevarse hasta sus últimas consecuencias, renunciando a la práctica propiamente surrealista. Hay, por otra parte, quienes piensan que la colaboración con el comunismo perjudica la esencia misma de la experiencia surrealista. Breton inten-

ta conciliar ambas tendencias, estableciendo un equilibrio. No es fácil, se suceden dolorosas rupturas de las que queda como testimonio el *Segundo manifiesto del surrealismo*. Había habido ya una primera discrepancia, con Dadá, con Tristan Tzara. Las escisiones seguirán conmoviendo al surrealismo en su base. Nadeau escribe al respecto: “los desacuerdos, inevitables si se piensa que el surrealismo no fue jamás una doctrina sino una actitud de espíritu [...] animada por individualidades determinadas de manera muy diversa”.¹⁶ El punto álgido de estas discusiones se da en el momento del rompimiento con Aragon, en 1932. Ésta es la disputa más importante, la más dolorosa, la que tendrá mayores consecuencias sobre el destino del surrealismo.

A pesar del deseo de Breton de mantener una alianza, un camino paralelo al del comunismo internacional, ciertos hechos comienzan a resquebrajar su fe en esta causa. En 1935, el primero de los Procesos de Moscú pone a los surrealistas en guardia. Son ellos y André Gide los únicos intelectuales de izquierda que se atreven a elevar una protesta ante la arbitrariedad y violencia de estos hechos. Pronto, la inconsistencia del sistema de la URSS, en tanto que gobierno revolucionario, se hace evidente para Breton y sus amigos. Esto provoca el rompimiento definitivo, surrealismo y estalinismo se presentan desde entonces como instancias irreconciliables. Es la preciada libertad lo que está en juego, frente a un sistema que se muestra más y más como un régimen totalitario. Es en esta coyuntura que se presenta a Breton la posibilidad de viajar a México. Para el poeta, nuestro país aparece como una instancia política de realización de sus aspiraciones rotas. Escribe:

...no es menos cierto que México arde de todas las esperanzas que han sido puestas sucesivamente en otros países —la URSS, Alemania, China, España—, que en el último período histórico se han encontrado dramáticamente defraudadas...¹⁷

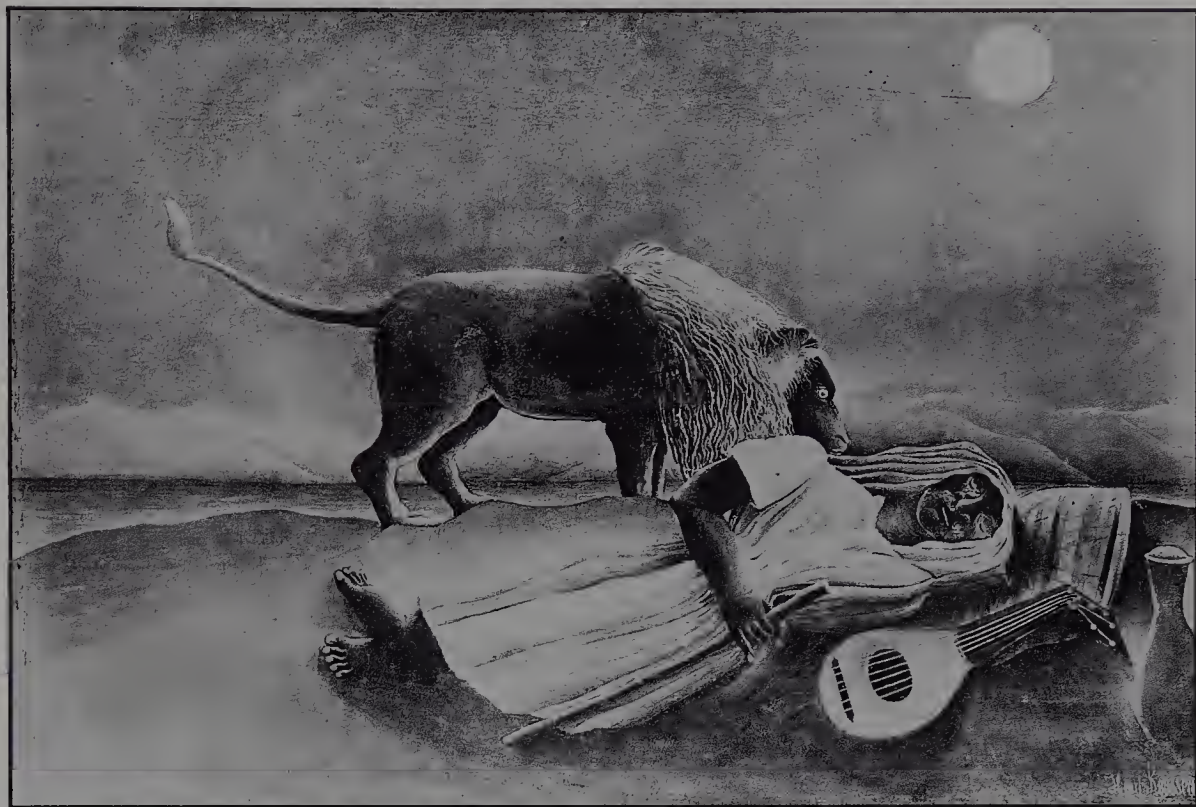
Es pues, el momento histórico de su enfrentamiento con la realidad del país, un punto muy importante de exaltación que contribuirá a la formación del *mito revolucionario* dentro de la imaginación bretoniana que Evelyne Laroche-Sánchez ha analizado en su tesis *L'Aventure mexicaine du surréalisme*.¹⁸

Pero, ¿qué puede haber sabido Breton sobre la Revolución mexicana antes de su venida a nuestro país? ¿Cuáles fueron sus fuentes de información? ¿Qué hay de verdad y qué de ensueño en su visión del México revolucionario? La autora arriba mencionada señala

¹⁶ Maurice Nadeau, *ibid.*, p. 127.

¹⁷ André Breton, *Recuerdo de México*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ Evelyne Laroche-Sánchez, *op. cit.*, pp. 32-35 y 205-206.



Henri Rousseau, *La gitana dormida*, 1897, óleo sobre tela, 129.5 x 200.7 cm.

diversas fuentes de conocimiento. Una es Guillaume Apollinaire, a quien Breton conoce en 1916. Éste, quien tenía un hermano viviendo en México, recibía noticias directas del desarrollo de la contienda. Interesado por el país, escribía crónicas sobre el mismo, que publicaba en el *Mercure de France*.¹⁹ En cierta forma es él el creador de la leyenda del viaje del *Aduanero* Rousseau a nuestro país, cuando escribe:

...te acuerdas Rousseau del paisaje azteca
de las selvas en que crecen el mango y la piña
de los monos desparramando toda la sangre de las sandías
y del rubio emperador fusilado allá...²⁰

En Apollinaire encuentra Breton un informante a la altura de su fantasía, quien posee, por un lado, conocimientos *reales* del país, datos concretos, noticias objetivas. Por otro, una visión del mismo en la que tienen cabida la leyenda y el sueño.

¹⁹ Citado en *ibid.*, p. 15.

²⁰ Guillaume Apollinaire, citado en *ibid.*, p. 16.



Se observa, entre otros, al músico Tata Nacho, Rafael Lozano y Diego Rivera, y (sentados) a Luis Quintanilla, embajador de México en Francia, y Auguste Rodin, ca. 1913, Francia. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.

Otro “informante” de talla lo constituye Alejo Carpentier, gran amigo de Robert Desnos, y por ende, cercano al grupo surrealista. Si bien años más tarde se distancia de Breton y proporciona una visión más bien negativa del personaje y del movimiento por él encabezado, en este momento resulta una fuente de información de primera mano. Él también escribe sobre el país, lo visita invitado por el general Calles, y reflexiona sobre su historia y su cultura. Por otra parte, Desnos, invitado por su amigo, visita Cuba. Ahí escucha hablar de México y desarrolla su propia visión exaltada de su revolución. Deja también testimonios escritos de la misma.²¹

A todo esto hay que aunar la resonancia que el conflicto revolucionario tuvo en la prensa francesa, la imagen que del país proporcionan los filmes realizados en Hollywood (entre ellos *La vida del general Villa* y el film de Jack Conway *Viva Villa*, con Wallace Berry en el papel del revolucionario),²² el recuerdo de la guerra de intervención y de su trágico

²¹ Robert Desnos, citado en *ibid.*, p. 256.

²² Breton hace referencia a este film en el texto de su conferencia “Le surréalisme et le cinéma”, que dictó en México el día 17 de mayo de 1938, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Con respecto a este tema véase Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana, 1911-1917*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1991.

desenlace, el hecho de que Porfirio Díaz —“héroe civilizador” afrancesado— llegara a París exilado por los “salvajes” mexicanos, así como los ecos de la presencia de Diego Rivera en el Montparnasse de la primera década del siglo. Todo esto, que debe haber formado una concepción más bien negativa en la opinión del francés “medio”, funciona en el caso de los surrealistas como un detonante para la seducción. ¿Qué puede resultar para ellos más atractivo que un país regido por la violencia y la sinrazón, un país que se debate por la libertad? Existen, además, los fabulosos recuerdos de la infancia, en los que el país de la primera revolución del siglo ha dejado su huella indeleble. En el momento en que se plantea a Breton la posibilidad de visitar México, existe aún otro elemento en favor de su visión del país: el hecho de que Lázaro Cardenas ha abierto los brazos al exilado “sin visa”, al errante perenne, al antiguo jefe del ejército rojo, al blanco principal de Stalin: León Trotsky, refugiado desde 1937 en Coyoacán. Breton encontrará aún otro motivo para justificar su entusiasmo por el régimen cardenista: la expropiación petrolera. Más



André Breton y León Trotsky, México, 1938.
Cortesía colección particular.



Villa y Zapata en la ciudad de México, 1914.
Archivo General de la Nación-Archivo Casasola, México.

tarde, no obstante, publicará ciertos reproches dirigidos al gobierno de Cárdenas, significativamente relacionados con la libertad de expresión, de la expresión artística.²³

Establecido más o menos el por qué del interés de Breton por la Revolución, cabe ahora preguntarse: ¿cuál es la Revolución mexicana que suscita su entusiasmo? ¿La revolución burguesa de Madero y de Carranza, de Obregón y de Calles? Ciertamente no.

Al referirse al tema de la Revolución y del héroe revolucionario, Breton y el surrealismo se concentran en las figuras de Emiliano Zapata y de Francisco Villa, los protagonistas de la revolución *fallida*. Serán el origen popular campesino de estos personajes, su dimensión legendaria, su visión utópica de la Revolución, su arbitrariedad y su violencia, los que los conviertan, a sus ojos, en dos efigies exaltantes. Ya vimos como Villa asume el lugar de un *Mago* revolucionario en el *Juego surrealista de Marsella*. Zapata, por su parte, aparece mencionado en diversas ocasiones en los textos de André Breton referidos a México, así como también sus seguidores.

Existen varios puntos de interés que sería deseable analizar en relación con nuestro tema. El primero tiene que ver con la Revolución mexicana y con el surrealismo como *impugnación*. Ciertamente hay un punto de contacto con respecto a esta respuesta a una circunstancia dada, aunque ésta muestre características diferentes en cada caso. Tanto una como el otro constituyen un rechazo a la ideología positivista. El positivismo spenceriano y comptiano asumido por los *científicos*, el positivismo que sirve de base al sistema capitalista de fines del siglo XIX, ante el que reaccionan los surrealistas. El predominio de la razón y de la lógica con fines prácticos y de eficiencia productiva despierta una irritación y una indignación semejantes entre los ideólogos de la Revolución —y pensamos principalmente en Ricardo Flores Magón, aunque su nombre fuese muy probablemente desconocido para Breton— como entre los poetas que se reúnen alrededor de la revista *Littérature*, en 1919, y que constituyen a partir de 1924 el grupo surrealista.

Encontramos en la ideología que hace estallar la Revolución, una “irracional oposición a ultranza al principio de autoridad” que, según comentario de Arnaldo Córdova,²⁴ proviene del programa liberal que dicta la Constitución de 1857 y que coincide perfectamente con la fase inaugural del surrealismo, con la “revuelta Dadá” y el anarquismo de corte individualista que, en opinión de Reynaud Paligot, caracteriza la fase inicial de la actividad surrealista. A decir de esta autora, el anarquismo, para los surrealistas, quiere decir, literalmente, “falta de autoridad”.²⁵ El sistema porfirista, que posterga la libertad en aras de un “progreso” que probó no ser solamente elitista, sino también ilusorio, desató

²³ André Breton, “N’imitez pas Hitler”, incluido en José Pierre, *op cit.*, p. 347.

²⁴ Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución mexicana*, ERA, México, 1973, p. 16.

²⁵ Ursus, “Anarchie”, citado en Carole Reynaud Paligot, *op. cit.*, p. 27.

la contienda revolucionaria. De igual modo, el optimismo total en el progreso, que caracteriza a la Europa burguesa de principios del siglo xx y que deriva en la primera guerra mundial, hizo estallar la *revolución surrealista*. Existe, además otra característica coincidente entre el contingente revolucionario más radical y el grupo surrealista: un anticlericalismo feroz.

Si bien es cierto que las circunstancias en las que se producen uno y otro conflicto son muy diferentes —las sólidas instituciones contra las que tronaban los surrealistas en París, no estaban en México lo suficientemente desarrolladas; las “revueltas” y sus consecuencias no son las mismas a uno y otro lado del Atlántico— existen vínculos y paralelismos que, en nuestra opinión, resisten el análisis. Prosigamos, pues, a examinarlos.

Hay un punto que consideramos particularmente interesante, y que salta a la vista ya en una primera lectura de los textos *mexicanos* de André Breton. *Recuerdo de México* se abre con estas palabras, tan significativas para el tema que pretendemos tratar: “Tierra roja, tierra virgen, regada por la más generosa sangre [...] dispuesta a consumirse en una flor de deseo...”²⁶ Esta frase, de gran fuerza expresiva sobre todo, visual, nos ubica en lo que constituye el núcleo de la contienda revolucionaria: el problema de la tierra, el problema agrario. El rechazo por parte del surrealismo de la cultura industrial, urbana, “moderna”, se asocia a una añoranza, de la que Breton habla en *L’Art magique*: “el progreso de la ciencia [...] ha revivido la nostalgia por las primeras épocas de la humanidad”.²⁷ Hay, pues, una especie de “exotismo” que influye en la visión bretoniana del país y de la Revolución. Pero más allá del anhelo por aquello que nos es lejano en el espacio y en el tiempo, en la apropiación que hace Breton de la campiña mexicana, entra en juego un arquetipo más profundo, que da lugar a una interesante constelación de símbolos. Breton describe casi siempre la tierra mexicana en términos *corporales*, como si en realidad se tratara de una mujer. Una mujer que, evidentemente, lo seduce. “¿Qué decir de aquello que uno ama y cómo hacerlo amar? Todo intento parece vano, tanto si se trata de un ser, como si se trata de un país. Su ‘inmenso cuerpo’, así se trate del más bello del mundo, se escapa, en cuanto se intenta aprehenderlo...”²⁸ Breton habla del paisaje mexicano, “donde se abre el corazón del mundo”,²⁹ como del cuerpo femenino, que venera. Hay algo de sagrado en la concepción surrealista del amor, del amor carnal. Lo hay, por consecuencia, en la apropiación bretoniana de la tierra de México —“esa tierra roja de donde salieron, ideal-

²⁶ André Breton, *Recuerdo de México*, op. cit., p. 13.

²⁷ André Breton en *What is Surrealism?*, compilación e introducción de Franklin Rosemont, Monad Press, Nueva York, 1978, p. 293.

²⁸ André Breton, *Mexique*, Galerie Renou & Colle, París, 1939.

²⁹ André Breton, “Frida Kahlo de Rivera”, en *Antología (1913-1966)*, op. cit., p. 140.



Figura zoomorfa, arcilla, Colima. Cat. 39.



Coatlicue, basalto, cultura mexicana, postclásico tardío (1325-1521 d.
Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH, México.

mente maquilladas, las estatuillas de Colima, que tienen algo de mujer y algo de cigarrera”— y de sus frutos, “la pitahaya, cuya piel tiene el color y el enrollamiento de los pétalos de la rosa, la pitahaya de carne y sabor de beso de amor y de deseo...”³⁰

A esta tierra está unida la figura del indígena, a ojos de nuestro poeta, “el elemento más odiosamente expoliado de la población”.³¹ En este sentido es interesante señalar la cer-

³⁰ *Ibid.*, p. 141.

³¹ André Breton, *Recuerdo de México*, op. cit., p. 14.

canía del surrealismo al gremio de arqueólogos y etnógrafos franceses, algunos de ellos especialistas en culturas prehispánicas.³² Por supuesto el problema del indígena, vinculado a la tierra, es un tema central en el conflicto revolucionario.

No es, por lo tanto extraño, que la atención de los surrealistas, de Breton, se concentre sobre los dos personajes que mejor representan la revolución agraria: Villa y Zapata, dos figuras de incuestionable origen popular, intrínsecamente unidas a la tierra mexicana.

Como bien han hecho notar, entre otros, Margarita de Orellana y Enrique Krauze, el problema de la tierra se plantea diferentemente para Villa que para Zapata. Para Villa, en el norte, el problema consiste en el reparto de los latifundios, abundantes en la región. Krauze comenta al respecto: “una fuerza natural desencadenada y una vaga utopía del México futuro constituyen el ser y el ideal del villismo”. Esta visión no me parece muy lejana, por más que el punto de mira sea distinto, de la *utopía mexicana* del surrealismo.

En cambio para Zapata, en el sur, donde existen multitud de comunidades agrarias despojadas, la cuestión que se suscita es la de la devolución de las tierras a sus auténticos propietarios. La solución de este problema queda estipulado en el famoso Plan de Ayala, documento investido de una dimensión *mesiánica*. En efecto, en la manera como los zapatistas asumen su relación con la tierra y la lucha por la misma, hay mucho de *sagrado*. La tierra es para ellos, no la extensión de un sistema productivo del que pueden sacar un provecho económico, sino la Madre Tierra ancestral a la que se encuentran ligados desde tiempos inmemoriales y de manera indisoluble, aquella que “transforma la muerte en vida”, Coatlicue, que tan poderosa atracción ejerce sobre Breton y sobre los surrealistas. Es con este mismo fervor que el poeta surrealista escribe sobre la “tierra roja” de México.

Es curioso que el “exotismo” de Breton, su odio por Occidente y su cultura, encuentren un eco en los revolucionarios mexicanos Villa y Zapata, si bien, en un sentido inverso, pues la perspectiva es exactamente la contraria. Para ellos, la ciudad es lo “otro”, un lugar en el que el mal se ejerce impunemente, el ámbito de la eficacia y de una lógica que les es totalmente extranjera. Al reunirse en la ciudad de México, el uno y el otro expresan su rechazo, lo extraño que les resulta el sitio. Uno, bromea al sentarse irreverentemente en la silla presidencial. El otro considera que “hay que quemarla”. El poder central forma parte de una cultura citadina que les es ajena. Es quizá este extrañamiento el que se encuentra en el fondo del conflicto de Zapata con Madero, en el de Villa con Carranza. Estos representan esa “otredad” que los repele, que no comprenden y que perciben como una de las causas de la opresión de su gente.

³² Evelyn Laroche-Sánchez, *op. cit.*, pp. 34-39.

Y es que, íntimamente unido a la tierra, como elemento integral del propio paisaje, se encuentra la figura del *héroe*. Villa, Zapata, descendientes directos de Arroyo y Bocado, los bandidos insurgentes que protagonizan la novela de Gabriel Ferry, arriba mencionada, son, como decía John Reed de Francisco Villa, seres “perfectamente naturales”, en el sentido de “estar más cerca de un animal salvaje”. Si bien el calificativo de “salvaje” se aplica más precisamente a Villa, en cuanto ser violento, arbitrario e irreflexivo, Zapata se mimetiza también con su paisaje, según ha señalado Margarita de Orellana.³³ Uno y otro son capaces de distinguir cada olor, cada ruido, cada color del espacio que los rodea, de agazaparse en él hasta hacerse invisibles. Es su ámbito natural, fuera de él se vuelven vulnerables, temerosos, agresivos como una bestia acosada. Así retrata André Breton al héroe revolucionario, indisolublemente unido al telón de fondo de la naturaleza. “Uno de los primeros fantasmas de México —escribe en *Recuerdo de México*— está hecho de uno de esos cactus gigantes de tipo candelabro tras el cual emerge, con los ojos en llamas, un hombre con un fusil.” Lo mismo que los personajes de la novela que leyera en su infancia y que tan profunda impresión dejaran en su imaginación, el revolucionario se aparece a su fantasía como una fiera subrepticia surgida súbitamente de la maleza. Lo describe así, aludiendo también a su carácter insurrecto:

No hay por qué discutir esta imagen romántica: siglos de opresión y de loca miseria le han conferido en dos oportunidades una deslumbrante realidad, y esa realidad nada puede evitar que permanezca latente, que no siga incubándola el aparente sueño de las extensiones desérticas. El hombre armado sigue estando ahí, bajo sus harapos espléndidos, como sólo puede levantarse bruscamente de la inconciencia y de la desgracia. De las próximas zarzas del camino se destacará de nuevo...³⁴

El *héroe revolucionario*. Esta figura que, en los textos de André Breton y en el contexto de la producción surrealista,³⁵ se mueve entre dos ámbitos, el de la realidad y el de la leyenda, el del mito y el de la historia. Las características del héroe se van perfilando desde muy tempranamente en el pensamiento de los surrealistas. Su perfil se va definiendo a partir de personajes de ficción —Arroyo y Bocado, antes mencionados— tanto como de carne y hueso —Rimbaud, quien leyó la novela de Ferry a la misma edad que Breton y que reúne en sí las cualidades del héroe y las del aventurero; el *Aduanero* Rousseau, cuya pintura los seduce por sus cualidades poéticas y que visitara México como soldado del ejército de Maximiliano. Quizá el surrealista pensara en ellos cuando describe, en el ensayo

³³ Margarita de Orellana, *Villa y Zapata, la Revolución mexicana*, Anaya, Madrid, 1988.

³⁴ André Breton, *Recuerdo de México*, op. cit., p. 13.

³⁵ Tanto Breton como Desnos, como los varios autores del *Juego surrealista de Marsella*, han contribuido a la creación de este arquetipo.



Hugo Brehme, *Revolucionario*, co. 1915. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

“Frida Kahlo de Rivera”, a este personaje: “Veía [...] perfilarse más alta, más imperiosa que en ningún otro sitio, bajo sus pesados ornamentos de fieltro, de metal y de cuero, la silueta específica del aventurero, que es el hermano del poeta”,³⁶ significando así que la poesía es también una aventura, una aventura del espíritu. Su viaje a México involucra también la incursión en este tipo peculiar de aventura.

El héroe, esta criatura ineluctablemente unida al paisaje, se caracteriza, en primer lugar, por su rebeldía. Es un proscrito, un ser que desafía las reglas que rigen a la sociedad, altivo e indomable. Varios, entre los protagonistas del episodio mexicano de Breton, comparten, si no todas, algunas de las características del héroe: Diego, el “conquistador de los muros mexicanos”,³⁷ quien ya en París, en los años diez, se había forjado una reputación de insumiso y antieuropeo; Trotsky, el fugitivo, y el propio Breton, opositor —junto con sus compañeros surrealistas— de los valores de Occidente y atacado en México por la intelectualidad estalinista. El héroe violento, irreductible, demolidor del orden establecido, como Pancho Villa, descrito por Margarita de Orellana:

³⁶ André Breton, “Frida Kahlo de Rivera”, en *Antología (1913-1966)*, op. cit., p. 140.

³⁷ Evelyne Laroche-Sánchez, op. cit., p. 256.

Hay quien lo describe como “una máquina loca con los frenos rotos: un impulso desaforado que no cedió ante ningún obstáculo...”. Una fiera. Y es verdad que tenía arranques de animal desesperado. Era iracundo, pero también generoso y benevolente. A su manera, hacía justicia: ya fuese ayudando a la gente que según él lo merecía o “despachándola a la difuntería”.³⁸

El furor distingue al héroe, la indignación, pero también la vitalidad, la energía para defender lo que cree que es justo. No tiene límites, sus recursos son inagotables y su ira infinita. En efecto, al leer algunas de las anécdotas de Villa se nos viene a la mente la frase de Breton: “El acto surrealista más simple consiste en bajar a la calle, revólver en mano y tirar sobre la gente.”³⁹ El héroe, demoledor y justiciero, está investido de un poder sobre la vida que le otorga tintes legendarios. El mito de Villa y de Zapata rebasa, por supuesto, el ámbito de influencia del surrealismo, no sólo en México sino también en el extranjero. Sin embargo, asume en su contexto tales características que hemos pensado que valía la pena detenerse en él.

Esto nos lleva a sumergirnos en otro tema que constituye un punto de contacto entre México y el surrealismo, un punto que el propio André Breton ha señalado: “este poder de conciliación de la vida y de la muerte es uno de los mayores atractivos con que cuenta México.”⁴⁰ Mientras que en el *Segundo manifiesto del surrealismo* había escrito: “todo induce a creer que existe en el espíritu humano un punto desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro [...] dejan de ser percibidos como contradictorios. [...] en vano se buscaría para la actividad surrealista otro móvil que no sea el de la esperanza de encontrar ese punto.”⁴¹ La presencia ineluctable de la muerte en la cotidianidad mexicana, la manera tan particular que tenemos los mexicanos de asumirla, y un elemento que Breton señala y que hemos mencionado ya, el “humor negro”, otorgan al país un especial atractivo para Breton. No en vano, uno de sus primeros puntos de contacto con el país es la obra de José Guadalupe Posada. Desde esta perspectiva también la personalidad de Emiliano Zapata, y sobre todo la de Pancho Villa, resultan fascinantes para el surrealismo. Son conocidos sus métodos y procedimientos para administrar “justicia” durante la contienda revolucionaria, así como su pasado de bandido evadido de la ley. Como dice Enrique Krauze: “Villa no imparte justicia: la impone.”⁴² Sus legendarias correrías, la manera en que se bate y vence a sus enemigos, sus actos irreflexivos y brutales, así como

³⁸ Margarita de Orellana, *Villa y Zapata...*, op.cit., p. 12.

³⁹ André Breton, *Primer manifiesto del surrealismo*, en Mario de Michelis, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1984, p. 164.

⁴⁰ André Breton, *Recuerdo de México*, op. cit., p. 17.

⁴¹ André Breton, *Segundo manifiesto del surrealismo*, en *Antología (1913-1966)*, op. cit., p. 80.

⁴² Enrique Krauze, *Entre el ángel y el fierro. Francisco Villa, Biografía del Poder* núm. 4, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 58.

dispara, sino él mismo: de sus propias entrañas ha de venir la bala cuando abandona el cañón siniestro. Él y su pistola son una sola cosa. Quien cuente con uno contará con lo otro y viceversa. De su pistola han nacido y nacerán, sus amigos y sus enemigos.⁴³

La última frase de este expresivo párrafo trae a la mente un pasaje de la vida de alguien que fue para Breton, más que un amigo, un ejemplo, una inspiración. Nos referimos al incidente provocado por Jacques Vaché durante el estreno de la obra de Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, de la que Breton extrae el nombre del grupo que encabezará.⁴⁴ Vaché, cuya relación peculiar con la muerte lo lleva a ejercer su humor hasta en el propio suicidio, hace pensar, por otra parte, en la extravagante solución propuesta a Carranza por Villa durante la Convención de Aguascalientes para zanjar sus diferencias y evitar un conflicto de poderes: el suicidio de ambos. Aunque aquí se trata, aparentemente, de un caso de *humor negro* involuntario, Villa hizo esta proposición con toda seriedad. Es poco probable que Breton hubiese tenido conocimiento de este incidente trágico-jocoso de la Revolución, pero indudablemente lo hubiese visto como un acto surrealista.

Existen otros aspectos de la relación de Villa y de Zapata con la muerte que resulta interesante considerar aquí. Ambos mueren violentamente y en el deceso de ambos existen elementos que contribuyen a confirmar su naturaleza legendaria. En el caso de Villa existe el incidente de la desaparición de su cabeza. Como es bien sabido, algunos años después de su muerte fue exhumado y se encontró que su cabeza había sido cortada, su cráneo robado. ¿Serían acaso algunos de sus propios hombres, quienes con veneración hubiesen querido guardar los despojos de Villa como una reliquia? ¿Serían acaso sus antiguos enemigos quienes mutilaron el cuerpo como una venganza? Nunca conoceremos la respuesta.

La muerte de Zapata se encuentra más sólidamente enraizada en el mito. Se había convertido, entre los habitantes de Morelos, en un ser legendario. Su lucha, su integridad, la manera como asume y defiende la causa de los campesinos morelenses, hacen de él un ser que se incrusta en la imaginación de los campesinos y que adquiere ahí una dimensión y unas características legendarias. Con respecto a su muerte, inaceptable para los zapatistas, corren muchas historias curiosas. Entre otras versiones sobre la suerte del caudillo, hay quien dice que:

No fue Zapata quien murió en Chinameca, sino su compadre, porque un día antes recibió un telegrama

⁴³ Martín Luis Guzmán, citado en *ibid.*, p. 48.

⁴⁴ Apollinaire llama a su obra “drama surrealista”. Durante el estreno de la misma, Jacques Vaché irrumpe en la sala y dispara un revólver hiriendo a una persona e interrumpiendo el espectáculo.



Hugo Brehme, *Entrada de Zapata a Cuernavaca*, 1913. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.

de su compadre el árabe. Ahora ya murió Zapata, pero murió en Arabia, se embarcó en Acapulco rumbo a Arabia.⁴⁵

El elemento mítico y el elemento irracional presentes en la Revolución mexicana contribuyen a conformar la utopía libertaria de Breton sobre nuestro país. Al fracasar, para él la Revolución rusa en la que había depositado tantas esperanzas, se enciende en su fantasía la visión de un México que, revestido de los refulgentes colores de la insurgencia desde sus recuerdos de infancia, encarna, a sus ojos, la opción política ideal, al tiempo que siente cernirse sobre Europa la amenaza del nazismo. Esta visión utópica de la Revolución es también un punto de contacto con Villa y con Zapata. Zapata, con su anarquismo “natural”, su arraigo ancestral a la tierra y su apego indefectible al Plan de Ayala, crea una utopía, que tiene la oportunidad de llevar a la práctica en su esta-

⁴⁵ Enrique Krauze, *El amor a la tierra. Emiliano Zapata, Biografía del Poder* núm. 3, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 122.

do, durante algunos meses, tras la derrota del huertismo y al tiempo que el conflicto entre villistas y carrancistas se agudiza. Esta situación proporciona a Zapata un paréntesis que le permite implantar, durante algunos meses, su sueño agrario en su estado.

Villa, por su parte, tenía también su propia visión utópica del país. a pesar de su carácter dictatorial y de su salvajismo, tenía también aspectos muy generosos y altruistas, y una cierta “inocencia” que hacen de él un personaje singular. Con respecto a su ideal utópico,



Eugenio Espino Barros, *Agrupación en el Campa Militar Rodrigo Zuriaga*, Monterrey, N. L., 1935. Cortesía familia Espino Barros.



Eugenio Espino Barros, *Cancursantes del 40° Regimiento de Caballería*, Campo Militar Rodrigo Zuriaga, Monterrey, N. L., sábado 12 de octubre de 1935. Cortesía familia Espino Barros.

son interesantes algunas de las declaraciones que hace al periodista norteamericano John Reed, sobre quien ejercía una verdadera fascinación. Declara:

Quiero establecer colonias militares por toda la República para que ahí vivan quienes han peleado tan bien y tanto tiempo por la libertad. El Estado les dará tierras cultivables [...] trabajarán tres días a la semana y lo harán duramente porque el trabajo es más importante que pelear y sólo el trabajo honrado produce buenos ciudadanos. Los tres días restantes recibirán instrucción militar que luego impartirán a todo el pueblo para enseñarlo a pelear. Así, si la patria es invadida, sólo tendríamos que llamar por teléfono a la ciudad de México y en medio día todo el pueblo de México se levantaría para defender a sus hijos y sus hogares...⁴⁶

Esta concepción un tanto extravagante de la arcadia mexicana, trae a la mente algunos

⁴⁶ Enrique Krauze, *Entre el ángel...*, op. cit., p. 43.

comentarios de Breton con respecto al México revolucionario. Por ejemplo, en *Recuerdo de México* comenta:

No nos detengamos en lo que al término de tales aventuras acarrea aparentemente de rígido la formación de toda jerarquía militar: puede adornarse con el título de general en México cualquiera que haya sido o que sea capaz todavía de mover, por su sola iniciativa, cierto número de hombres armados tomados individualmente de los campos. Los “generales” de que hablo, formados en su mayoría en la ruda escuela de Emiliano Zapata, y algunos de los cuales tienen el poder, siguen participando ellos mismos [...] en ese admirable empuje de la tierra que, pronto hará treinta años, condujo a la victoria a los peones o jornaleros agrícolas.⁴⁷



Eugenio Espino Barros, *Concursantes del 40° Regimiento de Cobolliería*, Campo Militar Rodrigo Zuriaga, Monterrey, N. L., sábado 12 de octubre de 1935. Cortesía familia Espino Barros.

Eugenio Espino Barros, *Equipo de polo del 40° Regimiento de Cobolliería*, Campo Militar Rodrigo Zuriaga, Monterrey, N. L., 1935. Cortesía familia Espino Barros.

Es probable que al escribir estas líneas, Breton tuviera en mente a un personaje que menciona más adelante en su texto y que, en aquel momento, debe de haber llenado todas sus expectativas. Nos referimos al general Juan Andrew Almazán, a quien Breton conoce por intermedio de Diego Rivera y que había sido, durante la contienda, efectivamente, un general zapatista. Aunque sus tendencias políticas en el momento de la visita de Breton estaban lejos de coincidir con las del poeta, Almazán había realizado en la ciudad de Monterrey una obra que merecerá los elogios del visitante y que, de algún modo, trae a colación el concepto de *azar objetivo*. Y es que el Campo Militar Rodrigo Zuriaga, cuya construcción se debe a Almazán, representaba, en aquel momento, una especie de *utopía*, a la cual Breton se muestra sensible. El espacio organizado por el general ex zapatista, consti-

⁴⁷ André Breton, *Recuerdo de México*, op. cit., p. 14.

tuye en aquel momento un modelo, en cuanto a su funcionamiento social. La construcción está muy bien planeada y cuenta con modernas instalaciones. Había piscina, canchas deportivas, talleres. La población civil tenía acceso a estas instalaciones, y los domingos circulaban autobuses urbanos que transportaban a los paseantes hasta el lugar. Era un centro de reunión muy importante, y un sitio en el que coincidían todas las clases sociales, ya que los ricos ofrecían fiestas y banquetes en el casino. Breton visita el campo militar y su entusiasmo se trasmina en su texto evocativo. Reproduce, para ilustrarlo, dos fotografías del interior de los talleres, impecables y ordenados. Este espacio simboliza el Nuevo Orden, establecido por la Revolución, en contraposición con el turbio aunque seductor *Palais masure* que visita en Guadalajara, al cual dedica también un fragmento de su texto y que tiene más que ver con el régimen de privilegio que antecede a la Revolución. O quizá, de algún modo, éste simboliza también el México revolucionario, pero no en su faceta más optimista y constructiva. En todo caso, estas dos construcciones se erigen en el texto de Breton como opuestas, posiblemente también como complementarias. Fabienne Bradu⁴⁸ ha llamado recientemente la atención sobre un hecho por demás interesante: al retomar Breton su texto para incluirlo en *La Clé des champs*, en 1953, toda referencia a Almazán y al espacio utópico por él construido ha desaparecido, así como las frecuentes referencias a Diego Rivera. No es de extrañar, pues es posible que para entonces Breton estuviese al tanto de la postura política de Almazán, de su aventura eleccionista. Además, hay que recordar que poco tiempo después de la visita de Breton, Diego y Trotsky se distancian y el último es asesinado en Coyoacán. Por su parte, Diego Rivera vuelve al seno del Partido Comunista, todo lo cual no debe de haber sido del agrado del poeta surrealista. Así pues, la arcadia mexicana de Breton se hará pedazos: la muerte de Trotsky a manos de Ramón Mercader, el fracaso de la FIARI (Federación Internacional de Artistas Revolucionarios Independientes) que Breton funda en colaboración con el revolucionario ruso, el estallido de la segunda guerra mundial, deben de haber deshecho, en el ánimo del promotor principal del surrealismo, las esperanzas depositadas en el “lugar surrealista por excelencia”. No obstante, antes de que todo esto suceda, Breton ha organizado en París una exposición de objetos que, de algún modo, ilustra su ensueño mexicano. De esto hablaremos más adelante.

⁴⁸ Fabienne Bradu, “Una visita a Monterrey”, *El Norte*, 10 de marzo de 1996, p. 18D.

2. Trayectoria del “ojo salvaje”

Por supuesto que André Breton no había esperado ni 1938 ni su confrontación con el arte mexicano para interesarse por la expresión artística en general y muy particularmente por su relación con el surrealismo. Diez años antes había aparecido como libro la primera edición de su obra *Le Surréalisme et la Peinture*⁴⁹ (que será enriquecida por las partes que agrega en 1945 y después en 1965, un año antes de la muerte del poeta). Pero sería conveniente remontarnos más atrás en el tiempo para tratar de comprender mejor la actitud de Breton frente a la obra de arte.

A la edad de doce años, habiendo recibido una pequeña suma, había aprovechado para comprarse, para sorpresa de sus padres, un pequeño objeto proveniente de la Isla de Pascua —ésta pertenece actualmente a Chile, pero su civilización se vincula con la de Polinesia. Así vemos que la revelación del “arte primitivo” tiene lugar muy tempranamente en su vida. A los quince años descubre a los poetas y prosistas simbolistas, Mallarmé y compañía... Al leer la novela “decadente” de Joris-Karl Huysmans *À rebours*, la apasionada descripción de dos pinturas de Gustave Moreau lo induce a visitar el museo consagrado a este artista. Se trata de la antigua morada del pintor, que éste ha donado a la ciudad de París y que se encuentra repleta de obras suyas de diversas épocas y dimensiones. Visita memorable que más tarde reseñará con emoción:

El descubrimiento del Museo Gustave Moreau, cuando tenía dieciséis años, condicionó para siempre mi manera de amar. La belleza, el amor, fue ahí donde se me revelaron a través de ciertos rostros, de ciertos tipos femeninos. El “tipo” de estas mujeres me ha impedido, sin duda, fijarme en algún otro: fue el deslumbramiento total. Los mitos, reavivados aquí como en ningún otro sitio, han debido desempeñar su parte. Esa mujer que, casi sin cambiar de aspecto, se convierte sucesivamente en Salomé, Helena, Dalila, la Quimera, Semele, se impone como su encarnación indistinta. Ellas le otorgan su prestigio, fijando así sus rasgos en la eternidad.⁵⁰

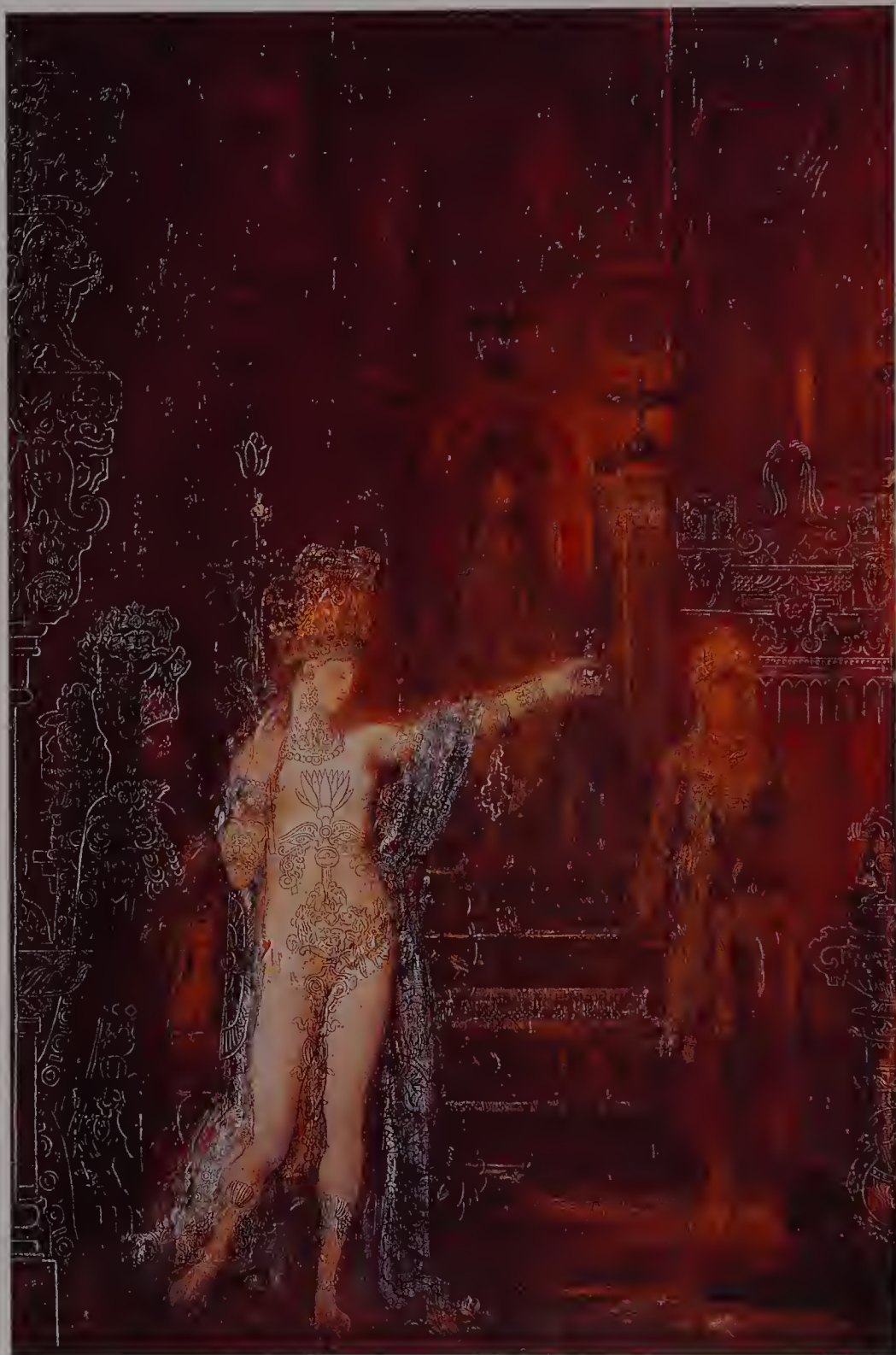
La importancia de esta visita trasciende el solo descubrimiento de la obra de un pintor simbolista. Efectivamente, como consecuencia de este primer encuentro conmovedor con la pintura, Breton se da cuenta que para él, la emoción estética —él habría preferido decir “poética”— es exactamente de la misma naturaleza que la emoción amorosa. Dicho de otra forma, ciertos cuadros y ciertos poemas provocarán en él la misma emoción que una mujer capaz de despertar su deseo. Esto será, en suma, lo que querrá decir al declarar que:

La belleza sera convulsiva o no será.⁵¹

⁴⁹ Publicada por primera vez en julio de 1925 y en los siguientes números de la revista *La Révolution surréaliste*.

⁵⁰ Prefacio a *L'Art fantastique de Gustave Moreau* de Ragnar von Holten, ed. de Jean-Jacques Pauvert, París, 1960.

⁵¹ André Breton, *Nadja*, Joaquín Mortiz, México, 1967, p. 119.



Gustave Moreau, *Salamé bailando frente a Herades*, 1875, óleo sobre tela, 92 x 60 cm.

Dicho aún de otra manera, la creación artística, sea por medio de la escritura, de la pintura, de la escultura o también de la arquitectura, debe adaptarse al modelo del encuentro amoroso. Como éste, debe proceder de un deseo o al menos de un sentimiento apremiante:

Quisiera que uno se callara en el momento en que dejara de sentir⁵²

y buscar la realización de ese deseo, de ese sentimiento.

En vísperas de la primera guerra mundial, el joven Breton toma inmediatamente conciencia de quiénes eran aquellos que verdaderamente representaban la vanguardia artística del momento, entre ellos, Matisse, Derain, Picasso y Braque. En esto, hay que reconocer que es tan sólo su instinto el que lo guía —eso que él llamará después el *criterio interior*— y no el juicio de los críticos de arte que en aquel momento expresaban sus opiniones en la prensa. Aun Paul Valéry, quien algunos años más tarde se convertiría en una especie de poeta oficial de la Tercera República en Francia, y que el joven Breton frecuentaba asiduamente a partir de 1913, confesaba no comprender nada de la pintura cubista y pedía a su amigo que lo orientara sobre ese punto:

Tiene usted la palabra, joven visionario

le escribía en julio de 1916. Pero esto no sería sino un gran desperdicio, ya que a pesar de su gran inteligencia, o quizá a causa de ella, Valéry, cuya percepción estética se había quedado en Degas, Renoir y otros impresionistas, no podrá aceptar una pintura de la cual el modelo exterior había desaparecido casi por completo.

Muchos años más tarde, en 1952, el poeta intentará definir el criterio al cual se cernía en ese momento:

La primera condición del placer —sea que éste fuera experimentado de manera clara o velada— era que representara una revolución de las apariencias, que lo transportara a uno fuera (y lo más lejos posible) del punto de vista convencional.⁵³

De tal modo que aquello que para Valéry constituía precisamente una barrera infranqueable, era justamente lo que seducía al joven. Captó muy pronto también el papel extraordinario desempeñado por Picasso en la historia del arte moderno. Fue el primero en comprender

⁵² André Breton, “Manifiestos del surrealismo”, en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas...*, op. cit., p. 318.

⁵³ André Breton, “Main première”, texto reproducido en *Perspective cavalière*, Gallimard, París, 1970.



Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón*, 1907, óleo sobre tela, 243.9 x 233.7 cm.

la importancia capital, hoy universalmente reconocida, de *Las señoritas de Aviñón*. Pintado en 1907, este cuadro, de una rara violencia, que destrozaba de un solo golpe cuatro siglos de arte occidental, había caído en desgracia no sólo a los ojos de Apollinaire, sino también a los de Braque. Breton lo vio por primera vez posiblemente en 1916 y con seguridad en 1921, fecha en la cual conoce finalmente al pintor español. Tras un largo bombardeo epistolar de cuatro años, Breton logra convencer al modisto-mecenas Jacques Doucet —de quien era “consejero artístico”— de adquirir el famoso cuadro, que hoy se

halla en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El 12 de diciembre de 1924 escribía aún a Doucet, que parecía por fin decidido a dar el paso:

Acordando, de manera general, la preeminencia de las búsquedas poéticas cuando se trata de determinar las direcciones de una época, no puedo evitar ver en *Las señoritas de Aviñón*, el hecho capital de principios del siglo xx. Sé que la idea que sustenta este cuadro es de aquellas que me han estimulado más en mi actitud, en mis creencias, en mi esperanza.

Por otro lado, la mirada de Breton del cubismo (cuyo nacimiento y desarrollo se consideran consecuencia de *Las señoritas de Aviñón*) difiere en mucho de la de otros observadores del mismo. La mayor parte, bajo el pretexto de que Picasso parte siempre de la representación de objetos de su entorno cotidiano (periódicos, garrafas, vasos, botellas, pipas, barajas, guitarras), ha pretendido que el cubismo era una forma particular de realismo. Otros, como el poeta Reverdy, observando que las alusiones a los elementos reales se hacían más y más sucintas, habían creído encontrar la reducción de la pintura a su esencia misma. Breton, por el contrario, es capaz de discernir entre la bruma, la fuente en que se nutren las formas de los hombres y de las cosas (por ejemplo en 1911-1912, con *El hombre del clarinete*), el surgimiento de seres misteriosos, hijos del misterio, del deseo, del miedo:

El hombre del clarinete subsiste como prueba tangible de que continuamos avanzando, a saber, que el espíritu nos orienta obstinadamente hacia un “continente futuro” y que cada uno es capaz de acompañar a una siempre bella Alicia al país de las maravillas.⁵⁴

Es, por lo tanto, en las obras de Picasso generalmente etiquetadas como “cubistas” que Breton vio perfilarse el programa de aquello que podría ser la pintura surrealista: presentarnos cosas, animales, personajes que nadie había visto nunca todavía. Es por esto que saca de esta obra una lección que expone con una autoridad teórica teñida de acentos proféticos:

La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy están de acuerdo todas las inteligencias, se referirá a un modelo puramente interior, o no será.⁵⁵

En 1925, fecha en que estas líneas son publicadas por primera vez, está claro que, en lo que concierne a las artes plásticas, según Breton, el surrealismo deberá buscar su camino

⁵⁴ André Breton, en *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, París, 1928.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 24.

fuera de las referencias al mundo exterior y de los géneros tradicionales tales como el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta, las escenas históricas, el cuadro de género, para no hablar de los cuadros religiosos. En el transcurso de los años siguientes, se podrá verificar que las posibilidades creativas en el dominio artístico son mucho más vastas de lo que Breton mismo había podido suponer en 1925. Éste será el sentido de la aparición de René Magritte, en 1927, y de Salvador Dalí, en 1929. Pero en realidad el pintor belga y el pintor catalán tienen como antecedente a un pintor que a los ojos de Breton desempeña un papel tan importante y fundamental como Picasso: Giorgio de Chirico. Pero volvamos un poco hacia atrás...

En 1915, Breton comienza a intercambiar correspondencia con Guillaume Apollinaire, quien había sido el único verdadero defensor de la vanguardia artística antes de la declaración de guerra de 1914. No se encontraría con él personalmente sino hasta 1916, en su cama de hospital. El poeta de *Alcoholes* y de *Caligramas* acababa de sufrir una trepanación, tras haber recibido un tiro en la cabeza unos días antes. Gracias a Apollinaire, quien conocía personalmente a todos los artistas importantes que vivían en París (incluyendo a Diego Rivera, por entonces un pintor cubista de calidad), Breton tuvo la oportunidad de profundizar sobre sus propias intuiciones. Parece que fuera Apollinaire quien primero le hablara de Francis Picabia, de Marcel Duchamp y de Giorgio de Chirico, destinados (sobre todo los dos primeros) a desempeñar un papel de primer orden como precursores inmediatos del surrealismo.

De Picabia, lo que Breton pudo observar durante el episodio parisino de Dadá (que se sitúa entre 1919 y 1923), es el verbo imposible de acallar y la lista ininterrumpida de gags que constituyen su obra de aquella época, inspirada tanto en la máquina, como constituida con base en objetos de a cinco centavos (peines, alfileres para el pelo, palillos de dientes, cerillos, popotes, plumas, etc.), cuando no se reducen a una inscripción insultante ("M... el que está mirando") o simplemente a añadir su firma (*El ojo cacodilático*, 1921). Sus célebres aforismos manifiestan el mismo sentido del humor:

La limpieza es un lujo de ricos: ¡sed sucios!

Amo a los pederastas porque no sirven como soldados.

El cubismo es una catedral de mierda.

El arte es más caro que las salchichas, que las mujeres, más caro que todo.

El arte es un producto farmacéutico para imbéciles

La provocación permanente de Picabia, su rechazo aparente a tomar el arte en serio, estaban hechos para atraer a Breton, quien desconfiaba de que los pintores no cayeran en la seducción de sus propias obras. Marcel Duchamp comparte su desconfianza. Se ingenia para consagrar alrededor de diez años de su vida a la creación de una pintura sobre vidrio



Giorgio de Chirico, *El retorno del poeta*, 1911, óleo sobre tela, 88.4 x 67.6 cm.

tan singular que ningún “artista pintor” logrará comprenderla nunca. *La novia desnudada por sus solteros, aun...* conocida también como el *Gran vidrio* (1913-1923). Y en efecto, pasará medio siglo antes de que ni pintores ni críticos entiendan nada de esta obra. Sólo Breton, por supuesto, tan pronto como se encuentra con Duchamp, comprende que se trata de una inteligencia excepcional. Fue también el único en entender la importancia del *Gran vidrio* (que conocerá durante la segunda guerra mundial), cuando su autor publica, en 1934, las notas preparatorias para su ejecución. Importancia tanto mayor a los ojos de Breton puesto que lo que Duchamp ponía de manifiesto en su obra, de una manera totalmente fantasmal y sublimada, era el deseo amoroso más lacerante, y su lamentable fracaso.

Creo inútil insistir sobre aquello que una concepción semejante contiene de absolutamente novedoso. Ninguna obra de arte como *La novia desnudada...* me parece hasta ahora equilibrar tan acertadamente la parte de lo racional y de lo irracional. Conviene mantenerla luminosamente erigida para los barcos futuros, sobre una civilización que llega a su fin.⁵⁶

El erotismo no cesaría de constituirse como un valor fundamental del surrealismo. Basta para probarlo el descubrimiento, en 1935, de la *Muñeca* de Hans Bellmer. Se trata de una jovencita artificial, dispuesta no sólo a dejarse “develar”, sino constituida de tal forma que es posible aumentar el número de sus brazos, de sus piernas, de sus senos y sus nalgas. ¡Una ganga!

El descubrimiento de la pintura de Giorgio de Chirico fue, no obstante, para los surrealistas, la que tuvo mayores consecuencias. Y es que toda la producción del pintor italiano entre las dos fechas fatídicas de 1910 y 1919 es de una calidad alucinatoria que puede concebirse como el prototipo mismo de la pintura surrealista. Efectivamente, sucesivamente Max Ernst, Yves Tanguy, René Magritte, Salvador Dalí y Victor Brauner sucumbirán a su llamado mágico, no para dedicarse a hacer pequeños Chiricos, sino para crecer en este luminoso ejemplo el secreto de esperar lo mejor de su propio genio. En la época en que la inspiración lo habitaba, como a ningún otro, Chirico, según sus propias palabras, no sabía exactamente lo que hacía cuando se ponía a pintar:

Es necesario que la revelación que tenemos de una obra de arte, que la concepción de un cuadro que representa tal o cual cosa que no tiene sentido en sí misma, que desde el punto de vista de la lógica humana no quiere decir nada, es necesario, digo, que una revelación de tal naturaleza sea lo suficientemente fuerte en nosotros, que nos procure un tal placer o un tal dolor que nos veamos obligados a pintar, impulsados por una fuerza mayor que aquella que lleva al hambriento a morder como una bestia el pedazo de pan que le cae en la mano.⁵⁷

⁵⁶ André Breton, “Phare de la Mariée”, en *Le Surréalisme et la Peinture*, op. cit., p. 123.

⁵⁷ André Breton, notas de 1913, en *ibid*.



René Magritte, *El dominio de Arnheim*, 1962, óleo sobre tela, 150.8 x 117 cm.

He aquí el mensaje esencial que uno quisiera encontrar en los labios de innumerables artistas que, un día u otro, se han pretendido surrealistas. Porque en esta frase, todo está dicho. El pintor surrealista es aquel que se ve obligado a pintar aquello que, desde el punto de vista de la lógica humana, no significa absolutamente nada. Y poco importa entonces que sus pinceles (o cualquier cosa que utilice para pintar) sea preciso y descriptivo, como en el caso de Chirico, de Magritte o de Dalí, o lírico y fogoso, como en los de Miró, Masson o Matta. Lo que cuenta es la obligación de pintar, de pintar lo que uno lleva en sí, sin saber muy bien de qué se trata. Es la obligación de arrojar luz sobre el mensaje del inconsciente, sea que uno lo descifre en seguida, sea que no llegue a descifrarlo nunca (como en la pintura de Tanguy, por ejemplo). Se comprenderá a partir de esto la enorme importancia que la obra de los años geniales de Chirico toma a los ojos de los surrealistas, empezando por el propio Breton.

Más aún cuando en 1926, en *La Révolution surréaliste*, Breton retoma un planteamiento expresado por Chirico en 1913, cuyo significado él sería, ya para aquel momento, el último en apreciar. Y es que desde varios años antes la inspiración lo había abandonado y se había entregado a una producción insulsa de vistas de casas a la orilla del mar y de caballos de manteca. Es evidente que el misterio de la inspiración que se había manifestado en su nivel más elevado, trágicamente, se había perdido para él. Ante esta abdicación, ante esta renuncia de sí mismo, Breton será implacable, pero sin condenar, por supuesto, las obras del período anterior:

A pesar de sí mismo, de esta conciencia adquirida a un precio tan alto, el italiano, esclavo de esta prisión de la que no logrará evadirse, él que ha huido de la libertad, conserva para nosotros, no obstante, la esperanza de que nos han llenado sus primeras obras. Seguiremos cuestionándolas mientras vivamos, sin que el embarazoso personaje de que provienen nos obligue a darles la espalda.⁵⁸

Será la profunda extrañeza de la pintura de Chirico, la que lleve a Max Ernst a la invención del *collage* surrealista, en 1919. Para el artista alemán, la cuestión es, según lo ha dicho él mismo, reunir en un encuadre inesperado dos objetos extraídos, uno y otro, de contextos distintos, un poco a la manera de la famosa frase de Lautréamont que los surrealistas gustaban citar:

bello como el encuentro de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección.⁵⁹

⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹ Conde de Lautréamont, en *Les chants de Maldoror*, París, 1869.



Joan Miró, *El caballero*, 1924, óleo sobre tela, 53.3 x 46.8 cm.

También los *collages* de Max Ernst constituirán para Breton una verdadera revelación. Puede incluso considerárseles como la primera manifestación de la plástica surrealista propiamente dicha.

En 1924 aparece el *Primer manifiesto del surrealismo*. Constituye, íntegramente, un elogio del automatismo, “por el cual se propone expresar, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento”. Si bien en este texto, Breton considera tan sólo la escritura automática, es decir, las aplicaciones del surrealismo a la escritura, es obvio que la aplicación de éste a la creación plástica no tardará mucho. De hecho, existe ya, puesto que es claro que la manera en que Chirico realizaba sus obras anteriores a 1919 era totalmente “automática”. Así como Max Ernst recortaba de revistas elementos preexistentes a partir de los cuales componía sus *collages*, Chirico reunía en sus cuadros también figuras ya existentes: estatuas, arcadas, chimeneas, estaciones, locomotoras, pencas de plátanos, niñas con aros, camiones de mudanzas, sombras.

Otra manera, en arte, de dejarse dominar por el automatismo, consiste en dejar correr la mano sobre el papel o la tela con toda libertad (al menos lo más libremente posible), creando una serie de formas no premeditadas. Es posible, también, realizar esta operación con los ojos cerrados. Se sugiere igualmente valerse de un trapo o de una esponja bañados previamente en color, etc. De hecho, las posibilidades técnicas del automatismo son innumerables y cada pintor puede inventar las suyas propias, o adaptar a su propio temperamento las ya existentes, como hacen Joan Miró y André Masson, a partir del invierno de 1923-24. Pero no son tampoco los primeros: en 1916, en Zúrich, Hans Arp había compuesto ya obras “automáticas”, aportando, con su gran inventiva, la utilización de la mancha de tinta. Al hacerlo, prolongaba las suntuosas experiencias iniciadas hacia 1910-1914 por Vasily Kandinsky, por entonces poco conocido en París, donde no se ve una exposición suya sino hasta 1929. Huyendo de Alemania por causa de Hitler, el pintor ruso se instala en Neuilly, cerca de la Ciudad Luz, en 1933. Ese mismo año, Breton, quien siente por él una enorme admiración, lo recibe como invitado de honor en la sala surrealista del *Salon des Surindépendants*.

Mientras tanto se han desarrollado en el seno del grupo surrealista diversos procedimientos que podrían englobarse en el término “automatismo maquinal”. Se producen mediante gestos repetitivos, insignificantes en sí mismos. Éste es el caso del *frottage*, del *grattage*, utilizados ambos por Max Ernst a partir de 1925; de la “decalcomanía”, propuesta por Óscar Domínguez en 1936; del *fumage*, inventado por Wolfgang Paalen en 1937. Los dos últimos favorecen un renacimiento de las prácticas automáticas en pintura en el seno del grupo que involucra a los recién llegados: Matta, Onslow Ford, Esteban Francés. Esto es lo que Breton denomina, en 1939, el automatismo absoluto.



Max Ernst, *Vomoz a bailar la tenebrosa*, 1929-1930, collage de la novela *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Sueño de la jovencita que quería entrar al convento carmelita), 24 x 19 cm.

Desde principios de los años treinta, el objeto fascina también a los surrealistas, en especial a Breton, Dalí, Domínguez, Méret Oppenheim, Paalen y Kurt Seligmann. El objeto encontrado, soñado, el poema-objeto, el objeto surrealista (integrado asimismo por objetos encontrados), son considerados por Breton como testimonios de la “objetivación de la actividad del sueño y de su pasaje a la realidad”.

El poeta escribe:

Todos los despojos que se hallan al alcance de nuestra mano pueden utilizarse como depósitos de nuestros deseos.⁶⁰

Durante ese mismo período aparecen los primeros ejemplos de la escultura surrealista, en que cristaliza la misma “objetivación de la actividad del sueño” que en el objeto surrealista. Breton lo ha demostrado plenamente a propósito de una obra de Alberto Giacometti, *El objeto invisible* (1934-1935). El poeta, que ha seguido atentamente el desarrollo de la elaboración de “esta estatua que da entrada [considera él] como la encarnación misma del deseo de amar y de ser amado, el de la búsqueda de su verdadero objetivo humano y en su dolorosa ignorancia”, cuenta cómo el hallazgo de una especie de máscara de metal, en el mercado de pulgas, permitirá al escultor definir la fisonomía de su personaje. Breton concluye:

La búsqueda del objeto cumple rigurosamente, en este caso, la misma función que el sueño, en el sentido de que libera al individuo de los escrúpulos afectivos paralizantes, lo reconforta y le hace comprender que el obstáculo que le parece insuperable ha sido eliminado.⁶¹

Arp participa también de manera brillante, en el nacimiento de la escultura surrealista, así como también Picasso, quien se acerca al grupo hacia 1926, manteniendo con el mismo excelentes relaciones a lo largo del tiempo. Se pueden incluir en este mismo primer impulso, los móviles de Calder (1931), así como la ya mencionada *Muñeca* de Bellmer.

A partir de 1935, la internacionalización del surrealismo se traduce en diversas exposiciones en varios puntos del mundo: Copenhague, las Islas Canarias y Praga, en 1935; Londres y Nueva York en 1936; Tokio en 1937, y así llegamos a 1938, y al viaje de Breton a la tierra azteca, a su enfrentamiento con el arte mexicano...

⁶⁰ André Breton, *Exposition surréaliste d'objets*, 1936.

⁶¹ André Breton, *Ecuation de l'objet trouvé*, 1934.

3. Una mirada revolucionaria sobre el arte mexicano

El “ojo salvaje” de André Breton se detiene muchas veces, a lo largo de varios años, en el arte mexicano. Abarca un período muy largo de su historia: desde las figuras prehispánicas que, hacia mediados de los años veinte, empiezan a integrarse a su colección,⁶² hasta su comentario, en 1965, sobre la obra de Alberto Gironella, pasando por la inclusión de piezas precolombinas en la segunda exposición organizada para la Galerie Surréaliste, **Yves Tanguy et objets d’Amérique**; los diversos objetos y piezas incluidos en la exposición **Mexique**, de 1939; las imágenes con que ilustra su texto “Souvenir du Mexique”, en *Minotaure*; la protesta, insertada en *Clé*, por la supresión del mural de Juan O’Gorman en el aeropuerto de la ciudad de México; el comentario referido a José Guadalupe Posada en la introducción a su *Antología del humor negro*; el prólogo a la exposición de Rufino Tamayo en París, en 1950, algunos comentarios incluidos en su libro *L’Art magique*, así como la ternura con la que hace alusión, en diversas ocasiones, al arte popular de México.⁶³ Pensamos que su mirada, al posarse amorosamente sobre ciertas manifestaciones del genio plástico de los mexicanos, no lo hace indiscriminadamente. Es, ciertamente, una mirada cargada de pasión, pero esta pasión tiene una justificación, se vincula con una reflexión desarrollada a lo largo de años alrededor del fenómeno artístico. Aunque su adhesión sea inmediata y espontánea, este proceso participa de manera inconsciente. Su pasión está definida, pues, por una postura ante el arte, ante el país, ante su historia y las circunstancias en que le toca enfrentarlo. No pensamos tampoco que en su preferencia de ciertas obras por sobre otras, haya estado excluido totalmente el azar, pero creemos que su intuición lo guía certeramente en el sentido de las manifestaciones que respondían a sus exigencias teóricas, a las virtudes que, durante mucho tiempo, había defendido valerosamente, con lucidez y con amor, a una ética y a una estética que se erigían frente a los valores tradicionales burgueses, en oposición a ellos, sustentados en una defensa de la libertad, de la imaginación, del sueño y del deseo. Éstos funcionaban como pilares sobre los cuales era posible consolidar una concepción más amplia, más profunda y más sensible de la realidad y del mundo. Sí, México y su expresión artística desempeñan un papel en el replanteamiento surrealista del universo humano, según ha intentado probar Evelyne Laroche-Sánchez en su tesis ya mencionada. Sin embargo, ahora, lo que nos proponemos analizar es la *orientación* de la mirada de Breton sobre la producción plástica de México, y definir cómo esta selección se inserta armoniosamente en la *utopía* bretoniana referida a nuestro país.

⁶² Evelyne Laroche-Sánchez, *op. cit.*, p. 37.

⁶³ André Breton, *Mexique*, *op. cit.*



Página anterior:

Portada del catálogo de la exposición **Mexique**, organizada por André Breton en la Galería Renou & Colle, en París, del 10 al 25 de marzo de 1939. Cat. 79.



Revista VVV, núm. 4, 1944. Cat. 77.



Figurilla antropomorfa, arcilla, Nayarit. Cat. 38.

Su mirada se dirige en un sentido que coincide con su apego a las corrientes más progresistas que atraviesan la historia del país, y que le otorgan su visión exaltada del mismo.

El entusiasmo de André Breton por diferentes ejemplos del arte mexicano no siempre encuentra su cauce en la escritura y se manifiesta de manera diversa. Ya sea que admita una pieza de Colima en la intimidad de su estudio, que reproduzca un cuadro de Gunther Gerzso en una revista surrealista o que dedique un texto a la obra fotográfica de Manuel Álvarez Bravo, su acercamiento a las manifestaciones plásticas de México se da siempre a partir de convicciones profundas (aun en el caso de Diego Rivera, cuya obra no respondía, ciertamente, a lo que Breton esperaba de la expresión pictórica. Y si bien el espacio considerable que le dedica en *Recuerdo de México*, tiene mucho que ver con la cortesía ante aquel que lo recibe en su casa, que le muestra el país, que lo pone en contacto con León Trotsky, es verdad también que el *personaje* de Rivera responde a varias de las características que pueden hacer de él un ser atractivo para Breton, aunque su pintura quede fuera de su órbita de interés); si en ocasiones el contacto con ellas es fugaz, su adhesión es sólida y responde a un desarrollo continuo de su sensibilidad y de su pensamiento.

Cuando en 1939, en el catálogo de la exposición **Mexique** que se lleva a cabo en la Galería Renou & Colle, en París, entre el 10 y el 25 de marzo, Breton comenta con respecto a las piezas prehispánicas que la integran que “acaba uno por convencerse que no se halla frente a un tesoro inanimado”,⁶⁴ no hace sino reiterar una idea expresada en el momento de su visita a nuestro país, en la entrevista otorgada a Rafael Heliodoro Valle. En esa ocasión, Breton alude, ante el periodista mexicano, a “su pasado mítico, todavía activo”.⁶⁵

Si bien el interés concentrado en el *mito* por parte de los surrealistas data de los años treinta (coincidiendo con el viaje de Breton a México y, conformando, en cierta forma, su visión del país), la atracción de Breton y de sus amigos por las manifestaciones del arte precolombino es anterior. Ésta data de los años veinte, hacia el momento de la redacción del *Primer manifiesto*. En este sentido es interesante considerar, en primer lugar, el papel desempeñado por Apollinaire en el desarrollo de la sensibilidad bretoniana para las artes plásticas. El poeta de *Lettre-Océan*, que contribuye a sensibilizar a Breton hacia el arte contemporáneo, es un gran coleccionista de piezas de arte “primitivo”. Aunque, sin duda, el fetichismo de Breton no requería de tutores, es más que probable que la colección de Apollinaire dejara en él una profunda impresión, orientándolo a iniciar su propia colec-

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ André Breton en Rafael Heliodoro Valle, *op. cit.*, p. 120.

ción (hacia 1919) en la que, ya vimos, incluye, desde muy tempranamente, piezas mexicanas.

En su tesis, Evelyne Laroche-Sánchez menciona la cercanía del grupo bretoniano con algunos círculos académicos cuyo interés se centraba en el estudio profesional del pasado prehispánico. No solamente el paso de Michel Leiris por el surrealismo, la irradiación de la reflexión de Georges Bataille sobre ciertos aspectos de las culturas mesoamericanas, sino también la asiduidad de las visitas de los propios surrealistas al Museo del Trocadero y, más tarde, al Museo del Hombre. Aunque este último se inaugura formalmente en junio de 1938, estando Breton en México, la sala dedicada a la América indígena había abierto sus puertas en 1934. Algunos estudiosos de las culturas mesoamericanas, como Paul Rivet y Jacques Soustelle, desempeñan un papel importante en el acercamiento de los surrealistas al mundo de los indios mexicanos. Se ha señalado en oca-



Máscara prehispánica, jade. Cat. 35.



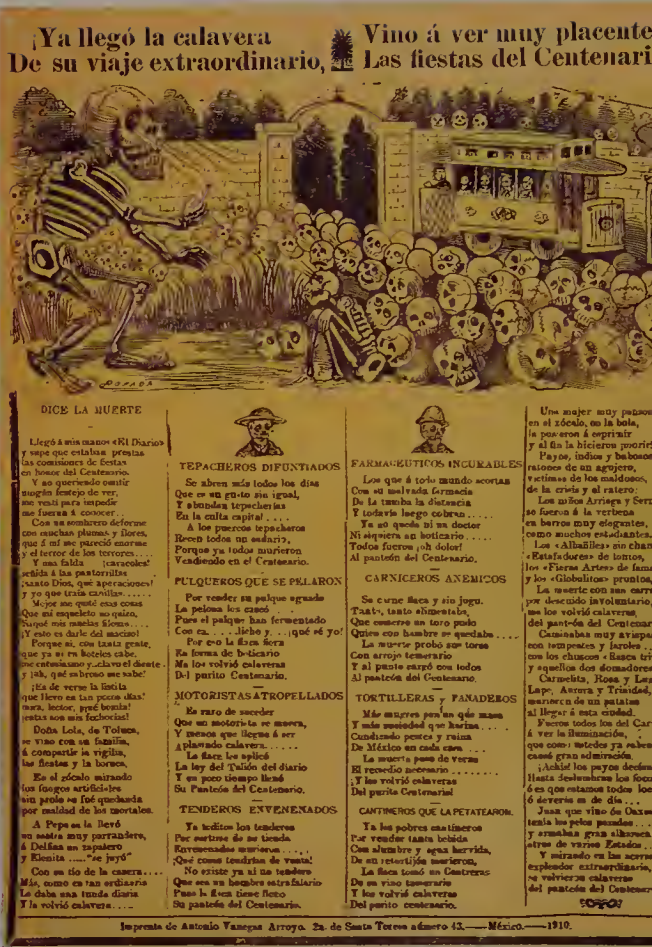
Máscara, piedra verde, Guerrero. Cat. 34.



José Guadalupe Posada, *Terrible, aterrador y espantoso presagio*, 1918. Cat. 5

siones, como significativo, el hecho de que Breton visitara a Soustelle antes de salir para México.

Sin embargo, aunque Breton no ha dejado ningún testimonio escrito anterior a 1939 sobre el arte precolombino, cuando en el catálogo de la exposición **Mexique** incluye un somero comentario al respecto, y hace mención del mismo en una o dos ocasiones a lo largo de su texto *Recuerdo de México*, nos parece significativo el que una quinceña de años antes admitiera, en la intimidad de su estudio, varias piezas prehispánicas de proveniencia diversa. En su estudio donde escribía, donde reflexionaba, donde se entregaba al ensueño... No cabe duda de que el poeta adjudicaba a estas figuras una "carga" emotiva y simbólica considerable. No se trataba simplemente de piedras talladas, de barro moldeado



José Guadalupe Posada, *¡Ya llegó la calavera De su viaje extraordinario...*, 1910. Cat. 9.

do, eran *dioses*, representaciones del inconsciente humano, materializaciones de sus sueños, de sus deseos, de sus temores más profundos. Breton los asume como partes integrales de ese conjunto que lo rodea, que dialoga con él, diálogos mudos presididos por la magia, desde las paredes, las repisas y las mesas de su estudio. Forman parte importante de su cotidianidad. Influyen en su imaginación, en su inspiración, en el magnetismo que se establece en sus relaciones con las personas (especialmente con las del sexo femenino). Contribuyen a conformar la magia de todos los días.

El catálogo de la *venta* en el Hotel Drouot, en 1931, momento particularmente crítico para su economía que le obliga a deshacerse de una buena parte de su colección, nos muestra las preferencias del poeta (así como las de Paul Éluard, cuya colección sale a la venta conjuntamente). Las máscaras, los ídolos que con su misterio resultan mudos testigos y representantes de aquellos “tiempos maravillosos” que Breton añora, y que le hacen evocar. La presencia mítica que se levanta en oposición al pragmatismo y a la eficacia capitalistas, forma parte de la postura anticolonialista de los surrealistas, de Breton. El surrealismo opta por las culturas no occidentales, por sus valores, por sus creencias, por su acción en el terreno de la magia, a la que contrapone la actividad poética y pictórica de sus miembros. Breton, quien posee la clave de los “secretos del arte mágico del surrealismo”, se rodea de los fetiches mexicanos como de talismanes imbuidos de extraños poderes.

Como hemos señalado ya en otra ocasión, el primer testimonio escrito de la relación de Breton con el arte mexicano es un breve pero significativo comentario que acompaña la reproducción de algunos grabados de José Guadalupe Posada. Es en el número 10 de la revista *Minotaure* donde Breton incluye estas ilustraciones, que para él ejemplifican un “valor que [le] es caro”. Señala Breton:

El triunfo del humor en el terreno plástico en su estado puro y manifiesto, parece tener que situarse en una época mucho más cercana a la nuestra y reconocer como su primer y genial artesano al mexicano José Guadalupe Posada que, en unos admirables grabados sobre madera de carácter popular, nos sensibiliza hacia las agitaciones de la revolución de 1910...⁶⁶

En estas líneas, en las que el poeta se refiere por primera vez a México, hace alusión, significativamente, a la contienda revolucionaria. Sin embargo, no es sólo la referencia directa al hecho histórico de la Revolución lo que otorga a esta cita una orientación en el sentido de la libertad. Independientemente de su incuestionable origen popular, Breton asocia la obra de Posada a un concepto que encierra en sí una carga emancipadora muy importante. Breton considera, siguiendo a Freud, que el humor constituye, una “rebelión

⁶⁶ André Breton, introducción a la *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 11.

superior del espíritu”, y en su introducción a la *Antología del humor negro* incluye el siguiente párrafo del inventor del psicoanálisis:

El humor no sólo tiene algo de liberador, análogo en ello al ingenio y a la comicidad, sino también algo de sublime y elevado, características que no se encuentran en los otros dos órdenes de adquisición de placer por una actividad intelectual. Lo sublime tiende evidentemente al triunfo del narcisismo, a la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriosamente. El yo rechaza dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades exteriores, rechaza admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle; y aún más, finge incluso que pueden convertirse para él en fuente de placer.⁶⁷

Así pues, al considerar Breton como primer ejemplo del *humor negro* en las artes plásticas a José Guadalupe Posada, está aplicando uno de los conceptos desarrollados por la reflexión teórica en el seno del grupo surrealista, para acercarse a la realidad de un pueblo que, según pudo certeramente discernir, sabe reírse de sus propias desgracias. Éste es, al menos, uno de los recursos *renovables* y más valiosos de nuestro arsenal espiritual.

Por otra parte, la obra gráfica de Posada nos introduce en un tema que constituye uno de los puntos de atracción de André Breton por la cultura mexicana. Nos referimos a la muerte. Se ha analizado anteriormente el papel que la muerte y la violencia desempeñan en la imagen que el surrealismo se hace de México, de su Revolución, de su cultura. Si en el *Primer manifiesto*, Breton declara que: “el surrealismo os introducirá en la muerte, que es una sociedad secreta”,⁶⁸ tal vez sería deseable para él, el penetrar en ella de la jocosa mano de Posada, cuyas escenas necrófilas están pobladas de sonrientes seres descarnados.

No existe rastro documental alguno que nos permita saber cómo llegó Breton a conocer la obra de Posada (posiblemente por Carpentier, que estuvo en el país por aquellos años), pero el valor que le atribuye en el desarrollo histórico de este concepto al que otorga tal poder de emancipación, es el primer elemento de ese “inmenso cuerpo” inasible de México, cuya belleza no logra expresar de mejor manera que por medio de imágenes.

Durante su estancia en México, Breton viaja a la ciudad de Guadalajara, donde descubre la destartalada construcción que denomina *Palais masure*, a la que dedica un buen fragmento de su texto evocativo. La intención del poeta al visitar la Perla de Occidente es la de encontrarse con el pintor Roberto Montenegro, gran conocedor y coleccionista del arte popular mexicano. De él, Breton obtiene varios ejemplares de exvotos así como retratos anónimos de los siglos XVIII y XIX. En estos últimos encuentra el poeta ciertas “raras influencias [...] que lo harían sonreír por su ingenuidad si no percibiera en ellos un “misterioso ambiente” que les da un tono un tanto perturbador. Detecta en ellos un “aire de

⁶⁷ Sigmund Freud, citado en *ibid.*, p. 12.

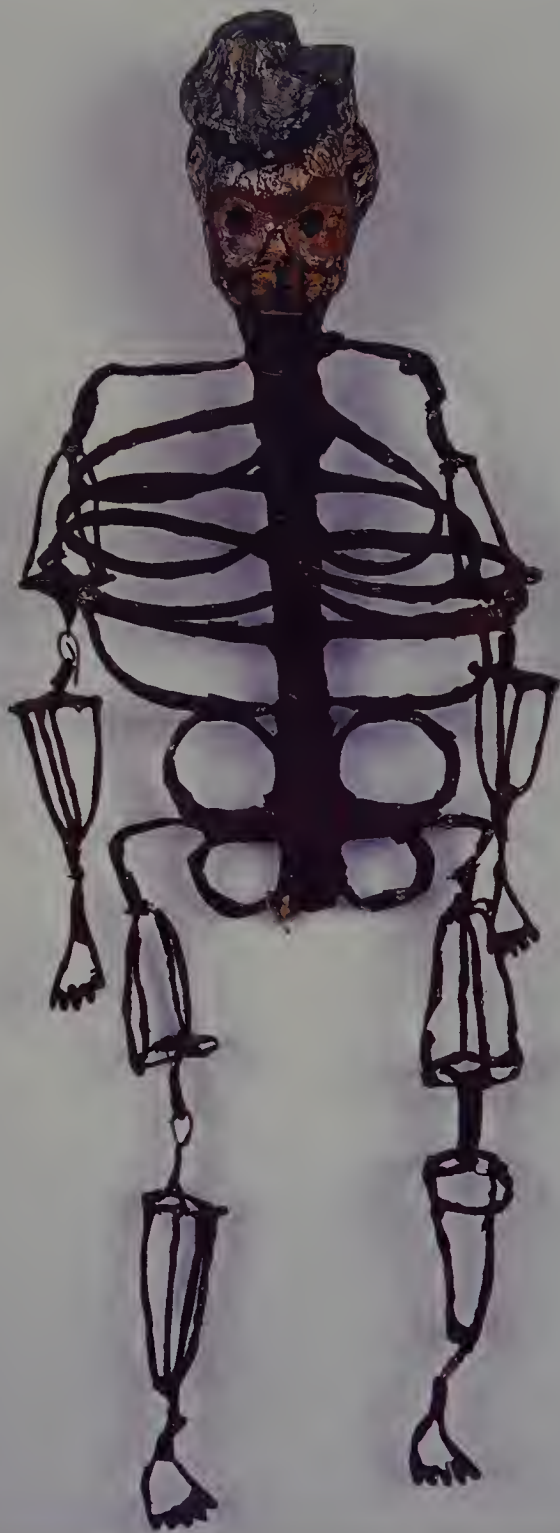
⁶⁸ André Breton, *Primer manifiesto del surrealismo*, en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas...*, op. cit., p. 340.



Anónimo mexicano, *Ésta es la vida*, siglo XIX. Cat. I.



Cuadrilla de curación, Izúcar de Matamoros, Puebla. Cat. 61.



Cantinflas, calavera. Pieza de arte popular coleccionada por Diego Rivera. Cat. 67.

familia” con los del *Aduanero* Rousseau, de frescura similar, que despiertan en él una nostalgia de la infancia. En el texto que dedica a Rousseau en 1942, Breton insiste en la necesidad de crear un “nuevo mito”. Hemos visto que, como parte del “mito mexicano” elaborado por los surrealistas, tenemos la leyenda de la participación de Rousseau en la campaña napoleónica en nuestro país, entre 1864 y 1867. No obstante, al ser interrogado por Rafael Heliodoro Valle, Breton alude a la “aventura francesa en México” con desdén. Desde las páginas de *Minotaure*, lo vemos asumir el campo “enemigo”, al reproducir una escena popular del fusilamiento de Maximiliano. Una vez más, y también por medio de la pintura, Breton opta por el anticolonialismo. Una vez más encontramos la referencia a México como un país en que el pueblo se bate por su libertad, un país regido por la violencia y por la muerte.

La “magia cotidiana” se presenta a nuestro poeta en la efigie de los exvotos, en los cuales se encuentran diversos grados de ingenuidad y que varían en cuanto a calidad interpretativa.

Aunque André Breton hubiese tenido desde muy tempranamente en su vida noticias del país y de algunos pasajes de su historia, “[sus] ojos permanecían cerrados a la extrema nobleza, al extremo desamparo del pueblo indígena, tal como se inmoviliza al sol en los mercados”.⁶⁹ Si en el momento de su viaje su mirada se abrió a la impasible presencia de los indios, se abrió también al de su producción artesanal. Los objetos de arte popular, en cuyo conocimiento fue iniciado sin duda por Diego Rivera —que, es bien sabido, los tenía en gran aprecio—, constituyen una de las “revelaciones” de su visita a nuestro país. Esta expresión del pueblo, desde las más refinadas hasta las más modestas, constituye para el poeta surrealista un intento del artesano de “conciliar su realidad, por humilde que ésta sea, con su sueño”.⁷⁰ Aprecia, además, el aspecto técnico en la realización de estos objetos, los cuales “responden a la necesidad de guardar para el más pequeño objeto utilitario, su acento individual, artístico, de imprimir en el producto del trabajo la caricia de la mano del hombre”. Estos objetos, que existen en contraposición a la industrialización, a la producción en masa, representan para el poeta una denuncia viva a la degradación de la vida diaria en la sociedad mecanizada.

Existe otro tipo de objeto popular que ejerce sobre él una seducción particular. Nos referimos a los pequeños juguetes que denomina “fúnebres”, figuritas realizadas para los festejos del día de muertos, junto con las calaveras de azúcar, reminiscencia humilde —aunque no desprovista de belleza y de poesía— de los antiguos *tzompantlis*, y por ende, de toda una concepción de la muerte y... de la vida. Estos objetos, a decir de Breton, hacen

⁶⁹ André Breton, “Frida Kahlo de Rivera”, en *Antología (1913-1966)*, op. cit., p. 141.

⁷⁰ André Breton, *Mexique*, op. cit.

que México se afirme como “tierra de elección del humor negro”. Incluye varios de ellos en la exposición de la Galería Renou & Colle, y reproduce su efígie en *Minotaure*.

Es en todo caso, según hemos visto hasta ahora, el México indígena y popular el que mayormente apela a su sensibilidad. A partir de esta percepción, asomémonos ahora a lo que constituyen sus preferencias en lo que se refiere al “arte culto”. Antes de hablar de los ejemplos concretos, nos gustaría mencionar algunas ideas por él expuestas en la ya mencionada entrevista con Rafael Heliodoro Valle. Durante el transcurso de su “diálogo” con el periodista mexicano, Breton expone algunos puntos de vista que encontramos por demás interesantes. Al preguntarle Valle su opinión sobre la pintura mexicana, el poeta responde:

No la conozco bastante bien aún y su problema me parece demasiado diferente del que tiene que resolver la pintura europea [...] Esto no significa, naturalmente que ha de permanecer ignorando las búsquedas que se prosiguen en otras partes, y, muy particularmente, la crisis abierta, según creo, por el perfeccionamiento incesante de los medios mecánicos de representación, entre ellos la fotografía. “La obra plástica, escribía yo en 1928, [...] para responder a la necesidad de revisión de los valores sensibles sobre la cual, hoy en día, concuerdan todos los espíritus, se referirá a un ‘modelo interior’ o no existirá.”⁷¹

y añade más adelante:

...aquí la pintura se debe a sí misma el no operar esta revolución sino guardando a todo precio el contacto con el arte popular...⁷²

He aquí definidas dos cuestiones que, con respecto al arte en nuestro país, han hecho reflexionar y discutir a multitud de críticos y artistas mexicanos a lo largo de este siglo. Breton captó inmediatamente la esencia del problema que se planteaba a los pintores de México y lo expresó claramente. Primero, la necesidad de mantener abierta “la vía de gran comunicación que la pintura, en cuanto lengua universal, debe ser entre los continentes”.⁷³ Luego, el mantener, renovando formal y teóricamente el lenguaje artístico, los vínculos con la tradición popular. Parece estar anticipando —ya que no la conocerá sino más tarde— el impacto que producirá en él la obra de Tamayo.

Existe, en la defensa apasionada de la mujer y de lo femenino en el contexto del grupo surrealista, un nivel metafísico que puede vincularse con la tendencia primitivista de las vanguardias artístico-literarias de las primeras décadas del siglo. Es posible ilustrarlo con

⁷¹ André Breton, en Rafael Heliodoro Valle, *op. cit.*, pp. 121-122.

⁷² *Ibid.*, p. 122.

⁷³ André Breton, “Rufino Tamayo”, en *Antología (1913-1966)*, *op. cit.*, p. 303.



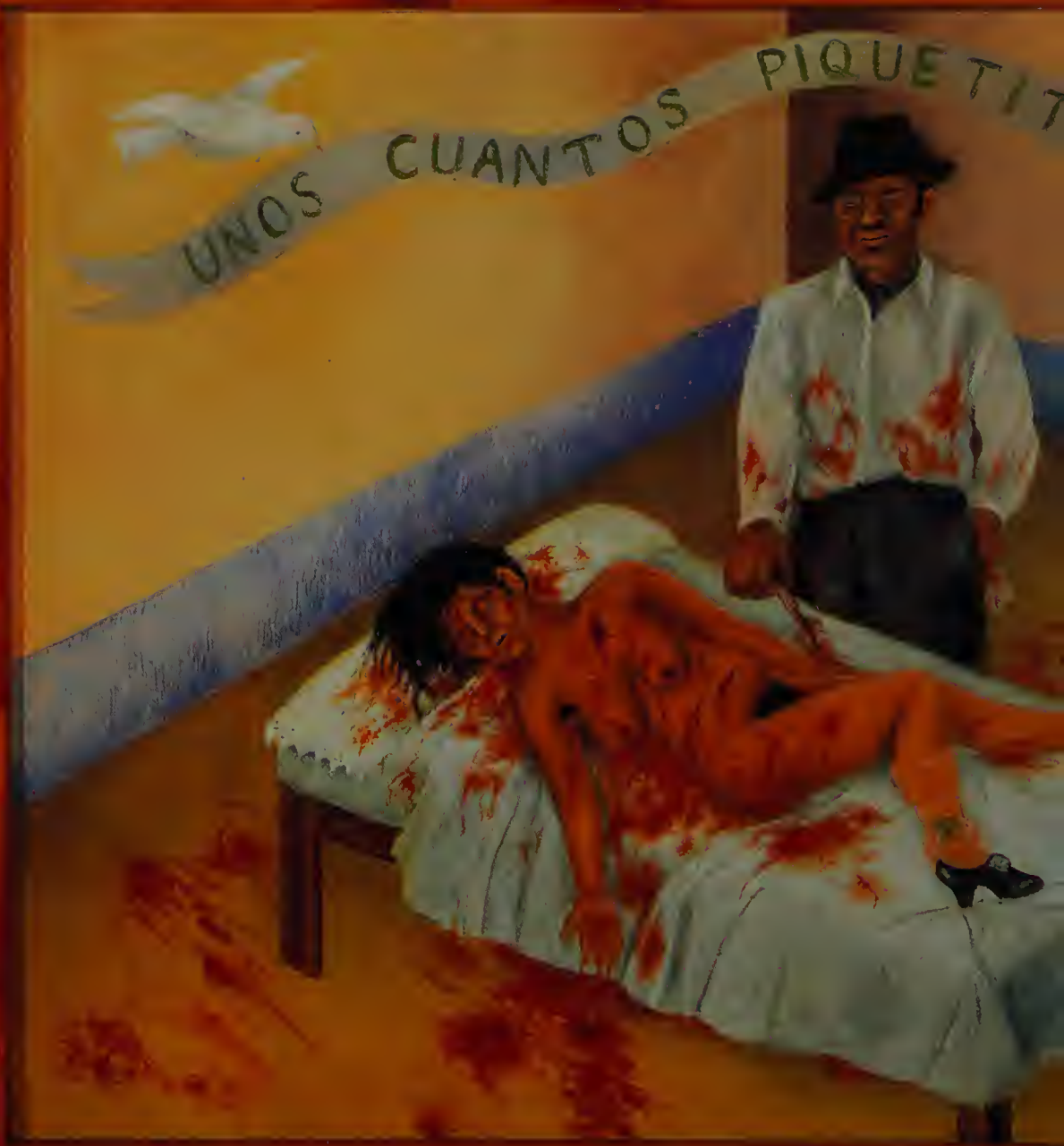
Calavera, máscara. Cat. 52.

ejemplos del acercamiento de los surrealistas a la cultura y el arte mexicanos, específicamente, en el caso de André Breton.

Si en *Totem y tabú*, Freud habla de la “ruptura de la ley del Padre”, los surrealistas, saturados de civilización, decepcionados del “progreso”, vuelven sus ojos a la madre, a la naturaleza, a la tierra, defendiendo todo aquello que deriva del “sistema femenino del mundo”. Para asociar la imagen femenina que se desprende de los textos *mexicanos* de Breton, con el fenómeno artístico, empezaremos por una cita del libro de Jules Michelet, *La sorcière* (La hechicera):

En 1306 el italiano Mondino abre y disecciona un cuerpo de mujer [...] Revelación sagrada. Descubrimiento de un mundo (es mucho más que Cristóbal Colón). Los tontos se estremecen, gritan. Los sabios caen de rodillas.⁷⁴

⁷⁴ Jules Michelet, *La sorcière*, Flammarion, París, 1966, pp. 39-40.





Frida Kahlo, *Mi nana y yo*, 1937, óleo sobre lámina, 30.6 x 35.8 cm;
obra incluida en el catálogo y la exposición **Mexique**.
Acervo Museo Dolores Olmedo Patiño, México.

Frida Kahlo, *Unas cuantas piquetitos*, 1935, óleo sobre lámina,
14.5 x 18.6 cm. Acervo Museo Dolores Olmedo Patiño, México.

En su ensayo, “El arte de México: materia y sentido”, Octavio Paz refiere las peripecias de la temible Coatlicue al toparse con ella la mirada europea. El horror y la fascinación se alternan al encontrarse sus ojos con la pétrea efigie de la diosa prehispánica: los tontos se atemorizan, la entierran, sin lograr con ello arrancarle su poder. Los sabios la admiran, la escrutan, sin conseguir desentrañar su misterio...⁷⁵

El ojo surrealista, que, a decir de Breton “existe en estado salvaje”, parece ser más apto para encarar al ídolo precolombino. Se enfrenta al monstruo sagrado y es sacudido por su esencia “convulsiva”, la de su naturaleza ambigua —femenina y voraz, fértil y bestial— la de su exotismo cultural y geográfico. Éste lo seduce y atemoriza lo mismo que el cuerpo y el alma de “la mujer amada”. Coatlicue, diosa de la tierra y de la muerte violenta, se torna en metáfora del territorio mexicano, de su inaprehensible sustancia, de su esencia “sacra”.

Si el ojo surrealista es sensible al ser fragmentado de Coatlicue, a su “inmenso cuerpo” constituido a base de segmentos animales y humanos reunidos en un todo cuya realidad resulta tan grandiosa como terrorífica, es quizá porque estaba familiarizado de antemano con entes cuya estructura es semejante a la de ella. Max Ernst, chamán e ilusionista del “automatismo psíquico”, les había dado vida por medio del *collage* surrealista.

También el oído surrealista se halla habituado a la apariencia fracturada de esos seres. En “Unión libre”, Breton nos introduce con uno de ellos:

mi mujer con vientre de apertura de abanico de los días
con vientre de garra gigante
mi mujer con espalda de pájaro que huye en vuelo vertical
con espalda de azogue
con espalda de luz
con nuca de canto rodado y de tiza mojada
y de caída de un vaso en el que acaban de beber
mi mujer con caderas de barquilla
con caderas de lustro y de plumas de flecha
y de canutos de plumas de pavo real blanco
de balanza insensible⁷⁶

Diosa, objeto de culto, oscuro objeto del deseo masculino, la mujer es insondable como la tierra mexicana. La obsesiva letanía redactada por Breton remite al necio ritmo de la ple-garia, de la invocación mágica del sacerdote precolombino.

Evocación mágica, sacrificio sangriento, éxtasis, aspectos de un ritual que se centra en la muerte y cuya clave es la renovación. El poeta, el héroe, adentrándose en el paisaje

⁷⁵ Octavio Paz, “El arte de México: materia y sentido”, en *Los privilegios de la vista*, op. cit., pp. 39-40.

⁷⁶ André Breton, “Unión libre”, en Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista*, estudio preliminar, selección, notas y traducciones de Aldo Pellegrini, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, pp. 87-88.

mexicano como si retornara al seno materno; vuelta a las entrañas, al interior sombrío, nocturno, cruel, vientre telúrico, origen de toda vida, de toda muerte, crisol alquímico de todas las transformaciones. El monstruo de la tierra es mujer... y sangra, y de su cuello penden corazones que palpitan como frutos recién cortados. Si el campo mexicano es como un cuerpo femenino que se ofrece, entregándose al frenesí de la pasión y de la muerte, la mirada surrealista capta también los iconos en los que se vierte el fervor sanguinario de nuestro suelo. De la paleta herida de Frida Kahlo mana “la sombra roja”, ese oscuro color de fuego que es el de la tierra de México. Tierra “impregnada de la más generosa sangre”, cuya viscosidad purpúrea baña sus telas. Frida, la del útero infértil que fecunda la imaginación morbosa de la que surgen rojas flores y sandías como si fueran fetos sanguinolentos. Su pintura, que Breton percibe como “la más pura y la más pernicioso”, se alimenta de “los vértigos de la pubertad y el misterio de la generación”.⁷⁷ El monstruo de la tierra es mujer... y se autoinmola, se ofrece destazado en la tela. Ahí, “donde se abre el corazón del mundo”, vuelve a iniciarse, a cada pincelada, el rito cíclico, virulento y eterno, originado en tiempos míticos de Mesoamérica y reavivado a lo largo de quinientos años por la imaginación europea: México, tierra de sacrificio, de muerte...

Coatlicue, monstruo perturbador de naturaleza incierta, parece guardar relaciones de consanguinidad con la artista distinguida por Breton. Su esencia híbrida la vincula con Frida, “tan semejante a las estatuillas de Colima, que tienen algo de mujer y algo de cigarra”. Si por su ambigüedad sustancial, Frida se ubica en los confines de la leyenda, vestida y acicalada para el sacrificio propiciatorio, su actividad adquiere, a los ojos de nuestro poeta, el poder regenerativo del mito. El “fuego nuevo” se enciende una y otra vez en sus lienzos. En tal sentido, su obra se convierte no sólo en expresión de un mundo cargado de fuerzas renovadoras, sino también del sitio que “arde de todas las esperanzas que han sido puestas sucesivamente en otros países”, el México revolucionario.

No es sólo el México anterior a la conquista el que insufla vida a la obra pictórica de Frida. La exaltante vitalidad del arte popular la conforma también. ¿Fue consciente Breton de lo que esta artista debía a los exvotos, que tanto apreciaba? ¿A los Cristos sangrantes de las iglesias mexicanas, que parecen descendientes directos de las víctimas de los sacrificios que se llevaban a cabo en México-Tenochtitlan? ¿A los retratos populares, que tanto le atrajeron? ¿De lo que debía, quizá, al propio Rousseau? En todo caso, el concepto de *belleza convulsiva* se aplica perfectamente a cuadros como *Unos cuantos piquetitos* o *Mi nacimiento*, así como a la autora de los mismos. No en balde concluyó el poeta que “El arte de Frida Kahlo de Rivera es un listón alrededor de una bomba.”⁷⁸

⁷⁷ André Breton, “Frida Kahlo de Rivera”, en *Antología (1913-1966)*, op. cit., p. 143.

⁷⁸ *Ibid.*



Diego Rivera, *Vasos comunicantes*, 1938. Cat. II.

En relación con la producción pictórica de Frida, Breton trae a colación un problema que se sitúa en el núcleo de la plástica surrealista y que dará origen también a la redacción, junto con León Trotsky, del manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*. Esto es, la doble vertiente que sigue la trayectoria de la artista: por un lado, sus inquietudes y su militancia política, por el otro, el desarrollo de un lenguaje artístico original, en concordancia con sus necesidades expresivas. Sobre este doble cauce de la actividad de Frida, Breton comenta:

anhelamos que se unifiquen en una misma conciencia revolucionaria sin que por ello se vean arrastrados a confundirse los móviles esencialmente diferentes que los recorren.⁷⁹

Si bien es cierto que nuestro poeta incluye dos reproducciones de cuadros de Diego Rivera en *Minotaure*, que le encarga la portada para la sección dedicada a México, así como un

⁷⁹ *Ibid.*, p. 142.



Diego Rivera, León Trotsky y André Breton en la Casa Azul de Frida, Coyoacán, México, 1938.
Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.

cartel, *Los vasos comunicantes*, para anunciar sus conferencias, no incluye, en sus textos sino muy someros comentarios a su obra. Hay que reconocer que el arte de la Revolución triunfante no le interesa. El muralismo, que se burocratiza al oficializarse, le resulta indiferente, si no es para defender la libertad de expresión. El *personaje* de Diego le resulta atractivo, su “pensamiento revolucionario como el águila”, “su bello andar balanceado” y “su estatura física y moral de gran luchador”. Es consciente de la deuda con él adquirida —por su hospitalidad, por las relaciones establecidas por medio suyo. Corresponderá a esta hospitalidad al recibir a Frida en París, al organizar para ella una exposición. Ella no



(De izquierda a derecha) Diego Rivera, Natalia Sedova, Reba Hansen, André Breton, Frida Kahlo, Jean van Heijenoort, y (sentado) León Trotsky, en el Bosque de Chapultepec, México, 1938.
Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.

queda satisfecha con lo que recibe, quizá porque, como bien lo ha señalado Octavio Paz recientemente, la relación de Diego con Trotsky se había enfriado, y la orientación política del muralista había tomado otros derroteros... Más tarde, Breton elimina los rastros de su relación con Diego en su texto evocativo. El personaje ha sufrido una metamorfosis, su naturaleza ha dejado de ser interesante para el poeta surrealista.

En la página inicial de la sección dedicada a *Recuerdo de México*, en el número 12-13 de *Minotaure*, se observa la impactante fotografía de Manuel Álvarez Bravo titulada *Obrero*

en huelga asesinado. Nos parece significativo que Breton escogiera esta imagen que ilustra nuevamente la violencia y la muerte del país “surrealista por excelencia”, para encabezar sus memorias de viaje. Nos parece también oportuno señalar que esta figura del trabajador muerto evoca los sucesos prerrevolucionarios de Río Blanco y Cananea, en los que la ideología anarquista de Flores Magón —cercana, según ya vimos, a la ideología de la fase inicial del surrealismo—, sirvió de detonador para la explosión del conflicto.

La presencia de la muerte —representada en el conjunto de láminas que ilustran el



(De izquierda a derecha) Diego Rivera, Frida Kahlo, Natalia Sedova, Reba Hansen, André Breton, León Trotsky, tres personas desconocidas y Jean van Heijenoort, secretario de Trotsky, en el Bosque de Chapultepec, México, 1938.
Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.

texto, por los famosos “juguetes fúnebres”, así como por una calavera de azúcar— queda reforzada por *Escala de escalas*, fotografía de Manuel Álvarez Bravo en la que se observa un almacén de ataúdes y, desplegada de manera más evidente, una caja mortuoria infantil. Breton alude, en sus comentarios, al hecho de que la mortandad infantil es muy alta en el país.

La figura que sigue a la del obrero asesinado, trae a la mente la disquisición de Hamlet: “to die, to sleep, no more...”. Si el protagonista de la primera fotografía está muerto, el de la segunda se encuentra dormido. Y uno vuelve a preguntarse, con el trágico príncipe



Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga asesinado*, 1934. Cat. 30.

shakesperiano, “*to sleep, per chance... to dream?*” ¿Qué se encontrará soñando el durmiente? En todo caso, estas actividades paralelas embonan perfectamente en el rompecabezas que representa la frontera con “el paisaje mental del surrealismo”, ese país, “más ardiente que ningún otro”, en el que vida y muerte se concilian, ese espacio en el que conviven tan armoniosamente la vigilia y el sueño.

Manuel Álvarez Bravo, a quien Breton conoció por intermedio de Diego Rivera (para quien hacía fotografías de sus cuadros), realizó para él una imagen ideal: *La buena fama durmiendo*. En ella se conjugan dos temas caros al poeta: la mujer y el sueño. En otras fotografías incluidas en la misma publicación, el poeta encontraría sin duda otro elemento atractivo para él: la magia cotidiana. *Sábanas blancas* y *Parábola óptica* constituyen buenos ejemplos de esto. El obturador es mecánico, pero la magia está contenida en el ojo, en el *¿ojo salvaje?* de Álvarez Bravo. Este ojo también da cabida al “modelo interior”, al sueño, al deseo, a lo insólito. Así, considera Breton, “todo tipo de azar está excluido [de la producción de Álvarez Bravo] en beneficio de un sentido de esta fatalidad, horadada de



Manuel Álvarez Bravo, *Escala de escalas*, 1931. Cat. 28.

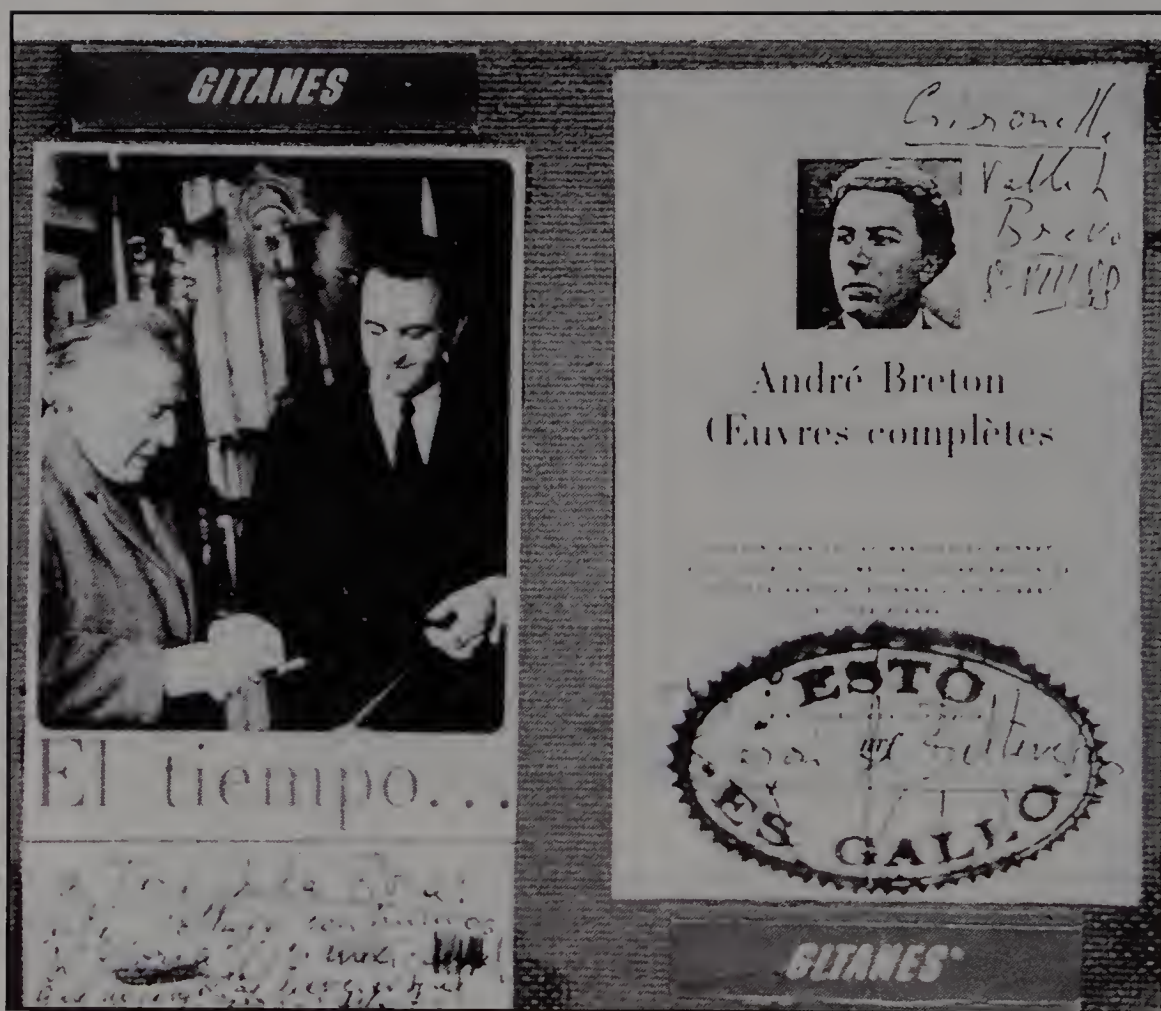


Manuel Álvarez Bravo, *La ruina*, 1930. Cat. 22.

atisbos adivinatorios, que ha inspirado las grandes obras de todos los tiempos, y de la cual México es hoy depositario.⁸⁰

En 1950, al poco de haberse celebrado su gran retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes, con lo cual se ponía fin a muchos años de aislamiento, Rufino Tamayo visita París. En la Ciudad Luz entra en contacto con los surrealistas, con Breton, por intermedio de Geo Dupin. En ese momento, Tamayo ha conquistado un lugar en la plástica mexicana, se ha hecho un lugar en Nueva York. Intenta, pues, imponerse también en Europa, abriendo una exposición en la Galerie Beaux-Arts. Breton escribe el prólogo para el catálogo. En la obra del oaxaqueño, nuestro poeta encuentra el ejemplo perfecto de aquello por lo que pugnaba, lo que le impulsó a redactar el manifiesto de Coyoacán. Un artista que, sin dejar

⁸⁰ André Breton, *Mexique*, op. cit.



Alberto Gironella, *Humos de gloria*, collage sobre cartón, 26.3 x 21.5 cm, 1988. Colección Teresa de la Rosa.

de ser universal, sin romper la “vía de gran comunicación que la pintura [...] debe ser” y sin descuidar el aspecto técnico y plástico de su actividad, se mantiene, por otra parte, fiel a su tradición. En Tamayo halla Breton un bastión contra la pintura doctrinaria, contra “un arte que bebía su sabía fuera de sí mismo”, y que por lo mismo era incapaz de transcribir a términos plásticos la esencia del “Mexico eterno”. En el comentario a la pintura de Tamayo, Breton vuelve a plantear el problema del nacionalismo en el arte, y de la imposibilidad de expresarse libremente teniendo en mente las fronteras geográficas. El arte de



Alberto Gironella, *Zapata (El as de aros)*, 1972. Cat. 20.

Tamayo es *naturalmente* mexicano, en su obra el poeta redescubre el encanto humilde de la artesanía, el esplendor del colorido de México y un tinte dramático que baña el país y su historia y que otorga a todas sus manifestaciones, “un regusto a volcán”.⁸¹ Encuentra su expresión enraizada en la cultura ancestral del esplendor precolombino, es capaz de darle nueva vigencia.

⁸¹ André Breton, “Rufino Tamayo”, en *Antología (1913-1966)*, op. cit., p. 304.

Una quincena de años más tarde, André Breton vuelve a ocuparse de las manifestaciones del genio mexicano. En esta ocasión para referirse a un artista joven, que menciona entre los diez pintores menores de cincuenta años cuya obra encuentra más interesante: Alberto Gironella. “Esa mezcla de hombre refinado y cavernario”, como lo ha definido certeramente Lelia Driben,⁸² llamó la atención del poeta surrealista, con su obra feroz y sensual, intelectual y orgánica, desgarrada e irónica. Obra que se acerca al surrealismo en cuanto a su carácter fragmentario, a su polivalencia iconográfica, a su *belleza convulsiva*, a su *humor negro*. Cercano a Buñuel en su espíritu subversivo, irreverente, Gironella realiza hacia la década de los años setenta una serie de obras centradas en la figura de Emiliano Zapata, que hubieran sido, sin duda, muy del gusto del promotor principal del surrealismo. En efecto, dado lo tardío del momento en que se encuentran, Breton no tiene tiempo de publicar sobre el pintor mexicano-catalán, sino el comentario antes aludido, en el que lo incluye con otros artistas de su generación, citados en orden alfabético, cuya producción le parece digna de elogio:

Pierre Alechinsky, Enrico Baj, Jean Benoit, Jorge Camacho, Jean Degottex, Alberto Gironella, Konrad Klapheck, Robert Rauschenberg, Max Walter Svanberg, Hervé Télémaque.⁸³

Así concluye la historia documentada de André Breton con el arte mexicano. A las piezas prehispánicas de su colección que logró salvar de la venta de 1931 y que lo rodearon siempre, se aunaron, tras su viaje a México, algunos exvotos, retratos anónimos y objetos de arte popular que guardó para sí. Éstos lo acompañaron hasta el final de su vida. Formaban parte de la estructura mágico-poética del estudio en el que se gestaron tantos sueños, tantas ideas, tantos mitos. En una fotografía de Henri Cartier-Bresson tomada en ese cuarto, se puede observar a Breton tras una máscara teotihuacana que se encuentra sobre su escritorio. Al observarla, el rostro del poeta muestra un desconcertante parecido con la máscara, como si a fuerza de convivir con ella, hubiese logrado “apropiarse” su magia, y con ella, su apariencia. El sueño mexicano de Breton se rompió bajo el piolet de Ramón Mercader, bajo la consigna de Stalin, pero la esperanza que caldeó su corazón permaneció vigente hasta el fin de sus días. Es posible que en esa esperanza hubiera entremezclado recuerdos de los días que pasó bajo el sol del Anáhuac.

⁸² Lelia Driben, *México en el Arte*, núm. 11, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, invierno, 1985-1986, p. 18.

⁸³ Citado en José Pierre, *André Breton et la peinture*, L'Age d'homme, Lausana, 1987, p. 213.



Atribuido a José Ma. Estrada, *Dos niñas*, ca. 1840. Cat. 2.





Diego Rivera, *Raíces II*
(*Piedras y plantas*), 1937. Cat. 10.

La Calavera del Cólera Morbo.



La terrible calavera Del Cólera, está en combate; Esa le dice á cualquiera Tres piedras y un tepetate!

Mucho tacto, valedores,
Cuidado con la pintura...
Que esta muerte á los mejores
Los manda á la sepultura.
Ahí les van por do congado
Los casos, listas entera,
De todos los que han quedado
Del cólera calaveras.

Boticarios y doctores,
En contrito criminal,
Hacen negocios mejores
Con don Basilio Gayoso.
Pero ya todos murieron,
Practicantes y enfermeras,
Ya todos se volvieron;
Del cólera calaveras.
Toda la gente de Curia
Que al Cólico y á las leyes
Reaccion con gran furia;
Los abogados, los jueces
Licenciados, interinos
Pasantes y otros troneras,
Ya todos son por pillos;
Del cólera calaveras.

Se trata de los baqueros,
No de la colonia aquella,
Ni de aquellos aparceros
Que duermen en la alameda...
Los de los grandes negocios
Se vieron en grandes quiebras
Y ahora son todos los kotos
Del cólera calaveras.

Celestino el "violinieta"
Ismael el «Polavieja»
Y Arturo, dique el «vornista»
Que también empleados fueron
Por tener empleo y oficio
Y andar en builes y fuetas,
Serán hasta el día del juicio;
Del cólera calaveras.

Muchos que van anda y anda
Se viven buscando chambe,
Disque «al trabajo, buscarlo»
[Rogando á Dios no encostrarlo]
Son mecánicos... «palleros»
Y artesanos de «devoras»
Y á lo mejor solo fueron;
Del cólera calaveras.
Vengan reglas y pinceles,
Brocha, brochita y brocheta;
Pronto, tintas y papeles,
El color y la palata...
Para el Contonario pronto
Y el plato anda á chorreras;
[Pobres,] serán por lo tonto;
Del cólera calaveras.



Los formales carpinteros,
Harán su propio alaud,
Con los mejores «maderos»
Que tengan... y á su salud
Tomaré un «madera» seco,
El mejor de las «maderas»;
Y, que no las «vuelva el tiempo»
Del cólera calaveras.

Carlitos era cojista
De el Tiempo, (tiempo pasado)
Era socio antialcoholista
Y archipampuncontado...
La gremiada lo hundió
Con sus exigencias fieras
Y á él y a los lo volvió;
Del cólera calaveras.
Los que hayá en Santo Domingo
Escriben «regeotibéas»,
Y á veces los ciza el oingo
Y pnen Cujón con G...
Tanta tinta se gastó
Con lie lindas garbanceras
Que á todos ellos volvió;
Del cólera calaveras.



Los valientes zapateros
Que cargan siempre chaveta,
Y manejan buenos cueros
Tuviseron muerte violenta
Quisieron meter el oholo
Con todas las zapateras;
Y se volvieron de pronto;
Del cólera calaveras.

Hay unos que son muy buenos
Porque no trabajan mal;
Sacan doce, cuando menos,
Ni está lleo Gar-dral...
Hacen bastantes perjuicios
Con sus utras tan certeras...
son por tener sus oficio;
Del cólera calaveras.
Los chorreados albañiles,
Siempre banados en cal,
Todos fueron como jules
Al puatón en un huacal...
Por truvos y par-rendes,
Tapan mal los alujeros,
Volviéndose por troneras;
Del cólera calaveras.

Caroliceros, quineros,
Pana-deros, torúteres,
Aguadores y pulqueros
Ya todos son calaveras...
El autor y sus letores,
Son letores zand u-gueros,
Tod s son puros monstones;
Del cólera calaveras.

Imprenta de Antonio Vazquez Arroyo. 2a. de Santa Teresa número 48.—México.—1910.

A. E.

LA CALAVERA

De Los Papeleros Y DE LOS BOLEROS



¡Upa y upa, valédor!
Al que es... para, desaspera,
Yo soy el más salidor,
Que la da tu calavera.

Esta calavera airoza
Que se vió con papales,
Es la que luce huerola
En su frete columbrosa.

De sus quijadas dio diente
Solo al estorbidor grúa,
Pregondándole a los ahentes
Tal o cual periodiquito.

Sabe que vende manillas
Y que todos los seantes,
La premia de los difuntos
Las hace alicies y leas.

Acomoda los sucesos
Y noticias amarillas,
Las vuelva azules o huesos,
O corrompidas canillas.

Lo negro lo vuelve blanco,
Lo falso convierte en cierto,
Al gordo lo vuelve flaco
Y al vivo lo deja muerto.





¿Quien en pundonoras plenas?
¡Esa son la, tonturas!
¡Oh, autores! ¡oh la prensa!
¡Que pite de calaveras!

No olvidán la papeleros
En esta calaverita,
A sus compadres de «guila»
Los simpáticos boleros.

No hablo de los «queletos»
Que dan grasas a los de errilla,
Los despreciables sujetos
Que tienen sólo berris.

Se la pasan dando bola
A los botes de los muertos,
Que ocupan los al os puestos
En esta actual bitácora.

No refiero a los difuntos
Que se gran las canillas,
Capilla, que to espillas...
Que en un hoyo, todos juntos.

Irán por gas ac «aliva»
Tanto cual los diputados...
Para ver si el lustré revive
Y... los mismos resultados...




Cada periódico tiene?
Se muere que defender,
Dice lo que le conviene
Según todos pueden ver.

Tienen su candidatura
Y su peneón predilecto;
Guardan «una» sepultura
Covierten «un sólo» muerto.

Hay otros más calaveras
Que «embullas» no tiene prelo,
Que saben hacer trapeleo
Y andarse a tapar goteras.

Estos van de hoyo en hoyo
Escarbando las canillas,
A enberronando cuartillas
Buscando vano apoyo.

Del mae to que sigue el mando
Y si está en el candelería,
Tiene la varita del ringo
Y es mananista de dinero....

¿Que le sopla o me los vicio?
Y el sol cambia de poslara?
¡Urraol, voliente a tiempol
¡Varremos de sepultura!

Murieron los papeleros
Y con alicies los «papeles»
Se acabaron los boleros
Que daban «chales» a los pleros»

Y todos en un monón
Se volvieron calaveras;
Y a todas las garbanosaras
Se llevaron el penitón.

Tip. de la test. de A. Yanegta Arroyo — 24. Sta. Teresa Núm. 40 México D. F. — PRECIO CINCO CENTAVOS. —

José Guadalupe Posada, *La calavera de los papeleros y de los boleros*, s/f. Cat. 6.

«CALAVERA» DE ACTUALIDAD

¡Oh mi público lector! Hay te van de mi caletre
A quien yo quiero deveras, Un montón de calaveras!

No lo voy a asustar
Porque lo saque a memoria
A Porfirio, el General,
Calavera ya en la historia.



Calavera, que tu sabes,
No tiene compañón,
Porque se llevó su fin,
Calavera del montón.

Otra calavera grande,
En olvido no se queda,
¿Sabes de quién lo hablo?
Del científico Pineda.

El que le hacía de culero
En toda combinación
Y que al fin, se fue a numerar,
Calaveras del montón.

Luis Urbina ya murió
Sin que nadie lo supiera
Y se cayó, poco a poco,
Con su esposa hijera.
Era poca y sabia,
Muy bien, la composición,
Pero se fue, poco a poco,
A aumentar las del montón.

Los gendarmes y oficiales,
Comisarios, pelotón,
Y pulqueros, se reunieron
Calaveras del montón.



Los de bandas millares
Y caulineros, al son,
"Palaron gallo" en los días
Que hubo manifestación.

También a Pascual Orozco,
Dura suerte lo ha tocado,
Párese que ya murió,
Por la Faena coronado.
Y quiso más batallar
En las guerras revolucionarias,
Y se volvió luego, luego,
Calavera del montón.



Ya Don Norberto Domínguez,
Se murió de erisipela,
Del viaje que dio tan largo
Hasta la norte frontera.



Pobrecito ¡cayó al fin!
Sin de ninguna intención,
Porque mejor quiso ser,
Calavera del montón.

Zapala, que zapateaba,
En la guerra, de lo lindo,
También se murió al dar,
En un jirón, un respingo.
Pobrecito de Zapala
Que era de "buena intención"
Y mejor quiso ya ser
Calavera del montón.

Sínoh Azcona se fue
Poco a poco se murió,
Fue a buscar "México Nuevo",
Que poco tiempo vivió.
Fue un buen periodista,
Político, de "intención",
Pero hoy se lo ve, cual triste
Calavera del montón.

Gabriel Hernández, murió,
Quedó sólo su caballo,
Y de tristeza se ha vuelto,
Tordillo y, a veces, bayo.
La gente toda le llama,
Pues le tiro en su afición;
Pero, sin duda, se hizo
Calavera del montón.

Al mortiro Limantour
Un encargo le dejó:
Que no se olviden de él,
Porque se murió.
También Corral se murió,
Y, de Landa y Escandón,
Desearían mejor ser,
Calaveras del montón.

Y los que forman los clubs,
Clubs de la revolución,
También se fueron a ser
Calaveras del montón.

¡Adiós, amigo lector!
Cuida de la versión.
Si no muero tú serás
Calavera del montón.

EL JURAMENTO

(Danza Popular.)

Sé que me jurabas
Amarme eternamente
Y con pasión ardiente
Me entregabas tu amor.

Sé que en esos campos
Al ruido de las patinas,
Se unieron nuestras almas
En un beso de amor.

Bien sé que no me quieres,
Bien sé que me aborreces,
Por causa de esa jaca
Que al fin tú no moraces.

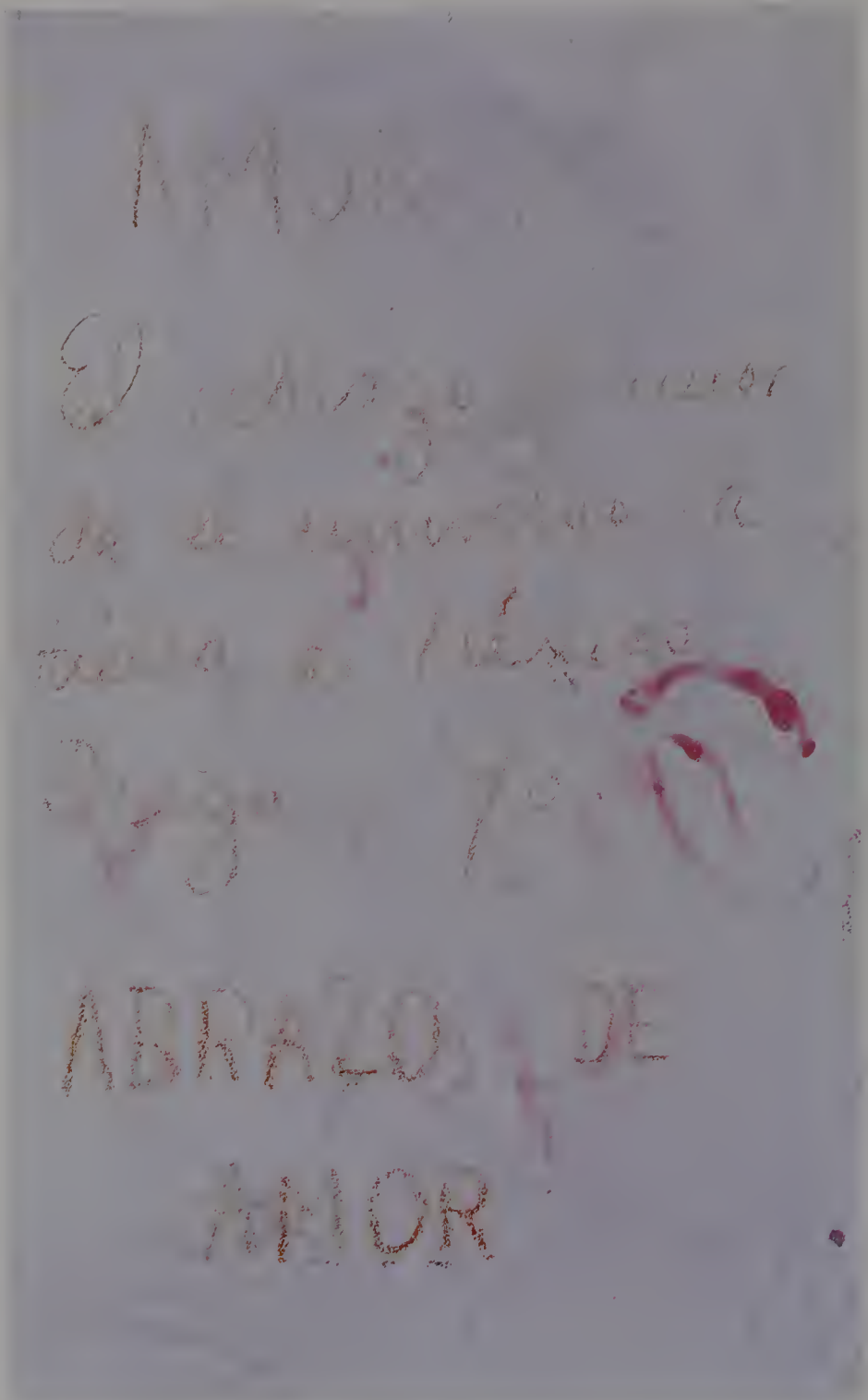
Ya mañana cuando tengas
Desprecios de esa amante,
Y no te sea constante,
Y no te diga "Adiós."

Imp. de Antonio Vasega Arroyo, 2° de Santa Teresa núm. 43, México.—Octubre de 1912.—Se prohíbe la reproducción.

José Guadalupe Posada, Calavera de actualidad..., octubre de 1912. Cat. 8.



Frida Kahlo, *El cielo, la Tierra, yo y Diego*, 1949. Cat. 12.



Frida Kahlo, AMOR, el abrazo de amor del universo, la tierra de México, Diego y yo, ABRAZO DE AMOR, 1949. Cat. 12.



Rufino Tamayo, *Homenaje a Juárez*, 1931. Cat. 13.



Remedios Varo, *Homo rodons*, 1959. Cat. 14.



Gunther Gerzso, *El naufragio*, 1945. Cat. 18.



Alberto Gironella, *Zapata*, 1957. Cat. 19.



Alice Rahon, *Dead Indian, Good Indian*, s/f. Cat. 17.

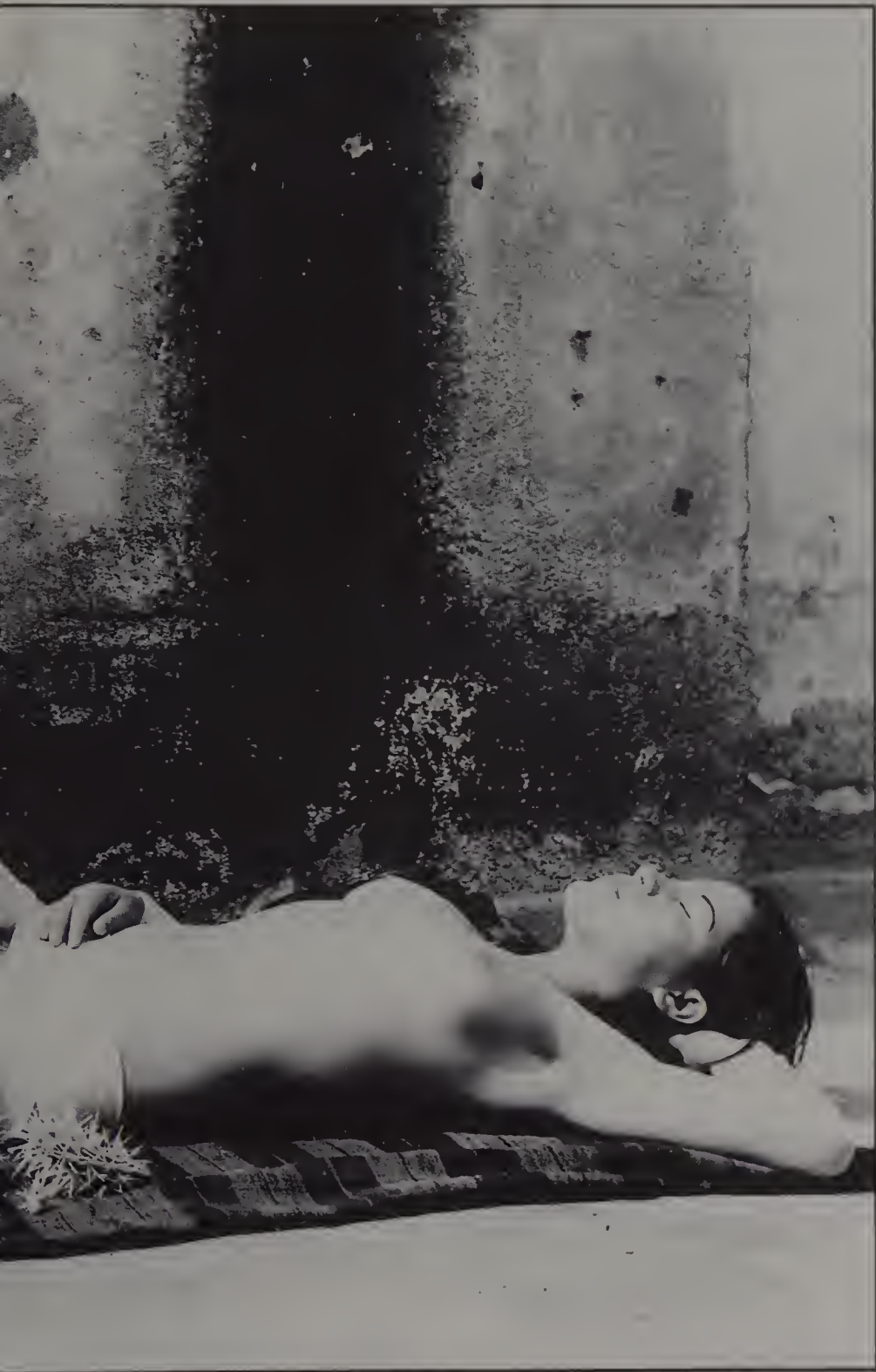


Manuel Álvarez Bravo, *Retrato de André Breton*, 1938, Cat. 33.



Manuel Álvarez Bravo, *Muchacha viendo pájaros*, 1931. Cat. 25.
Fotografía elegida por Breton para la portada del catálogo de la exposición **Mexique**.





Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo*, 1938. Cat. 27.



Manuel Álvarez Bravo, *El soñador*, 1931. Cat. 31.



Manuel Álvarez Bravo, *Paisaje y galope*, 1932. Cat. 26.



Manuel Álvarez Bravo, *La hija de los danzantes*, 1933. Cat. 21.



Manuel Álvarez Bravo, *Sed pública*, 1934. Cat. 23.



Manuel Álvarez Bravo, *Tumba reciente*, 1933. Cat. 29.



Urna antropomorfa, cultura zapoteca, 200-900 d.C. Cat. 44.



Figurilla, cultura maya, 600-900 d.C. Cat. 41.



Figurilla, cultura maya, 600-900 d.C. Cat. 42.



Figura antropomorfa, cultura del Occidente de México-Mezcala, 200-900 d.C. Cat. 36.



Cabeza, cultura mexicana, 1325-1521 d.C. Cat. 45.



Olla Tláloc, cultura mexicana, 1325-1521 d.C. Cat. 46.



Cajete tripode, cultura maya, 600-900 d.C. Cat. 40.



Exvotos, siglos XVIII-XX. Cat. 47.



Miguel Hidalgo, ca. 1910. Cat. 58.



Tigre, máscara, Olinalá, Guerrero. Cat. 50.



Demonio con lagartija, máscara, Taxco, Guerrero. Cat. 49.



Demonio, máscara, Santa Cruz de las Huertas, Jalisco. Cat. 48.



Pedro Linares, *Calavera*. Cat. 66.



Rutila, muñeca de papel, Celaya, Guanajuato. Cat. 63.



Niña, muñeca de cera, Puebla. Cat. 64.



Flores, tibur de mayólica, Puebla. Cat. 59.



Mujer, plato de mayólica, Puebla. Cat. 57.

CRONOLOGÍA (1936-1940)

I. Algunos antecedentes

1936

- | | |
|------------------|--|
| 19 de septiembre | Se publica en <i>El Nacional</i> una carta de Luis Cardoza y Aragón a André Breton, quien le había pedido un panorama del arte mexicano. |
| 7 de diciembre | Lázaro Cárdenas anuncia que ha otorgado una visa a León Trotsky. |

1937

- | | |
|----------------|---|
| 9 de enero | Trotsky desembarca en Tampico, lo recibe Frida Kahlo. |
| 11 de enero | Trotsky se instala en Coyoacán, en la Casa Azul de Frida Kahlo. |
| 29-30 de enero | Segundo proceso de Moscú: Piatakov-Radek. |
| 10-17 de abril | Comisión preliminar de la encuesta presidida por John Dewey y deposición de Trotsky. |
| 3-6 de mayo | Insurrección obrera en Barcelona. |
| Invierno | <i>Minotaure</i> publica los grabados de José Guadalupe Posada. André Breton conoce al escritor y periodista José Núñez y Domínguez, quien se halla de paso en París. |

1938

11 de febrero	Sospechosa muerte de León Sédov en París.
1 de marzo	<i>Letras de México</i> anuncia la inminente visita de Breton al país.
2-13 de marzo	Tercer proceso de Moscú. Ejecución de Bujarin y Rykov.
18 de marzo	Expropiación petrolera anunciada por el gobierno de Cárdenas a los consorcios extranjeros.
8 de abril	<i>El Universal</i> anuncia la llegada de André Breton.

II. La estancia en México

17 de abril	<i>El Nacional</i> señala la llegada de André Breton, quien arriba con Jacqueline Lamba a Veracruz. Son recibidos por Diego Rivera.
20 de abril	Primer encuentro con Frida Kahlo. André Breton y Jacqueline Lamba se quedan unos días en casa de Lupe Marín antes de instalarse con Diego y Frida en San Ángel.
22 de abril	André Breton asiste a la inauguración de la exposición de Francisco Gutiérrez en la Galería de la Universidad y toma brevemente la palabra.
24 de abril	<i>Vida literaria</i> , suplemento cultural de <i>El Nacional</i> , dedica un número completo a André Breton. Cardoza y Aragón publica un artículo de fondo sobre la personalidad del poeta surrealista y una traducción de “El aire del agua”.
1 de mayo	<i>Letras de México</i> consagra a André Breton un número especial: diversas traducciones de poemas y textos, entre ellos “Lo maravilloso contra el misterio”. El redactor en jefe, César Moro, publicará en <i>Poesía</i> núm. 3 “Los surrealistas franceses”, una breve antología poética. Desfile obrero en la ciudad de México.

2 de mayo	Breton redacta una nota sobre el cine.
Principios de mayo	Primera visita de André Breton a Trotsky. Breve conversación a propósito de los procesos de Moscú, acerca de Gide y de Malraux.
9 de mayo	Sólo <i>Excelsior</i> anuncia los temas de las conferencias de Breton, tal como están previstas para la UNAM y otros centros culturales de la capital.
12 de mayo	Trotsky sugiere a los redactores de la revista estadounidense independiente <i>Partisan Review</i> ponerse en contacto con André Breton.
13 de mayo	Ante las amenazas de sabotaje por parte del Partido Comunista Mexicano, Trotsky pide a Van Heijenoort asegurar la protección de las conferencias de Breton con la ayuda de la organización trotskista mexicana. André Breton habla de “Las transformaciones modernas del arte y el sobrerrealismo” en la única conferencia que pudo pronunciar en la UNAM.
2a. quincena de mayo	Tres reseñas en la prensa mexicana, de las cuales dos denotan malevolencia.
16 de mayo	El general Cedillo lanza un manifiesto denunciando el “comunismo” del presidente Cárdenas y llamando a “hacer desaparecer al tirano”.
17 de mayo	Velada cinematográfica excepcional en Bellas Artes: • Presentación general por André Breton. • Premier mexicana del film <i>Un perro andaluz</i> de Luis Buñuel y Salvador Dalí. • Documental sobre la Exposición internacional del surrealismo que acaba de abrirse en París. • Proyección de <i>Charlot soldado</i>. • Documental sobre la reciente nacionalización del petróleo.

18 de mayo	José Núñez y Domínguez publica su entrevista parisina con André Breton en <i>Revista de Revistas</i>. El presidente Cárdenas se presenta en San Luis Potosí y dirige un discurso a la población. Cedillo es derrotado.
20 de mayo	Segunda entrevista entre Breton y Trotsky. Trotsky evoca el proyecto de una federación de artistas y escritores revolucionarios iniciada mediante un manifiesto.
Principios de junio	Breton y Trotsky se encuentran con Rivera en Guadalajara. A medio camino se suscita un incidente debido al retraso de André Breton en la redacción del manifiesto “Por un arte revolucionario independiente”. Rafael Heliodoro Valle publica su “Diálogo con André Breton” en la revista <i>Universidad de México</i>.
10-17 de junio	Trotsky: “La burocracia totalitaria y el arte”, “El arte y la revolución”, carta a <i>Partisan Review</i>.
10-24 de junio	Rivera declara en <i>Novedades</i> que el sabotaje de las conferencias de Breton es culpa del rector, quien ha dimitido.
18 de junio	Se publica “Al público de la América Latina”, desplegado firmado por varios intelectuales, denunciando el sabotaje de las conferencias de Breton.
21 de junio	Conferencia de André Breton, probablemente aquella que habla sobre “El autoritarismo”.
25 de junio	Penúltima conferencia de Breton, dedicada a las técnicas automáticas del surrealismo.
26 de junio	André Breton lee el texto “Mexique-France” y da lectura a varios poemas.
Junio-julio	Aparecen varios artículos sobre André Breton en la prensa mexicana, de corte claramente político.

Principios de julio	Viaje de varios días a Pátzcuaro, Michoacán. Visita pueblos en busca de objetos prehispánicos. Surge el proyecto de publicar “Las conversaciones de Pátzcuaro”, pero no se concreta. Breton cae enfermo, tendrá fiebre y crisis de afasia varios días.
10 de julio	Trotsky recibe a un grupo de maestras rurales. Redacta para ellas “Por la libertad en la educación”, publicado el día 15 en <i>Vida</i> , órgano de difusión de los maestros. Más tarde, será publicado en <i>El Nacional</i> .
Mediados de julio	Trotsky y André Breton viajan juntos al estado de Morelos. Ascenden al Popocatepetl, visitan Xochicalco.
25 de julio	Trotsky y Breton redactan la versión definitiva de “Por un arte revolucionario independiente”.
27 de julio	Carta de Breton y Rivera a los redactores de <i>Partisan Review</i> pidiendo su apoyo para la constitución de la Federación Internacional de Arte Revolucionario Independiente (FIARI).
30 de julio	Trotsky se dirige a la misma revista para invitar a los editores a traducir y difundir el manifiesto en Estados Unidos y Gran Bretaña. Breton dedica una foto “A León Trotsky en recuerdo de los días pasados a su lado, con admiración y devoción absolutas”.

III. Prolongación del viaje

9 de agosto	Carta de Breton a Trotsky desde el barco que lo llevará a Francia
3 de septiembre	Proclamación de la 4ª Internacional en Périgny (Francia).
11 de noviembre	“Visita a León Trotsky”, discurso de André Breton en la reunión del Partido Obrero Internacional (POI).

1939

Enero	Primer número de la revista <i>Clé</i> (Clave), boletín de la FIARI.
-------	--

4 de enero	Trotsky publica una “Declaración forzada” sobre la ruptura con Diego Rivera.
7 de enero	Diego Rivera deja la 4ª Internacional.
11 de enero	Carta de Van Heijenoort a André Breton a propósito del conflicto entre Trotsky y Rivera.
Febrero	Segundo número de <i>Clé</i> .
9 de marzo	Inauguración de la exposición Mexique en la Galería Renou & Colle. Catálogo con una introducción de Breton.
Mayo	<i>Minotaure</i> núms. 12-13 publica “Recuerdo de México”, de André Breton, ilustrado con fotografías de Manuel Álvarez Bravo y Fritz Bach.

1940

17 de enero	Inauguración en la ciudad de México de la Exposición internacional del surrealismo .
-------------	---



Frida Kahlo y autoridades mexicanas esperan el arribo de León Trotsky, Tamaulipas, 1937.
Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.



(De izquierda a derecha) Villalobos, jefe del Departamento del Distrito Federal, León Trotsky, Frida Kahlo, Reba Hansen y una persona desconocida, México, 1937. Archivo Mario Casasola, México.

AL PÚBLICO DE LA AMÉRICA LATINA

y del mundo entero, principalmente a los escritores,
artistas y hombres de ciencia, hacemos la siguiente
declaración:

El poeta francés, André Breton, figura central de la poesía contemporánea, vino de Francia a México, en calidad de huésped de la Universidad Nacional Autónoma, para ofrecer a nuestro país lo mejor que podía darnos: su arte y los conceptos que respecto al movimiento surrealista del que es creador y cuya importancia, gústele o no, de su producción, no puede escapar a nadie ni puede ser negada, ya que es universalmente conocida.

A principios de abril del presente año el señor Isidro Fabela, representante del gobierno mexicano ante la Sociedad de Naciones y también de la Universidad Nacional Autónoma de México en Europa, invitó personalmente a André Breton a ser huésped de dicha Universidad para exponer sus ideas poéticas y tener contacto con los intelectuales de México. El ilustre escritor francés salió de París rumbo a México, con una representación oficial del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, sin otra misión que la de explicar los orígenes y desarrollo de su obra literaria. Al llegar a la ciudad de México, Breton encontró una situación, respecto de él, extraña al principio e incalificable después. En efecto, el poeta francés se ha visto injustamente desairado por las autoridades universitarias, pues si en un principio el licenciado Luis Chico Goerne, Rector entonces y hasta hace pocos días de nuestra Casa de Estudios, presidió la primera de la anunciada serie de conferencias de André Breton, después de esa fecha el escritor francés no ha encontrado sino descortesías tan indignas de él como de nuestra propia Universidad. Las fechas dadas a Breton para sus conferencias por el rector Chico Goerne, nos hacen sospechar la mala fe respecto de

las autoridades universitarias, pues la primera conferencia se realizó el 13 de mayo, víspera de vacaciones de primavera, y la segunda se anunció—en el mismo volante de la primera—para el día 3 de junio. Veinte días separaban así la primera conferencia de la segunda, y ésta no fue anunciada o recordada oportunamente en los periódicos ni por volante alguno. El señor Breton se presentó el 3 de junio al salón indicado para realizar su conferencia y lo encontró vacío. Un empleado le dijo que allí no se tenía noticia alguna a propósito de la conferencia. No se envió a André Breton la menor excusa por semejante descuido, si de algún modo puede a ello llamarse. Después, en las fechas 6, 10 y 13 de junio siempre escogidas por el ya mencionado Rector, el poeta francés halló las puertas cerradas y apenas logró saber que a causa del estado de agitación política de la Universidad, no podía concederse el referido salón. (Paraninfo de la Universidad). Pero fue el colmo, cuando el día de ayer, 17 de junio, fecha dada para la última conferencia. André Breton se presentó al referido lugar, y no sólo halló las puertas cerradas, sino que en un principio nadie salió a darle explicación alguna. ¿El porqué de todo esto? ¿Es que la Universidad en todas partes del mundo no representa, por excelencia, a la intelectualidad de un país? Cuando el señor Chico Goerne y sus colaboradores se vieron obligados a renunciar sus altos puestos universitarios, las personas que en este momento dirigen la Casa de Estudios, ordenaron que continuasen las conferencias de André Breton. Y así tenemos que la conferencia que debió realizarse ayer fue anunciada por radio y recordatorios en los periódicos. Pero algo inesperado ocurrió. El escritor francés halló las puertas

cerradas y alguien anunció poco después—gran mentira—que Breton había anunciado telefónicamente que no iría a dar su conferencia. ¿De dónde partió ese telefonema? ¿Era continuación del sabotaje iniciado contra Breton? Es sencillamente bochornoso que a un gran escritor huésped de la Universidad Nacional Autónoma se le trate de tal manera. Ninguna excusa es suficiente. ¿Quiere decirnos algo acerca de este último incidente el Lic. Julio Jiménez Rueda, en estos momentos director del Colegio de Filosofía y Letras y a quien por tanto incumba la responsabilidad del último hecho arriba anotado?

En lugar de sentirse honrada nuestra Universidad con la presencia en ella de un huésped ilustre, lo maltrata a extremos ya expresados. Cualquiera que sea el huésped, si se le ha invitado, la cortesía es cosa elemental, la decencia está indicada.

Las ideas poéticas de André Breton han producido la mayor inquietud en todo el mundo. Los pintores, Picasso a la cabeza, exigen que se les cuente entre los aliados a las ideas de nuestro admirado visitante. Poetas de todo el mundo buscan orientación en la labor artística y altamente revolucionaria de André Breton.

Nosotros protestamos, con la mayor energía, por la incalificable conducta de las autoridades universitarias, en este caso y en otro cualquiera, dejamos al público el juicio que merezcan dichas autoridades e invitamos al mismo a escuchar al gran poeta francés en las conferencias que dará los días martes 21 y sábado 25 de este mismo mes en la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes a las 8 y 30 de la noche.

M. Alvarez Bravo.- Asunsulo.- Luis Barragán.- Adolfo Best Maugard.- Julio Bracho.- Carlos Chávez.- Jorge Cuesta.- Jacobo Dalevuelta.- Jorge Enciso.- Celestino Gorostiza.- José Gorostiza.- Antonio Hidalgo B.- Frieda Kablo.- Agustín Lazo.- Mardonio Magaña.- J. de Jesús Marín.- Guadalupe Martín.- Francisco Marín.- Carlos Mérida.- Miguel Montemayor.- Roberto Montenegro.- César Moro.- Elías Nandino.- Salvador Novo.- Carlos Pellicer.- Diego Rivera.- Antonio Ruiz.- Tamayo.- Frances Toor.- Juan Luis Velázquez.- Javier Villaurrutia.- Santiago R. de la Vega.- Adolfo Zamora.- Francisco Zamora.- Javier Icaza.- Ismael Cosío Villegas.

México, sábado 18 de junio de 1938



León Trotsky, Natalia Sedova y Diego Rivera, México, 1938. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.



Revista *Minotaure*, Francia, 1938 (portada). Cat. 72.



Revue *Minotaure*, Francia, 1938 (contraportada). Cat. 72.



Frida Kahlo ante su obra *Lo que el agua me ha dado*, 1938. Archivo Mario Casasola, México.



Henri Cartier-Bresson, *Retrato de André Breton*, en su estudio de París.

MÉXICO, DE CERCA, DE LEJOS...

A André Breton

El gran poeta francés André Breton me escribe pidiéndome una vista panorámica del arte entre nosotros y me dice de su inminente viaje a México y de su amor a esta tierra. Olvidemos los nombres, amigos europeos. Permitidme deciros algo del perfil sin sombra de México.

No me acostumbro a México; nunca establece rutina en mí. Todo es imprevisto y nuevo y permanente como el cielo. Su orden es renovado cada día y siempre con algo inaudito. Como el agua del río de Heráclito por encima de los hombres, no soy el mismo nunca. No soy el mismo nunca, aunque quisiese serlo; me arrastra el impulso, los panoramas disueltos, y el río navega sobre playas móviles, a lo largo de sus largas riberas que flotan en su corriente antigua.

Y, sin embargo, qué telúrica sensación de tierra firme. ¡Qué piramidal aplomo, qué sustentación admirable! Somos pasajeros y adioses a un tiempo; riberas vertiginosas y corrientes siempre sin sueño. Todo nuevo y diferente, precisamente por nuestro arraigo. El pie pisa la tierra, se olvida de ella cuando quiere y pequeñas alas metálicas, invisibles como llamas de agua, surgen en los talones invulnerables. Siento en las entrañas la vida pasada de México, como a veces siento mis entrañas sobre la piedra de sacrificios.

Lo maravilloso es tejido con la misma materia que los días, los segundos y los siglos de México. Su misteriosa substancia forma lodos con el trajín de nuestros zapatos. La mano está en la garra del árbol derribado que aprieta trozos de roca. ¡Cuántas mañanas no he sentido encontrarme muy lejos de la tierra firme y he gozado, con nostalgia de ahogado, los remotos litorales que están al alcance de mi mano! Y es que México nos sobrepasa terriblemente, dolorosamente, infinitamente. Se experimenta, aun sin conocerlo, su turbadora presencia en el espacio. Se le adivina por el fervor que enciende, por la imantación que crea en el aire la imagen que de México nos forjamos, por lo que México es: superior a la exaltada imagen.

He aquí la tragedia del artista de México. Esta presencia acelerada, intensa, generadora de amor, buena conductora del amor y de la poesía, destruyendo todas nuestras tentativas. Su más leve movimiento causa catástrofes inconscientes en nuestras construcciones. Su realidad, tan real y verdadera, nunca aparece suficientemente poética, es decir, sufi-

cientemente concreta. Lo que he escrito sobre México no es sino una lamentación. ¿Qué puedo deciros, André Breton y amigos? Os respondo con palabras del Conde: “Venid a ver vosotros mismos, si no queréis creerme.”

Estamos en la tierra de la belleza convulsiva, en la patria de los delirios comestibles. Nuestra poesía moderna, nuestra pintura, nuestras otras artes, sólo son todavía un testimonio hermoso de la superioridad del medio. La supremacía de nuestra naturaleza, de nuestro tiempo, de nuestra realidad indígena, es tan avasalladora y orgullosamente inclemente que nos ofrece hasta una nueva muerte distinta de las otras muertes. México tiene su muerte como tiene su vida diferente de las otras vidas. Si en otras regiones el arte se origina por temor a la muerte o como ritmo natural de vida, como nuestra respiración o nuestro pulso, en México la supremacía del medio lo engendra. Por ello, hasta ahora, carece de otro lenguaje que no sea el de su propia muerte, el de su lenta agonía sin término, el de su nueva, insoportable y dulce muerte que le da la impar muerte de México.

No hacemos sino morirnos, sino sacrificarnos ante una impassividad o un frenesí que nos domina, que se olvida de nosotros en el instante mismo, que nos quema sin huella de humo, de ceniza... Vertiginoso, con quietud de su movimiento dormido, arrullado por su misma celeridad, con blanca apariencia tranquila de rojo blanco fuego: así está México, como un ídolo de radio y materias maravillosas, ensangrentado y en llamas, desollado perpetuamente en un gemido. ¿Qué recuerdo de su arte contemporáneo? La fuerza imaginativa y creadora, la potencia expresiva de nuestras artes precortesianas, nos dan aún la imagen más exacta, perfecta y acabada. El Museo Nacional no es sino un poco de toda esa limadura de prodigios de que está formado el subsuelo de México, el subcielo de nuestra familiar mitología cotidiana.

Desarraigados esos ídolos de sus templos y paisajes, mutilados por las picas, en un tiempo que les torna opacos y les pone pátina de necedad, para algunos cuantos guardan aún el inenarrable dominio que les es propio e irrenunciable: establecen, imperialmente, su propio tiempo, su propio espacio. Y nos pulverizan.

México es, poéticamente, como un inmenso parque teológico, con sus dioses sueltos, con sus fuerzas sueltas, siempre aclimatados y alertas. Las nubes se posan sobre los cerros y las plazas, sobre los techos y las manos, sobre los párpados y el fondo de los lagos. Y los ídolos y todos los generadores de amor y poesía saltan a su cielo. En ninguna parte tales expresiones pierden su dominio, su nobleza esbelta. Recuerdo dioses de otras tierras, cautivos en museos europeos, desaclimatados y en derrota, con pasividad de animales con entrañas de serrín o de paja, o, acaso, con vida humillada y vencida de animales degenerados en parques zoológicos...

Sería necesario, André Breton y amigos, que os enviase un poco de México mismo comprimido en una de esas piedras precortesianas, en uno de esos cielos petrificados. Aero-

tos de una tierra inaudita, de una tierra de sueño. Así sentiríais, amigos de Europa, algo de la formidable fuerza catalítica, algo de su gravitación particular y de su perenne generación de amor. Por el fervor vuestro, por vuestra necesidad de pureza absoluta, por vuestra desesperación, todas estas calcinadas florestas de símbolos reverdecen con nuevos frutos dulcemente fisiológicos.

Nuestros árboles circulatorios, nuestros árboles nerviosos, son prolongación de esa fisiología incandescente. Ese mundo siempre insepulto, jamás olvidado y desaparecido, invisible como presente, y que da satisfacción al tacto, al diente y a la uña, tiene fisiología y suda nuestro sudor, orina, llora y escupe sangre. En las venas de las piedras, del aire, de la gran medusa desnuda y sin sombra de nuestra sensibilidad primitiva, se genera la misma sangre que engendra el prodigio perpetuo, que nunca forma sedimento y nunca cansa a los ojos asombrados perpetuamente.

Pocos hombres han sentido algo de este fervor, de esta pasión, de esta locura. Aquí lo primero que se ocurre es cerrar el paracaídas. D. H. Lawrence es uno de esos contados europeos que logró sentir esa levadura, esa pólvora. En uno de sus libros en que encontramos sus más grandes cualidades y sus más grandes defectos, en un folletín lírico, hermoso e insoportable, en su *Serpiente emplumada*, expresa algo esta vida mítica y positiva, exacta y verdadera. Desde las riberas flotantes en que por México corre el río de Heráclito y otros ríos sin nombre, hemos visto pasar “El barco ebrio”. Sobre él han venido los primeros descubridores de México. Pienso en Rimbaud y en los cantos maldoronianos que tanto se parecen a los delirios esculpidos por nuestros primitivos.

Odio lo que no es preciso y claro: lo antipoético. He necesitado de las matemáticas severas del idioma para bosquejar a México apresuradamente. Le he pesado sobre las alas de las mariposas. Por esa pasión de exactitud, por esa necesidad de lo concreto, se me tiene por surrealista en México. Llegué a esa necesidad y a esa pasión por mi concepto de la poesía, por sufrimiento y desesperación ante la tragedia del artista en México: un árbol podado soñando con las flores de sus ramas.

Hablamos de arte irracional e irreflexivo, automático y onírico, que no es sino pasión de exactitud, de justeza, de nitidez y de todo lo concreto. Amor de la realidad. Realismo y realidad son algo completamente diferente. Formé mi vocación estudiando *La introducción al método*. Descartes es uno de los grandes precursores de la poesía contemporánea. Otro día buscaremos amigos entre los filósofos materialistas de Grecia.

Esto, y mucho más, quería deciros, amigos, acerca de México, yo que soy el más extranjero de los mexicanos, el más mexicano de los extranjeros. Mejor os lo dirá André Breton a su regreso, en ese libro que en México escribirá sobre sí mismo para mejor hablar de México; en ese libro en que nos hablará de México para darnos a conocer mejor el gran poeta que es André Breton.

Frida Kahlo, *Dos mujeres desnudas en el bosque*, 1939,
óleo sobre metal, 25 x 30.5 cm.
Colección Museo Dolores Olmedo Patiño, México.







Frida y Trotsky, México, 1937. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.

ANDRÉ BRETON, JEFE DEL “SURREALISMO”

Retrato autógrafo del poeta André Breton para los poetas y artistas mexicanos, entregado en París a nuestro ilustre colaborador el vate Núñez y Domínguez. Breton se halla actualmente en México (dibujo de Picasso).

La suave luz otoñal que se filtraba por la vidriera de colores de aquel comedor familiar daba tonos extraordinarios a la escultórica testa de André Bretón [sic].

Una cabeza numismática, de lineamientos bruscos, enérgicos, pero al propio tiempo reveladores de una neta procedencia racial. La abundante melena leonina, la nariz galorromana, la boca delgada, pero justa de proporciones, se destacaban en la claridad indecisa de la tarde con precisos detalles. ¡Hermoso tipo varonil, a fe mía!

Tipo que responde a la dinámica interior, porque André Bretón [sic], jefe, alma, cerebro y el más ferviente coriante del “surrealismo”, es un tribuno de primera fuerza. Y aunque se dice por allí que los oradores se transforman en el momento más elocuente y, si son adefesios, se tornan, por el milagro de la palabra arrebatada, en seres de belleza irreal; no cabe duda tampoco de que una buena figura, arrogante, viril, agradable, duplica el triunfo de los que dominan la verba en cátedras o tribunas.

En Dantón, picado de viruelas, vasto de fisonomía, que parecía hecha a martillazos, desaparecían todas estas fealdades exteriores cuando sus cláusulas encendidas reventaban como metralla en la convención o en la plaza pública; pero Desmoulins, fino y delicado, con cierto aire de petimetre con faz de abate adolescente y a la par de *lion*, obtenía más fácilmente la victoria.

Pero aclaremos: André Bretón [sic] no es sólo orador o, mejor dicho, no es esencialmente orador; es, ante todo, poeta; y más que todo, artista.

En la Francia de posguerra, estremecida por inquietudes constantes; en el reajuste de los elementos sociales que se desplazan unos a otros para hallar su acomodo en la nueva estructura social, André Bretón [sic] es un alto valor intelectual, un representante de la moderna ideología. Y para alcanzar en estas tierras de selección espiritual aquel rango, se necesita poseer una vigorosa personalidad, capaz de resistir el agua-fuerte de las críticas, como el oro de ley.

André Bretón [sic], hombre de su tiempo, al enarbolar la bandera de una revolución literaria, se puso también bajo la bandera de la revolución social. Y no podía ser de otro modo, pues no se compagina un impulso renovador estético con un íntimo sentimiento retardatario.

La luz otoñal seguía iluminando la faz de medalla de Bretón [sic], que me hablaba con entusiasmo de su viaje a México. Porque a ese viaje se debía que yo conociera personalmente al Jefe del “Surrealismo” y que lo tuviera frente a mí, en la decoración bretona de aquella *salle à manger* en donde departíamos.

Suave voz la suya, en la confidencia. Y así como vuélvese torrencera en la arenga tribunicia, adquiere inflexiones apacibles en la intimidad de una charla.

Mi viaje a México es la cristalización de un bello ensueño y de un deseo largamente acariciado. México es para mí la tierra de la “belleza convulsiva”, el inextinguible depósito de energía romántica.

Y Bretón [sic], que para algunos es un neorromántico, porque el “dadaísmo” convergió hacia esa forma literaria al desgajarse en distintas interpretaciones —la tradicional de Apollinaire, la ortodoxa de Tzara y el “surrealismo”—, traza en meteórico recorrido la evolución del sentimiento romántico de Europa. Y me habla con soltura de las obras que con más profundidad han contribuido a la formación de la sensibilidad específica de nuestro tiempo: Lewis, Lichtenberg, Novalis, Nerval, Rimbaud y la “novela negra” y la liquidación de la época feudal.

Cuando cita la “novela negra”, le pregunto por qué ha señalado a México como país de elección del “*humour* negro”.¹ Y me dice:

Freud ha declarado que el “humor negro” no sólo tiene algo de liberador, sino aun más de sublime. Los maestros del “*humour* negro”, Swift, Quincey, Grabbe, Baudelaire, Kafka, entre otros, han dejado a la Humanidad obras que están llamadas a proseguir su carrera deslumbradora, de un “contenido latente”, excepcionalmente rico. Algunos de esos artistas, como Roussel y Lautréamont, han sido los más magnetizadores de los tiempos modernos. El “*humour* objetivo” de Hegel, dado como fin del arte romántico, no es el “*humour* negro”, de que México me parece opulento venero.

Y, ¿cuáles manifestaciones de ese *humour* encuentra usted en México?

México, con sus espléndidos juguetes fúnebres, confirma mi concepto. Por otra parte, el artista mexicano Posada, cuyas obras he reproducido en la revista *Minotaure*, está reconocido como el primer artesano del

¹ En el curso de este artículo escribo “*humour*”, porque si se traduce esa palabra por “humorismo”, este vocablo no da la idea exacta de lo que significa “humor”, o sea “ironía, sátira ingeniosa”; o como en francés: “alegría que se disimula bajo un aspecto de seriedad y que está llena de ironía y de chispazos de ingenio”.

triunfo del *humour* en el estado puro y manifiesto en el plano plástico. Cuando Posada nos hace sentir todos los torbellinos de la revolución de 1910, cuando en sus admirables grabados de madera las sombras de Villa y de Fierro se interrogan conjuntamente, estas composiciones nos informan de lo que puede ser el paso del *humour* a la acción.

Una especie de la continuidad de la vida sobre la muerte —digo por expresar algo—, la ironía sobre lo “tenebroso de la angustia”. Y le pregunto a Bretón [sic] si entre los temas de sus conferencias se encuentra el de la pintura.

Porque Bretón [sic] conoce profundamente la evolución pictórica del mundo. En la última exposición “surrealista”, que se efectuó en el local de la *Gazette des Beaux Arts*, hubo tanto público que deseaba oír a Bretón [sic] la noche del *vernissage*, que sólo a fuerza de puños podía uno abrirse paso. El *tout Paris* de las grandes solemnidades mundanas se había dado cita allí. Era una lástima ajar los encajes y las maravillosas telas de los vestidos de las damas *chic* que verdaderamente se batían para entrar a los salones. Desgraciadamente Bretón [sic] se había resfriado al estar dirigiendo la instalación de cuadros y esculturas y no pudo decir el discurso de apertura, que, sin embargo, fue leído en medio de las ovaciones de la concurrencia, formada no sólo por damas elegantes, sino también por críticos, periodistas, pintores, artistas, intelectuales, en fin, lo que integra aquí *l'élite* de las ideas.

Bretón [sic] me informa:

A la par que de la literatura, hablaré de la pintura. En un amplio panorama que denomino “Evolución moderna de la pintura”, desarrollaré varias conferencias en que tocaré temas tan apasionantes como los orígenes del surrealismo desde Courbet, pasando por Cézanne, Van Gogh, Picasso, Chirico, Duchamp. Luego disertaré sobre la crisis del “asunto”, del tema, en el curso del siglo *xix* y principios del *xx*; y de la crisis que planteó el invento de los procedimientos mecánicos de representación.

¿Cuál fue esta crisis?, le interrumpo, pues me parece sumamente original ese detalle.

El invento de la fotografía y del cinema fue el que produjo esta crisis, o más bien dicho el que la llevó a su máximo. Se realizó lo que había previsto Hegel: el tema se volvió de día en día menos “noble”, después se le vio con indiferencia; más tarde se convirtió en una cosa secundaria y a la postre quedó para determinarse *a posteriori*. Se planteó la crisis, pero al cabo tuvo su solución y fue ésta: el modelo, en la época presente, no puede ser tomado en el mundo exterior. La obra plástica debe referirse a un modelo puramente interior, so pena de perder su razón de ser.

¿Y qué opina usted de la pintura hispanoamericana?

En Europa, como usted sabe, existe un gran interés por el arte precolombino. El arte se inclina a la “representación mental” y no a la percepción mental; trabaja por la abolición del “yo” e impone una verdadera regresión a los comienzos. De allí el interés que se ha producido en Europa, a costa de la antigüedad clásica y a favor de una interrogación, cada día más ardiente y más insistente, de las artes pre-

colombinas. Conozco personalmente a Diego Rivera, de quien me he ocupado en numerosas ocasiones. Y también conozco la obra de los pintores modernos mexicanos, encabezados por Orozco. A todos admiro. Rindo parias a sus talentos.

Bretón [sic], amable, cortés y accesible, me informa por último que dejará para el final de sus conferencias el tema de la evolución moderna de la poesía en Francia, que tal vez será el que despierte más viva expectación en México. Hablará de Baudelaire y la teoría de las “correspondencias”; de Rimbaud, de la sugestión verbal del simbolismo; de Apollinaire, del cubismo literario, del movimiento dadaísta y del surrealismo.

Como se ve, este ciclo de conferencias no sólo tiene el atractivo de la novedad sino la palpitación del momento que vivimos. Son teorías que están en marcha; que atraen la atención universal; que van con el ritmo acelerado de la época. Y además, expuestas por un hombre que las impulsa, que combate por ellas, que las realiza en un medio tan complicado como París, donde se las discute por los primates de la intelectualidad.

Bretón [sic] no tiene una bibliografía extensa, pero su obra práctica es muy vasta. Ha sido más que un “hacedor de libros”, un realizador. Entre sus obras publicadas figuran las siguientes: *Introduction au Discours sur le peu de réalité* (Nouvelle Revue Française); *Le Surréalisme et la Peinture* (misma editorial); *Les pas perdus*; *Manifeste du surrealisme*; *Nadja*; *De l'Humour noir* (Editions G.L.M.); *Position Politique du Surréalisme* (Sagittaire); *Point du jour*; *L'Amour fou* (N.R.F.); *Le chateau étoilé* (Editions Skira); *Poisson soluble*; con Paul Éluard, *Notes sur la poesie*, y con Marcel Duchamp, *Au lavoir noir*. Y en prensa *Têtes d'orage*.

Nuestra conversación dislocada iba de aquí para allá, en un chisporroteo de fuego de artificio, pero siempre volvía a su meollo, que en este caso era el viaje de Bretón [sic] a México. El poeta aprovechaba cualquier circunstancia para pedirme un dato y comprender lo mejor que podía los elogios y ditirambos que surgían de mis labios. Y al saber que preparaba yo este articulejo tomó su pluma-fuente y en retrato suyo —¡por Picasso nada menos! — que me obsequió, trazó las siguientes líneas que son su saludo para los intelectuales de México:

A los poetas y a los artistas mexicanos, que tienen el privilegio de expresar el sitio del mundo en que la Naturaleza es más ardiente y de traducir uno de los más altos esfuerzos históricos del hombre hacia una mayor conciencia y libertad, dirijo mi saludo fraterno y entrego mi júbilo de ir a sorprender, en su mismo origen, el secreto de su genio. —André Bretón [sic].

Efusivo y cordial saludo, que aun mal traducido, conserva su esencia de sinceridad y revela el alma de su autor, quien tiene amistosas relaciones con Alfonso Reyes, con Aragón Leyva, con José Juan Tablada —a quien admira por su sorprendente lozanía espiritual—, con Maples Arce y muchos otros poetas y artistas mexicanos.

Y cuando nos levantamos para abandonar aquel rinconcito lleno de tibieza en que la solicitud de un buen amigo nos ha librado del frío y nos ha reconfortado con un *grog* menos sabroso que la charla de Bretón [sic], el poeta sale con nosotros, la cabeza al aire, pues nunca usa sombrero. Afuera cae la polvareda de la nieve y bien pronto su cabellera empieza a cubrirse de escarcha, él no se da cuenta de ello y va con la cerviz erguida. Y entonces recuerdo que Bretón [sic] dijo alguna vez:

El hombre necesita tener constantemente conciencia de su superioridad sobre la naturaleza para protegerse de ella y para vencerla.

El Nacional, 19 de septiembre de 1936



(De izquierda a derecha) Natalia Sedova, Frida Kahlo, León Trotsky y persona desconocida, Tamaulipas, 1937. Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.



Nickolas Muray, *Frida Kahlo*, ca. 1939. Colección George Eastman House.

CARTA DE RENÉ BLECH A LA L.E.A.R.

Estimado camarada y amigo:

Queremos hacer de su conocimiento, rogándole transmitir esta información a nuestros amigos de México, la posición de André Breton, quien está a punto de trasladarse a su país, con el fin de pronunciar ahí unas conferencias.

Enviado por los servicios de propaganda del Ministerio de Asuntos Extranjeros, cuya política reaccionaria es hoy bien conocida, el señor André Breton ha tomado siempre una postura opuesta al Frente Popular, en estos últimos tiempos se ha aliado con elementos políticos sospechosos. Su acción contra la República española, ha asumido las formas más péfidas aunque se pretenda, verbalmente, revolucionario.

Admirador declarado de Trotsky, se ha levantado siempre contra las acciones de la Asociación Internacional de Escritores y, por tal motivo, le fue negada la palabra en el Congreso de Escritores.

Temiendo que pudiesen surgir malos entendidos hemos querido ponerles al corriente de la situación real del señor André Breton, quien no representa en manera alguna, el espíritu revolucionario de la literatura en Francia.

Crea, etc...

Por el Secretario Internacional

RENÉ BLECH

MANIFIESTO POR UN ARTE REVOLUCIONARIO INDEPENDIENTE

Puede afirmarse sin exageración, que nunca como hoy nuestra civilización ha estado amenazada por tantos peligros. Los vándalos usando sus medios bárbaros, es decir, extremadamente precarios, destruyeron la antigua civilización en un sector de Europa. En la actualidad, es toda la civilización mundial, en la unidad de su destino histórico, la que vacila bajo la amenaza de fuerzas reaccionarias armadas con la eficacia de la técnica moderna. No aludimos tan sólo a la guerra que se prepara. Aun hoy, en tiempos de paz, la situación de la ciencia y del arte se ha vuelto intolerable.

En aquello que de individual conserva en su génesis, en las cualidades subjetivas que se ponen en acción para que sea inferido, un hecho que significa un enriquecimiento objetivo, un descubrimiento filosófico o artístico, aparece como el fruto de un azar preciso, es decir, como una manifestación más o menos espontánea de la necesidad. No es posible pasar por alto semejante aporte, sea desde el punto de vista de la conciencia en general (que tiende a desarrollarse así que se amplían las interpretaciones del mundo), sea desde el punto de vista revolucionario (pues para llegar a la transformación del mundo, es preciso tener una idea exacta de las leyes que rigen el movimiento). Particularmente, no es posible desentenderse de las condiciones según las cuales este enriquecimiento se manifiesta, no es posible cesar la vigilancia para que el respeto a las leyes específicas a las que está ligada la creación intelectual, sea garantizado.

En la actualidad, el mundo se ve obligado a constatar la violación cada vez más generalizada de estas leyes, violaciones a las que corresponde, necesariamente, un envilecimiento cada vez más abierto, no sólo de las obras de arte, sino también de la personalidad "artística". El fascismo hitleriano después de haber eliminado de Alemania a todos los artistas en quienes encontró en alguna medida la expresión del amor por la libertad, aunque sólo fuese ésta una libertad formal, obligó a todos los que aún podían sostener la pluma o el pincel a convertirse en lacayos del régimen y a celebrarlo según órdenes y dentro de los límites exteriores del mero convencionalismo. Dejando de lado la publicidad, lo mismo ha ocurrido en la URSS durante el período de furiosa reacción que hoy se encuentra en su apogeo.

Que no se suponga, ni por un instante, que nosotros seamos solidarios, cualquiera su destino actual, con la consigna: “Ni fascismo ni comunismo”, consigna que corresponde a la naturaleza del filisteo conservador timorato que se aferra a los vestigios del pasado “democrático”. El verdadero arte, es decir, aquel que no se satisface con las variaciones de modelos preestablecidos, sino que se esfuerza por expresar las necesidades íntimas del hombre y de la humanidad, no puede dejar de ser revolucionario, es decir, no puede sino aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque sólo sea para liberar a la creación intelectual de las cadenas que la obstaculizan y para permitir a toda la humanidad elevarse a las alturas que sólo genios solitarios han alcanzado en el pasado. Al mismo tiempo, nosotros reconocemos que únicamente una revolución social puede abrir el camino a una nueva cultura. Si rehusamos cualquier solidaridad con la casta actualmente dominante en la URSS, es justamente porque a nuestro juicio no representa el comunismo sino su enemigo más perverso y peligroso.

Bajo la influencia del régimen totalitario de la URSS y a través de los organismos llamados “culturales” que éste controla en los otros países se ha difundido en el mundo un profundo crepúsculo hostil a la afirmación de cualquier valor espiritual. Crepúsculo de fango y de sangre en el cual, disfrazados de artistas y de intelectuales, se sumergen hombres que han hecho del servilismo un comodín, del renegar de sus principios un juego perverso, del testimonio falso y venal un hábito y del apoyo del delito su gloria. El arte oficial de la época stalinista refleja, con una crudeza sin parangón en la historia, sus irrisorios esfuerzos por ocultar y enmascarar su auténtico papel de mercenario.

La sorda reprobación que suscita en el mundo artístico esta negociación desvergonzada de aquellos principios a los cuales el arte siempre ha obedecido y que ni aun los estados fundados sobre la esclavitud se han arriesgado a negar de algún modo tan absoluto debe dar lugar a una condenación implacable. La oposición artística es hoy una de las fuerzas que pueden contribuir de una manera útil al descrédito y a la ruina de los regímenes en los que se desconoce al mismo tiempo que el derecho de la clase explotada a aspirar a un régimen mejor, todo sentimiento de grandeza, y de dignidad humana.

La revolución comunista no teme al arte; comprende, según los descubrimientos que se han verificado acerca de la formación de la vocación artística en la sociedad capitalista que se derrumba, que la determinación de dicha vocación no puede sino resultar del conflicto entre el hombre y un cierto número de formas sociales que le son adversas. Esa coyuntura tan simple, y la conciencia que de ella debe adquirir, hacen del artista el aliado bien dispuesto de la revolución. El mecanismo de sublimación que actúa en tal caso, y que el psicoanálisis ha puesto en evidencia, tiene como objeto restablecer el equilibrio destruido entre el yo coherente y sus elementos reprimidos. Esta restauración se cumple en beneficio del ideal del yo que suscita, contra la realidad actual, insportable, las poten-

cias del mundo interior, del “sí mismo” común a todos los hombres, y constantemente el proceso de desdoblamiento en su devenir. La necesidad de emancipación del espíritu no tiene más que seguir su curso natural para ser llevada a fundirse y a renacer en esta necesidad primordial: la necesidad de emancipación del hombre.

En consecuencia, el arte no puede, sin entrar en decadencia, aceptar plegarse a cualquier directiva externa y encuadrarse dentro de los términos que algunos creen poder asignarse con fines pragmáticos extremadamente limitados. Vale más confiar en el don de la prefiguración, que es el alimento de todo artista auténtico, y que significa un principio de superación (virtual) de las contradicciones más graves de nuestra época y orienta el pensamiento de los contemporáneos hacia la urgencia que reviste la instauración de un orden nuevo.

La idea que el joven Marx tenía del escritor exige, en nuestros días, una afirmación vigorosa. Está claro que esa idea debe ser extendida en el plano artístico y científico a las diversas categorías de artistas e investigadores.

“El escritor —decía Marx— debe naturalmente ganar dinero para poder vivir y escribir; pero en ningún caso debe vivir y escribir para ganar dinero... El escritor no considera de ninguna manera sus trabajos como un medio. Éstos son de aquellos fines en sí, que constituyen un medio para él mismo y para los otros, y el escritor sacrifica —si es preciso— su propia existencia a la existencia de éstos... La primera libertad para la empresa consiste en no ser una industria...” Es más que nunca oportuno valerse de esta declaración contra aquellos que pretenden sujetar la actividad intelectual a fines extraños a la actividad misma y, despreciando todas las determinaciones históricas que le son propias, controlar, en función de presuntas razones de Estado, los términos del arte. La libre elección de sus temas y la absoluta no-restricción en lo que hace al campo de sus exploraciones constituyen para el artista un bien que él tiene derecho a reivindicar como inalienable. En materia de creación artística importa fundamentalmente que la imaginación escape a cualquier constricción, que no se deje imponer falsas reglas bajo ningún pretexto. A aquellos que inciten, hoy o mañana, a consentir en que el arte sea sometido a una disciplina que consideramos incompatible con sus medios, oponemos una negativa sin apelación y nuestra voluntad deliberada de hacer valer la fórmula: todo está permitido en el arte.

Reconocemos naturalmente al Estado revolucionario el derecho de defenderse de la reacción burguesa agresiva, aun cuando se cubra tras las banderas de la ciencia o del arte. Pero, entre estas medidas necesarias y temporarias de autodefensa revolucionaria y la pretensión de ejercitar una dirección sobre la creación intelectual de la sociedad, hay un abismo. Si para el desarrollo de las fuerzas productivas materiales, la revolución se ve obligada a erigir un régimen socialista de planificación centralizada para la creación intelectual, ésta debe, desde el principio, establecer y asegurar un régimen anárquico de libertad

individual. Ninguna autoridad, ninguna constricción ni la más mínima traza de órdenes. Las diversas asociaciones de hombres de ciencia y los grupos colectivos de artistas que trabajarán para resolver tareas que nunca habrán sido tan grandiosas, pueden surgir y desarrollar una tarea fecunda solamente sobre la base de una libre amistad creadora, sin la mínima constricción externa.

De todo lo dicho se deduce claramente que defendiendo la libertad de la creación no entendemos justificar el indiferentismo político y que está lejos de nosotros la idea de resucitar un supuesto “arte puro” que sirve generalmente a los objetivos más impuros de la reacción. No, tenemos una idea muy elevada de la función del arte para rehusarle influencia sobre el destino de la sociedad. Consideramos que la tarea suprema del arte en nuestra época es la de participar consciente y activamente en la preparación de la revolución. Sin embargo, el artista puede servir la causa de la lucha emancipadora solamente si está compenetrado subjetivamente de su contenido social e individual, solamente si transmite el sentido y el drama en sus obras y si trata libremente de encarnar artísticamente su mundo interior.

En el período actual, caracterizado por la agonía del capitalismo, sea éste democrático o fascista, el artista, aun el que no ha tenido necesidad de manifestar su disidencia social, se ve amenazado con la privación del derecho a la vida y a la continuación de su obra, mediante el imposible acceso a los medios de difusión. Es natural, entonces, que él se vuelva hacia las organizaciones stalinistas, que le ofrecen la posibilidad de huir de su aislamiento. Pero la renuncia por su parte de todo aquello que puede constituir su mensaje particular y las complacencias terriblemente degradantes que estas organizaciones exigen de él a cambio de ciertas ventajas materiales, le impiden quedarse, por fuerte que su desmoralización sea, y tener conciencia de su carácter. Es necesario que el artista comprenda desde ahora que su puesto es otro, no entre los que traicionan la causa de la revolución y al mismo tiempo —es inevitable— la causa del hombre, sino entre la revolución, entre aquellos que por esa misma razón son los únicos capaces de ayudarla a completarse y de asegurar por su transcurso la libre expresión ulterior de todas las formas del genio humano.

El propósito del presente manifiesto es encontrar una base que permita la reunión de todos los artistas revolucionarios, para servir a la revolución con los métodos del arte y defender la libertad misma del arte, contra los usurpadores de la revolución. Estamos profundamente convencidos de que el encuentro sobre esta base es posible para los representantes de tendencias estéticas, filosóficas y políticas aun divergentes. Los marxistas pueden, sobre esta base, marchar junto a los anarquistas, a condición de que unos y otros rompan implacablemente con el espíritu policial reaccionario representado tanto por Stalin como por García Oliver.

Miles y miles de pensadores y de artistas aislados, cuyas voces son ahogadas por el odioso tumulto de los falsificadores regimentados, están dispersos actualmente en el mundo. Numerosas revistas locales intentan reagrupar en torno a estas fuerzas jóvenes que buscan nuevos caminos y no el de las subvenciones. Cada tendencia artística progresista es condenada por el fascismo como una degeneración. Cada creación libre es definida como fascista por los stalinistas. El arte revolucionario independiente debe unirse para luchar contra las persecuciones reaccionarias y proclamar en voz alta su derecho a la existencia. Un reagrupamiento de estas características es el objetivo de la Federación Internacional de Arte Revolucionario Independiente (FIARI) que consideramos necesario crear.

No tenemos, por otra parte, la intención de imponer ninguna de las ideas contenidas en este manifiesto que nosotros consideramos solamente como un primer paso en el nuevo camino. A todos los representantes del arte, a todos sus amigos y defensores que no pueden dejar de comprender la necesidad del presente manifiesto, les demandamos que eleven inmediatamente sus voces. Dirigimos idéntica proposición a todas las publicaciones independientes de izquierda que estén dispuestas a tomar parte en la creación de la Federación Internacional y a examinar sus tareas y sus métodos de acción.

Cuando se establezca un primer contacto internacional por la prensa o mediante la correspondencia, procederemos a la organización de modestos congresos locales y nacionales. En la fase sucesiva deberá reunirse un congreso mundial que consagrará oficialmente la fundación de la Federación Internacional.

Aquello que deseamos es:

la independencia del arte por la revolución
la revolución para la liberación definitiva del arte

André Breton, Diego Rivera [León Trotsky]. México, 25 de julio de 1938.

Direcciones:

André Breton, 42, rue Fontaine, Paris, France.

Diego Rivera, Palmas y Altavista, Villa Obregón, México, D.F, México.

CARTA DE LEÓN TROTSKY A ANDRÉ BRETON

Estimado camarada Breton:

El propósito de esta carta es el de aclarar un punto que podría dar lugar a malos entendidos deplorables. En una de mis cartas a *Partisan Review* aconsejaba guardar, con respecto a las diferentes tendencias artísticas, una actitud crítica, expectante y ecléctica. Esto podría parecerle extraño, pues generalmente no soy partidario del eclecticismo. Pero es necesario discernir el sentido de dicho consejo. *Partisan Review* no es el órgano de una escuela artística. Es una revista marxista consagrada a los problemas del arte. Yo no pienso que el marxismo pueda identificarse con una escuela de arte. Debe tener para diferentes escuelas artísticas una actitud crítica y amistosa. Pero cada escuela artística debe ser fiel a sí misma. He aquí el por qué resultaría absurdo dar, por ejemplo, a los surrealistas el consejo de volverse eclécticos. Cada tendencia artística tiene el derecho absoluto de disponer de ella misma. Éste es, por otra parte, el sentido de su manifiesto.

Mis mejores saludos,

León Trotsky

Octubre 27 de 1938

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE, MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE (ECC. I. 4)

JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE, Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA (SALMO I)

VOL. XII. NUM. 38

MAYO DE 1946

EL HIJO PRÓDIGO

R E V I S T A L I T E R A R I A



S U M A R I O

EL MUNDO RECONQUISTADO DE JAMES JOYCE, *Francisco Zendejas* • POEMAS DE BENJAMIN PERET • VIAJE A UN LAGO, *Antonio Sánchez Barbudo* • RECUERDO DE MARIA TERESA, *Edmundo Báez* • EL HOMBRE QUE ROBO A LA MUERTE, *Salvador Calvillo Madrigal* • FRIDA KHALO, *André Breton* • A LA SOMBRA DE LAS ESTATUAS, *Georges Duhamel* • FRAGMENTOS SOBRE EL ESTILO, *Remy de Gourmont* • LIBROS • NOTAS • ILUSTRACIONES

LA SOMBRA, Y NO PERMANECE (JOB. 14. 1 y 2) Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO

EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO, Y HUYE COMO

MÁS LETRAS ANTES DEL PAN. LOS CLÉRIGOS STALINISTAS GEPEUIZANTES Y EL CASO DEL GRAN POETA ANDRÉ BRETON

Me proponía tratar en este artículo sobre el problema del pan, pero el de las letras me retiene todavía. Se trata de algo que exige comentario inmediato; dejo pues, para la semana próxima, el turno de los tahoneros monopolizadores. Dedicuémonos hoy a estos otros bandidos —disfrazados a veces de intelectuales— que son los agentes y amigos de la G.P.U., con la turba de gentes que arrastran tras de sí por medios más o menos vergonzosos y abyectos.

Esos miserables, lambiscones y tira-bacines del asesino Stalin, están encargados por éste de sojuzgar al pueblo de México —hasta en el terreno de la cultura— para atarlo al Carro Sagrado, enorme y pesado, cargado con el hacinamiento piramidal de la innumerable neo-aristocracia burocrática soviética, que como montón de víboras retorciéndose entre excrementos, porta en su cúspide el trono inmundo del tirano del Kremlin.

Juggernaut siniestro del que tiran, uncidos, millones de obreros y campesinos rusos, estajanovizados, es decir, obligados a trabajar a destajo, como nuevos esclavos en que se les ha convertido. De tiempo en tiempo, algunos imbéciles fanáticos se arrojan bajo las ruedas del Carro, en holocausto al nuevo dios, quien se ofrece a los católicos como aliado del de ellos. Mientras tanto, desde lo alto del juggernaut, se arrojan monedas, nombramientos y empleos, promesas de ediciones, halagos a la vanidad, pitanzas para los estómagos, colaboraciones en revistas, billetes de ida y vuelta a la URSS, etc. Esto hace que se integre detrás del Carro un cortejo de limosneros elegantes, oportunistas, que se llaman a sí mismos Sociedades de Amigos de la URSS, Ligas de Escritores y Artistas Revolucionarios, Asociaciones pro-Cultura, etc. Toda la guardarropía ridícula que emplea el stalinismo para sus llamadas organizaciones de periferia.

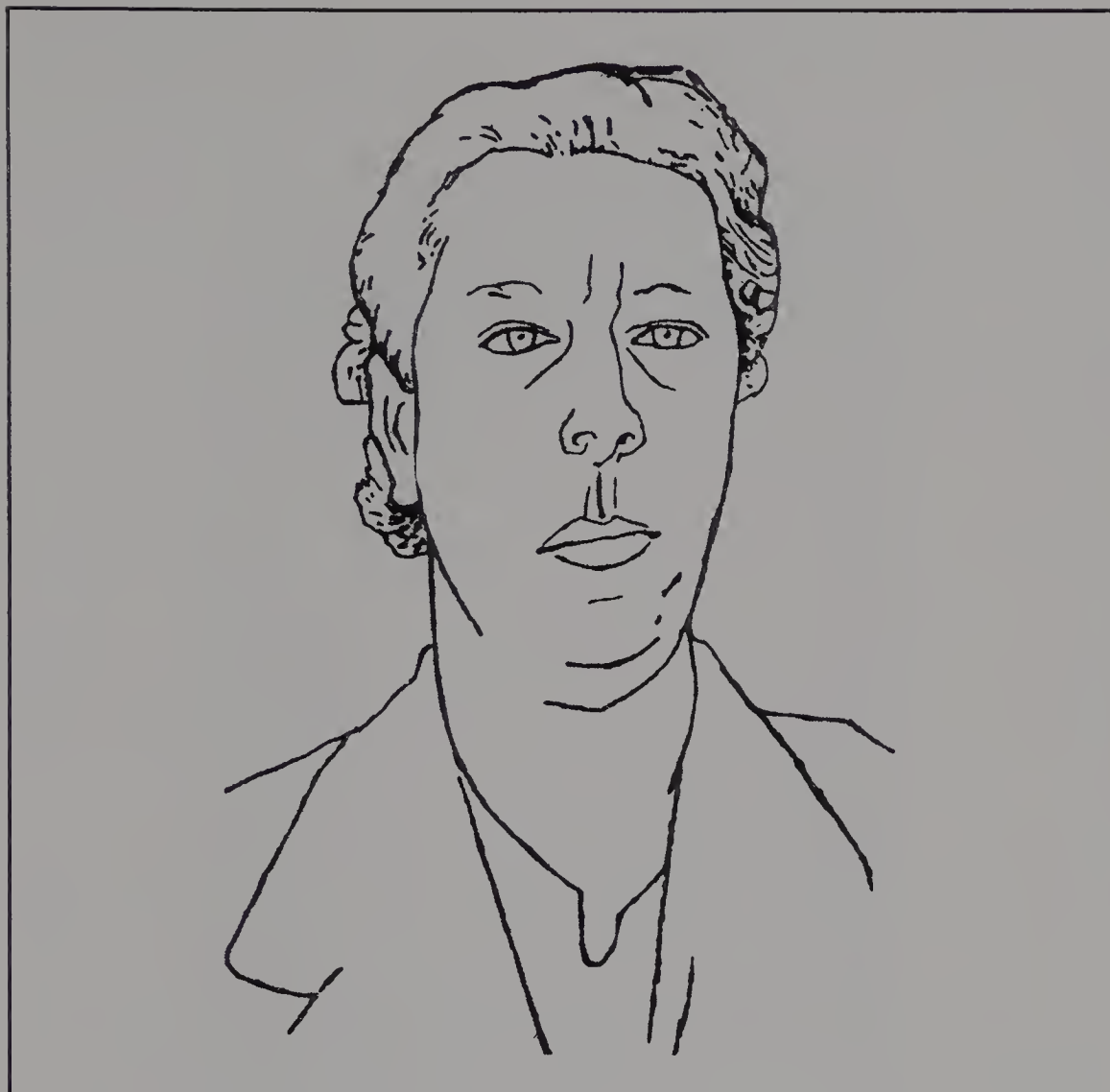
Estas organizaciones no son sino agencias policíacas, oficinas para conseguir empleos y compadrazgo y reclutamiento de soplones. Además, sirven de cuartel general a los espías más viscosos y abyectos. No hay traición, calumnia ni mentira que no mane de ellas en verdadera abundancia. En su aparato burocrático, no hay mediocre ni fracasado que no encuentre refugio. Son verdaderas fábricas de trabajos científicos a los que distingue la inepticia y la falsificación de poesías serviles, de calidad estética baja y abominable, de obras

de arte plástico, fastidiosas, ininteresantes, inmundas, perfectamente inútiles y que no sirven sino para descrédito de la causa que las paga. Pero también tienen para Stalin y su G.P.U. una función interesante y eficaz, sirven de instrumento de base para la penetración burocrática staliniana en el aparato de administración pública de los países que interesa al dictador Stalin sojuzgar. Tal es el caso de México.

En la burocracia educacional de nuestro país es donde mejor ha conseguido obtener el control. Con un secretario simpatizante, la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes se encuentra literalmente infectada de stalinoides y gepeuizantes. No hay jefe de departamento que no sea de manera más o menos vergonzante miembro del partido (stalinista, claro está). Esta circunstancia por que atraviesa la S. de E.P. y B.A. no es exclusiva de ella. Otras dependencias del Ejecutivo están permeadas también por los stalinistas gepeuizantes. En Educación, por lo que hace al magisterio, sus miembros están totalmente acaparados por cetemistas y stalinistas, que los dividen. En todo caso, el reinado de la G.P.U. es perfecto; y este hecho indiscutible no es uno de los menores peligros que amenazan a la administración progresista de Cárdenas y al país entero; hay que decir de paso que se trata también de un avispero para el futuro período electoral. Allí está el Estado Mayor y la Infantería del futuro candidato de la G.P.U., esto no quiere decir que el candidato se encuentre en esa dependencia. Los maestros urbanos y rurales serán usados como excelentes agentes electorales.

En cuanto a la Universidad, la penetración ha sido menos completa. Hasta la caída del rector Chico el mangoneo de la casa de estudios se dividía entre católicos disimulados (con disfraz socializante ocultando su verdadera calidad de miembros de la Compañía de Jesús o la A.C.J.M.) y toledano-stalinistas.

Por eso no es extraño que toda esa red de espías de la contrarrevolución internacional haya servido a maravilla para molestar, sabotear y tratar de esterilizar en México la siembra de belleza nueva del grano que nos traía André Breton. Este gran poeta está a mil leguas de ser un político. No es sino un gran artista, pero también es un hombre valiente y honesto, un verdadero y puro revolucionario en el arte. Sus búsquedas y sus descubrimientos conectan directamente a los productores de belleza con el materialismo dialéctico de Engels y Marx. También con los descubrimientos de Freud que dan la llave del conocimiento de la materia humana en todo un mundo nuevo de ella. La historia es siempre admirable, inexorable, nada valen ante ella ni gepeus ni rezos ni manos tendidas ni ningún otro asqueroso expediente. Mientras la barbarie patológica del nazismo hitleriano se traga a Austria y al perseguir a sus hombres de ciencia encarcela a Freud, al que deja ir mediante medio millón como rescate, confesándose al fin el nazismo como lo que es, una vasta banda de bandidos plagiarios, en México, por desgracia y vergüenza, los miserables bandidos al servicio de Stalin atacan y sabotean el trabajo del artista conectado directa-



Diego Rivera, *Retrato de André Breton*, 1938. Dibujo a tinta. Publicado en *Letras de México*, núm. 27, México, mayo 1° de 1938.

mente con el hombre de ciencia. Con esto LA HISTORIA HA PROBADO QUE ENTRE ADOLFO HITLER Y JOSÉ STALIN, YA NO HAY NINGUNA DIFERENCIA. La persecución contra Freud coincidiendo con la persecución contra Breton, son un suceso histórico de una importancia tal que sólo será percibida en una perspectiva profunda de nuestro tiempo.

Pero para nosotros los mexicanos es ya suficientemente clara con nuestra propia perspectiva. En ella se ven con toda precisión las posibilidades del desarrollo histórico de estos hechos. Se ve cómo, de no ser extirpado a tiempo el cáncer stalinista gepeuizante,

de no ser combatida la sífilis política que le acompaña, nos veremos amenazados de ser convertidos en siervos del monstruo dictador de Moscú, cuyo hocico, manos y patas chorrean sangre de los verdaderos revolucionarios que ha matado. Él mismo se encarga, por otra parte, de hacernos ver claro en el asunto. La iglesia católica, en México, en España, como en todas partes donde la condición es de país semi-colonial, ha sido la aliada fiel del ala extrema derecha de la sociedad, es decir de los restos de feudalismo que sobreviven en esos países. La hemos visto luchar aquí contra la independencia, excomulgando y raspando las manos de Hidalgo y Morelos, consagrandolo emperador al asesino Iturbide, bendiciendo a su alteza serenísima don Antonio López de Santa Anna, traidor y vendedor de la mitad más grande y más rica del territorio nacional de México, pronunciándose con los polkos, en la Profesa, en favor del jefe de Estado del país invasor del nuestro, Polk, recibiendo al jefe del ejército yanqui bajo palio a su entrada a San Luis Potosí (oh, general Cedillo, la historia es recta y justa, las señoras viejas y los petroleros rezan ahora ahí por usted); luchó contra Juárez por medio de toda una caterva de militares y civiles que culminó con el pobre Maximiliano, imperio-feudalismo, intento siempre de entregar nuestro México al poder del capital extranjero para ayudar a los retardatarios feudalizantes de aquí; cristerismo. Cerro del Cubilete (oh, señor licenciado Rodríguez), toda la tradición visible o encubierta de las fuerzas negras que atajan el desarrollo nacional de México, hacia una economía propia, hacia una cultura suya. Es a esta iglesia católica a quien Stalin y sus asquerosos comunistas le tienden ahora una mano amiga (mano que chorrea sangre y está sucia de toda abominable porquería). Más que en ningún otro país, en México, esto es TRAICIÓN AL ESFUERZO HISTÓRICO PROGRESIVO. Los stalinistas toman posición clara y precisa contra la independencia de nuestra vida nacional, contra la libre expresión de todo lo que como conocimiento y belleza es útil a nuestro pueblo productor. En favor de todo lo que significa aherrojamiento, sumisión, servilismo, jerarquía inamovible con un mandón en la cúspide:

STALIN-HITLER-MUSSOLINI-EL PAPA-DIOS.

Ninguna duda puede caber.

Pueblo productor de México, productor manual y productor intelectual, líder nacional de este pueblo, Lázaro Cárdenas, ¡ALERTA! El enemigo interior es muchísimo más peligroso que el exterior.

San Ángel, 23 de junio de 1938.

Novedades, 24 de junio de 1938, páginas 4 y 7.

ALMANACH SURREALISTE

DU
DEMI-SIÈCLE

NUMÉRO SPÉCIAL
DE

LA NEF

ÉDITIONS DU SAGITTAIRE

Almanach surréaliste du demi siècle, Francia, 1950. Cat. 70.



Frida Kahlo, *Xóchitl*, 1938, óleo sobre metal, 18 x 9.5 cm. Colección particular.

LISTA DE OBRA

Todas la medidas están dadas en centímetros y el alto precede al ancho.

* Estas obras sólo se presentarán en la ciudad de México dada su fragilidad.

PINTURA ANÓNIMA MEXICANA, SIGLO XIX

1* **Ésta es la vida**

Óleo sobre tela

77.2 x 119.3

Acervo Museo Nacional de Arte-INBA

2 Atribuido a José Ma. Estrada

Dos niñas, ca. 1840

Óleo sobre tela

83 x 68

Acervo Museo del Pueblo de Guanajuato

JOSÉ GUADALUPE POSADA

3 **La jeringa de Zapata**, s/f

Hoja volante

Impresión tipográfica directa

29.8 x 20

Colección Biblioteca de Arte Mexicano/Ricardo

Pérez Escamilla

4 **Reaprehensión del bandolero Francisco**

Villa, septiembre de 1913

Hoja volante

Impresión tipográfica directa

30 x 21

Colección Biblioteca de Arte Mexicano/Ricardo

Pérez Escamilla

5 **Terrible, aterrador y espantoso presagio**, 1918

Hoja volante

Impresión tipográfica directa

40.1 x 29.6

Colección Biblioteca de Arte Mexicano/Ricardo

Pérez Escamilla

6 **La calavera de los papeleros y de los boleros**, s/f

Hoja volante

Impresión tipográfica directa

40.3 x 29.9

Colección Biblioteca de Arte Mexicano/Ricardo

Pérez Escamilla

7 **La Calavera del Cólera Morbo**, 1910

Hoja volante

Impresión tipográfica directa

40.4 x 29.9

Colección Biblioteca de Arte Mexicano/Ricardo

Pérez Escamilla

8 **Calavera de actualidad**

**¡Oh mi público lector! / A quien yo quiero
deveras, / Hay te van de mi caletre / Un
montón de calaveras!**, octubre de 1912

Hoja volante

Impresión tipográfica directa

40.4 x 29.9

Colección Biblioteca de Arte Mexicano/Ricardo

Pérez Escamilla

- 9 **¡Ya llegó la calavera / De su viaje extraordinario, / Vino á ver muy placentera/ Las fiestas del Centenario!**, 1910
 Hoja volante
 Impresión tipográfica directa
 37.3 x 27
 Colección Biblioteca de Arte Mexicano/Ricardo Pérez Escamilla

DIEGO RIVERA

- 10 **Raíces II (Piedras y plantas)**, 1937
 Acuarela sobre tela
 47 x 60
 Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

- 11 **Vasos comunicantes**, 1938
 Xilografía en color
 60.8 x 84.9
 Colección Marte Gómez Leal

FRIDA KAHLO

- 12 **El cielo, la Tierra, yo y Diego**, 1949
 Hoja del diario de Frida Kahlo
 Lápiz sobre papel
 23.5 x 14.5
 (anverso)
 Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA

AMOR, el abrazo de amor del universo, la tierra de México, Diego y yo, ABRAZO DE AMOR, 1949
 23.5 x 14.5
 (reverso)

Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA

RUFINO TAMAYO

- 13* **Homenaje a Juárez**, 1931
 óleo sobre tela
 60 x 74
 Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

REMEDIOS VARO

- 14* **Homo rodans**, 1959
 Escultura
 Huesos de pollo, pavo y espinas de pescado
 41 x 17 x 6.5
 Colección Ovmon, A.C.

- 15 **Homo rodans**, 1959
 Manuscrito, 10 hojas a puño y letra y 4 gouaches, incluyendo carátula
 29.5 x 22.5
 Colección Ovmon, A.C.

LEONORA CARRINGTON

- 16 **Máscara llorando**, s/f
Collage
 19 x 24
 Colección Mariana Pérez Amor

ALICE RAHON

- 17 **Dead Indian, Good Indian**, s/f
 Técnica mixta
 20 x 15 x 3.5
 Colección particular

GUNTHER GERZSO

- 18* **El naufragio**, 1945
 Óleo sobre tela
 30 x 50
 Colección del artista

ALBERTO GIRONELLA

- 19 **Zapata**, 1957
 Óleo sobre tela
 95 x 45
 Colección Emiliano Gironella
- 20 **Zapata (El as deoros)**, 1972
 Técnica mixta
 99.5 x 78.5
 Colección Emiliano Gironella

MANUEL ÁLVAREZ BRAVO

Fotografía

21 **La hija de los danzantes**, 1933

Plata sobre gelatina

24.3 x 17.5

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

22 **La ruina**, 1930

Plata sobre gelatina

18.1 x 24.3

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

23 **Sed pública**, 1934

Plata sobre gelatina

24.3 x 20.1

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

24 **Trampa puesta**, 1930

Plata sobre gelatina

17.4 x 24.5

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

25 **Muchacha viendo pájaros**, 1931

Plata sobre gelatina

17.4 x 24.3

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

26 **Paisaje y galope**, 1932

Plata sobre gelatina

19 x 24

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

27 **La buena fama durmiendo**, 1938

Plata sobre gelatina

18.5 x 24

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

28 **Escala de escalas**, 1931

Plata sobre gelatina

24.6 x 18.4

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

29 **Tumba reciente**, 1933

Plata sobre gelatina

17.1 x 24.1

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

30 **Obrero en huelga asesinado**, 1934

Plata sobre gelatina

18.6 x 24.1

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

31 **El soñador**, 1931

Plata sobre gelatina

18.7 x 23.9

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

32 **Parábola óptica**, 1931

Plata sobre gelatina

24.1 x 18.3

Acervo Museo de Arte Moderno-INBA

33 **Retrato de André Breton**, 1938

Plata sobre gelatina

Reproducción de fotografía original

20.4 x 25.3

Colección del artista

ARTE PREHISPÁNICO

34 **Máscara**

Guerrero

Piedra verde

Cultura: Occidente de México-Mezcala

Época: clásico (200-900 d.C.)

13.5 x 11.2 x 4.5

Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH

35 **Máscara**

Jade

Cultura: olmeca

22 x 16 x 7.4

Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida

Kahlo-INBA

36 **Figura antropomorfa**

Guerrero

Piedra verde

Cultura: Occidente de México-Mezcala

Época: clásico (200-900 d.C.)

16.7 x 6.7 x 4.6

Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH

- 37 **Figura antropomorfa**
Guerrero
Piedra verde
Cultura: Occidente de México-Mezcala
Época: clásico (200-900 d.C.)
12.2 x 5.5 x 2.9
Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH
- 38 **Figurilla antropomorfa**
Nayarit
Arcilla
Cultura: tumbas de tiro del Occidente de México
Época: clásico (200-800 d.C.)
25 x 14.2 x 14.9
Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH
- 39 **Figura zoomorfa**
Colima
Arcilla
Cultura: tumbas de tiro del Occidente de México
Época: clásico (200-900 d.C.)
19.2 x 16 x 27.3
Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH
- 40 **Cajete trípode**
Jaina, Campeche
Arcilla
Cultura: maya
Época: clásico tardío (600-900 d.C.)
6.3 x 28.5 de Ø
Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH
- 41 **Figurilla**
Sonaja
Jaina, Campeche
Arcilla
Cultura: maya
Época: clásico tardío (600-900 d.C.)
14 x 8.2 x 4.6
Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH
- 42 **Figurilla**
Sonaja
Jaina, Campeche
Arcilla
Cultura: maya
Época: clásico tardío (600-900 d.C.)
20 x 12.7 x 6.4
Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH
- 43 **Urna antropomorfa**
Oaxaca
Arcilla
Cultura: zapoteca
Época: clásico (200-900 d.C.)
18.5 x 13.5 x 10.9
Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH
- 44 **Urna antropomorfa**
Oaxaca
Arcilla
Cultura: zapoteca
Época: clásico (200-900 d.C.)
21.10 x 12.6 x 9
Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH
- 45 **Cabeza**
Tlalmanalco, Estado de México
Andesita
Cultura: mexica
Época: postclásico tardío (1325-1521 d.C.)
24 x 24 x 10
Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH
- 46 **Olla Tlálloc**
Ciudad de México
Arcilla
Cultura: mexica
Época: postclásico tardío (1325-1521 d.C.)
25.6 x 21.5 de Ø
Acervo Museo Nacional de Antropología-INAH

ARTE POPULAR

- 47 **Exvotos**, siglos XVIII-XX
Tabla con 13 exvotos
Óleo sobre lámina
61.5 x 110
Colección Museo Ruth Lechuga de Arte Popular
- 48 **Demonio**
Máscara
Santa Cruz de las Huertas, Jalisco
Cuero pintado y laqueado e ixtle
70 x 45 x 25
Colección Museo Ruth Lechuga de Arte Popular
- 49 **Demonio con lagartija**
Máscara
Taxco, Guerrero
Madera tallada y pintada
32 x 32 x 18
Colección Museo Ruth Lechuga de Arte Popular
- 50 **Tigre**
Máscara
Olinalá, Guerrero
Madera, vidrio, hueso, cuero y pelo de puercoespín, pintada con laca y rayada
36 x 20 x 13
Colección Museo Ruth Lechuga de Arte Popular
- 51 **Demonio**
Máscara
Lámina
38 x 36.5 x 19.5
Acervo Museo Nacional de Arte-INBA
- 52 **Calavera**
Máscara
Madera policromada
28 x 22.5 x 23.3
Acervo Museo Nacional de Arte-INBA
- 53 **Demonio**
Máscara
Madera policromada con incrustaciones de cuerno
42.5 x 22 x 12.5
Acervo Museo Nacional de Arte-INBA
- 54 **Paisaje con venado**
Plato
Tlaquepaque, Jalisco
Barro policromado
27 de Ø
Acervo Museo Nacional de Arte-INBA
- 55 **Conejo con plantas**
Plato
Tlaquepaque, Jalisco
Barro policromado
34 de Ø
Acervo Museo Nacional de Arte-INBA
- 56 **Flor de diez pétalos**
Platón
Puebla
Talavera policromada
40 de Ø
Acervo Museo Nacional de Arte-INBA
- 57 **Mujer**
Plato de mayólica
Puebla
Barro pintado y recubierto de baño de plomo y estaño
37.5 de Ø x 5.7
Colección Museo Ruth Lechuga de Arte Popular
- 58 **Miguel Hidalgo**, ca. 1910
Jarra patriótica
Oaxaca
Barro negro policromado y vidriado
39 x 25 x 27
Acervo Museo del Pueblo de Guanajuato

- 59 **Flores**
Tibor de mayólica
Puebla
Barro torneado
22 x 19 x 10
Colección Museo Ruth Lechuga de Arte Popular
- 60 **Mujer con perrito**
Figura decorativa
Barro policromado y vidriado
19.5 x 10.2
Acervo Museo Nacional de Arte-INBA
- 61 **Cuadrilla de curación**
a) Personaje con perro, 15.5 x 7 x 11
b) Hombre con chaleco, 18 x 9.5 x 6.5
c) Hombre con guitarra, 18 x 9 x 6.2
d) Hombre con tambor, 15 x 8 x 11
Barro policromado
Izúcar de Matamoros, Puebla
Colección Museo Ruth Lechuga de Arte Popular
- 62 **Flores**
Figura de guaje
Barro policromado
37 x 22
Acervo Museo Nacional de Arte-INBA
- 63 **Rutilla**
Muñeca
Celaya, Guanajuato
Papel aglutinado, policromado y diamantina
36 x 13 x 8
Colección Museo Ruth Lechuga de Arte Popular
- 64 **Niña**
Muñeca
Puebla
Cabeza, manos y brazos de cera moldeada
y policromada, tela y aserrín
45 x 16 x 9
Colección Museo Ruth Lechuga de Arte Popular
- 65 **Pirata**
Fantoche
Cartón y tela policromados
175 x 43 x 22
Acervo Museo Nacional de Arte-INBA
- 66 Pedro Linares
Calavera
Papel aglutinado, policromado con baño de laca
32 x 24 x 26
Colección Museo Ruth Lechuga de Arte Popular
- 67 **Cantinflas**
Calavera
Cartón aglutinado pintado y alambre
72.5 x 27 x 14.5
Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida
Kahlo-INBA
- LIBROS, REVISTAS, CATÁLOGOS
Y DOCUMENTOS**
- 68 André Breton
L'art magique
París, 1955
Colección Walter Gruen
- 69 Gabriel Ferry (Louis de Bellemare)
El indio Costal
Novela
Editorial Nacional, México, 1956
Colección particular
- 70 **Almanach surrealiste du demi siècle**
Editions du Sagittaire
París, 1950
Colección particular
- 71 **Minotaure**, número 10
Revista
París, 1937
Acervo Biblioteca de Arte Mexicano/Ricardo
Pérez Escamilla

- 72 **Minotaure**, números 13-14
Revista
París, 1938
Colección particular
- 73 **Letras de México**, número 27
Revista
México, 1 de mayo de 1938
Colección José Luis Martínez
- 74 **Poesía**, suplemento número 3
Revista
México, mayo de 1938
Colección José Luis Martínez
- 75 **Clave. Tribuna Marxista**, número 1
México, 1 de octubre de 1938
Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA
- 76 **Ruta**, número 1
México, junio de 1938
Colección José Luis Martínez
- 77 **VVV**, número 4
Revista
Nueva York, 1944
Colección Gunther Gerzso
- 78 **El Hijo Pródigo**, número 38
Revista
México, mayo de 1946
Acervo Biblioteca de Arte Mexicano/Ricardo Pérez Escamilla
- 79 **Mexique**
Catálogo
Galería Renou & Colle
París, 1939
Colección particular
- 80 **Exposición Internacional del Surrealismo**
Catálogo
Galería de Arte Mexicano
México, 1940
Colección particular
- 81 **Yves Tanguy et objets d'Amérique**
Catálogo
París, 1927
Colección Paul Destribats
- 82 **Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie. Vente a l'Hôtel Drouot**
Catálogo (colección André Breton y Paul Éluard)
París, julio de 1931
Colección Paul Destribats
- 83 **Tamayo**
Catálogo de la exposición de Rufino Tamayo en el Palais des Beaux-Arts, Bruselas, Bélgica
22 de diciembre de 1950-7 de enero de 1951
Colección particular
- 84 **Al público de la América Latina**
Desplegado en defensa de André Breton, firmado por Manuel Álvarez Bravo, [Ignacio] Asúnsolo [sic], Luis Barragán, Adolfo Best Maugard, Julio Bracho, Carlos Chávez, Jorge Cuesta, Jacobo Dalevuelta, Jorge Enciso, Celestino Gorostiza, José Gorostiza, Antonio Hidalgo B., Frieda [sic] Kahlo, Agustín Lazo, Mardonio Magaña, J. de Jesús Marín, Guadalupe Marín, Francisco Marín, Carlos Mérida, Miguel Montemayor, Roberto Montenegro, César Moro, Elías Nandino, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Diego Rivera, Antonio Ruiz, [Rufino] Tamayo, Frances Toor, Juan Luis Velázquez, Javier [sic] Villaurrutia, Santiago R. de la Vega, Adolfo Zamora, Francisco Zamora, Javier Icaza, Ismael Cosío Villegas.
México, sábado 18 de junio de 1938
Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar

Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes

Gerardo Estrada

Director general

Ignacio Toscano

Subdirector general de Bellas Artes

Carlos Reygadas

Subdirector general de Administración

Agustín Arteaga

Coordinador nacional de Artes Plásticas

Blanca Garduño

Directora del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo

Mónica Navarro

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Instituto Nacional de Antropología e Historia

María Teresa Franco

Directora general

Miguel Ángel Fernández del Villar

Coordinador nacional de Museos y Exposiciones

Alejandro Canales Daroca

Director del Centro INAH, Jalisco

Carlos Beltrán Briseño

Director del Museo Regional de Guadalajara

Embajada de Francia en México

Bruno Delaye

Embajador

Alain Fohr

Consejo Cultural, Científico y de Cooperación

Instituto Francés de América Latina

Jean-Claude Thoret

Director

René Tascedda

Secretario general

Exposición

Coordinación general

Blanca Garduño Pulido

Coordinación técnica

José Juan Soriano

Curadora invitada

Lourdes Andrade

Apoyo académico

José Luis Pedroza

Museografía

Jorge Guadarrama

Coordinación archivo fotográfico

Carlos Castillo Cruz

Acopio y registro de obra

Josefina Ramírez de Arellano,

Virginia Arcos, Javier Negrete Islas
y Graciela Reyes.

Servicios Educativos

Salvador Beltrán, Georgette Elías
y Flora López

Montaje

Agustín Zaguilán, Tiburcio Vázquez y
Guadalupe Rodríguez.

Consejo consultivo

Jorge Guadarrama

Margaret Hooks

José de Santiago

Tomás Zurián

Equipo del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo

Jorge Rendón Melgarejo, Rodolfo Arana Hernández, Minerva Corona Aranda, Tomás Delgado Zepeda, Martín Flores Pioquinto, Soledad Gil Hernández, Sigfrido Meyer Omayá, Alfredo Ortega Quezada, Ana Lilia Oviedo Arista, Gabriel Ramos González, Estela Vázquez Moreno.

Agradecimientos

El Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA agradece el invaluable apoyo de los coleccionistas e instituciones que facilitaron obras y documentos para realizar esta exposición.

Fernando Arechavala	Enrique Guerrero	Ricardo Pérez Escamilla
Héctor Botti	Enrico Hernández	José Pierre
Mauricio Bortoni y señora	Cristina Híjar	Dominique Rabourdin
Cristina Burrus	Ruth Lechuga	Sandra Racotta
Marie Pierre Colle	Gabriela López	Federico Ramos
Teresa del Conde	José Luis Martínez	Graciela de Reyes Retana
Claude Courtot	Eduardo Matos Moctezuma	Luis Rius Caso
Rafael Cruz Arvea	Samuel Morales	Martha Sánchez
Paul Destribats	Alfredo Nieto Jr.	Mari Carmen Serra Puche
José Doria	Emma Nieto de Andrade	Soumaya Slim Domit
Patricia Fera	Philippe Ollé - Lapruné	Patricia Sloane
Felipe Frid	Dolores Olmedo Patiño	Felipe Solís
Ma. Cristina García Cepeda	Manuel Ovalle	Ángel Suárez
Celso Garza Guajardo	Roberto Ovalle	René Tascadda
Gunther Gerzso	Virginia Ovalle de Gutiérrez	Jean-Claude Thoret
Alberto Gironella	Carmen Parra	Luis del Valle
Marte Gómez Leal	Octavio Paz	Rafael Vargas
Juan Pablo Gómez Rivera	Teresa y Ana Ma. Pecannins	Angelina Velázquez
Ángeles González de Ramos	Juan Carlos Pereda	Ana Villagómez
Walter Gruen	Mariana Pérez Amor	Verónica Volkow

Biblioteca de Arte Mexicano / Ricardo Pérez Escamilla
Centro Nacional de Investigación y Documentación de las Artes Plásticas, INBA
Embajada de Francia en México
Fomento Cultural Banamex, A.C.
Galería Arvil
Galería de Arte Mexicano
Galería Pecanins
Instituto Francés de América Latina
Museo Dolores Olmedo Patiño
Museo de Arte Moderno, INBA
Museo Nacional de Arte, INBA
Museo Nacional de Antropología, INAH
Museo del Pueblo de Guanajuato, Gto.

MEXIQUE *

¿Qué decir de lo que se ama y cómo hacer compartir este amor? Todo se antoja aun más vano cuando se trata de un país y no de un ser humano. Incluso si es el más bello del mundo, su “inmenso cuerpo” se desvanece apenas se intenta hacerlo palpar. Los relatos de viaje agotan todo su poder de exaltación con los niños. Entre éstos y el común de los hombres que le oponen una barrera de desgaste y de definitiva resignación a su suerte, sólo el poeta lleva el timón de un arca donde lo que queda más remoto en el espacio y en el tiempo se adorna con colores demasiado resplandecientes como para no marchitar el cielo al alcance de los ojos, ni rebajar la vida que uno lleva. Mi propósito no es rehabilitar el exotismo por el exotismo, ni alentar el instinto de regresar a una época definitivamente superada en la historia humana. Pero lo desconocido que hoy se persigue —lo desconocido interior— no debe opacar lo desconocido exterior de las tierras ajenas a las que pisamos y de las cuales tenemos una idea aproximada mediante los libros. Sólo a la *visión* le reconozco el derecho de supremacía absoluta: procurar verlo todo, por fuera y dentro a un mismo tiempo. Sería tan descabellado limitarse al testimonio de los sentidos como pretender que la imaginación sustituyera toda experiencia. En este aspecto, México es una piedra de toque. Su relieve, su clima, su flora, su espíritu rompen con todas las leyes que nos rigen en Europa. Pide una toma de conciencia radicalmente distinta a la que invitan nuestros horizontes cerrados y el poco peso de nuestra existencia comprometida, lo queramos o no, en la lucha encarnecida entre intereses encontrados. Cuando tuve que abandonar sus maravillosas soledades, me sobrecogió una gran tristeza ante la perspectiva de no volver a encontrar algo parecido y de no poder transmitir satisfactoriamente la nostalgia que me despertaba. Con este espíritu, pensé reunir un determinado número de obras y de objetos susceptibles de constituir un conjunto necesariamente limitado pero representativo del arte mexicano, desde sus orígenes hasta nuestros días.

* Texto de André Breton para el catálogo de la exposición *Mexique*, 1939.

Cuadros mexicanos (siglos XVIII y XIX)

Apenas se intenta detectar las escasas influencias que en ellos se manifiestan, se percibe la manera común y mucho más importante como se sustraen a ellas. La sumisión entusiasta a la moda de la primera mitad del siglo pasado vuelve más áspera aún la expresión de estos rostros de niños sobre los cuales se detuvo un ojo primitivo. Estos retratos hablan de una época feliz en la que la pintura sólo se interesaba por su propio problema y los artistas parecían no tener el recurso ni la preocupación de inmortalizar sus nombres. Los museos mexicanos donde ahora figuran la mayoría de las obras de este tipo, provocan una impresión ambigua, única: uno se sonreiría ante tanta ingenuidad si no se contagiase del ambiente misterioso de estos cuadros que, como lo entendió Roberto Montenegro, quien más contribuyó a revelarlos, surge de la expresión, específica del genio mexicano, de “este destello de vida que persiste más allá de la muerte”.

Su presentación en París me pareció justificarse por la siguiente consideración: estos cuadros iluminan con excepcional intensidad una producción que hasta hoy se juzgaba desconcertante por su situación histórica. Me refiero a la obra de Henri Rousseau. Cuando conocí estos cuadros, pude percibir los medios de comunicación, de alguna manera magnética, que Rousseau había establecido entre los dos mundos. Recordemos que Rousseau, músico de regimiento, hizo la campaña de México y se inscribe así, muy naturalmente, en la línea de los pintores mexicanos: Su *Enfant aux roches*, su *Bebé au polichinelle* podrían perfectamente emparentarse con algunos de los cuadros que figuran en esta exposición.

Por lo demás, se apreciará la notable contribución que ciertos atributos de los retratos aportan a la simbología sexual. Estos atributos atestiguan la creación de un lenguaje espontáneo, dramático, susceptible de expresar, en la luz eterna del amor, los juegos de la inocencia de la fatalidad.

Otro escalofrío de México recorre estos *retablos* en los que, con un estilo que va desde el magistral hasta el más ingenuo, el artista a veces improvisado agradece al cielo una curación, la remisión de una enfermedad, haber sobrevivido a un accidente o escapado de un peligro. Los resultados son desiguales, en decadencia, pero a Henri le hubieran fascinado estos arranques de piedad que toman como trampolín las confidencias más atrevidas y la más encantadora trivía.

Objetos populares

Estos objetos, cuyo amontonamiento caprichoso constituye la mayor atracción de los mercados mexicanos, merecen ser considerados en sí mismos, es decir, independientemente del fastidioso punto de vista pedagógico que conlleva al folclor. Responden a la necesidad

de preservar el acento individual, artístico, en el menor objeto de uso cotidiano y de imprimirle al producto del trabajo la caricia de la mano del hombre.

De pueblo en pueblo, porque por lo general no llegan hasta las ciudades, los objetos de origen popular, indígena, atestiguan esta necesidad imperiosa, desde hace tiempo reprimida por la economía de los países “desarrollados”. Señalan, allí y allá, la existencia de un solo hombre entregado a conciliar una realidad, por más humilde que sea, con su sueño; aquel que, por estar “embrujaado”, dejó de decorar las extraordinarias cerámicas verdes de Patamba, ese campesino de 108 años que sigue entregando a un comerciante de Guadalajara sus máscaras de barro pintado a la Arcimboldo, o bien la existencia de una categoría de hombres, alejados de toda aldea por cuatro o cinco días a caballo, como esos que, hasta la Revolución de 1910, concibieron los perturbadores y magníficos objetos rituales de Matamoros, o los iluminadores de Uruapan que siguen repartiéndose, según su habilidad, la ejecución de las casas, de los árboles y de los personajes destinados a adornar los baúles.

Los “objetos funerarios”, exclusivamente originarios del valle de México, nos recuerdan este gusto pronunciado de México por todo lo que la muerte conlleva de pompa y de irrisión.

No haya nada más entrañable como la conjunción que se observa en la vida del campo, entre las prácticas impuestas por la conquista cristiana y la reminiscencia pagana que le sugiere al campesino indio organizar fuegos artificiales a la salida de las iglesias y mezclar a sus rezos las encantaciones para apaciguar al “señor de la lluvia”. En el mercado de Toluca, una mujer humilde ofrecía silenciosamente, sin siquiera sacarlos de su canasta, los pequeños personajes ecuestres y otros muy vivamente pintados, que se podrán ver en esta exposición. Algunos objetos, a primera vista no figurativos, llamaron tanto mi atención como la de Diego Rivera que me guiaba. Después de informarnos, supimos que uno de ellos que pude traer conmigo, era un *huracán*, otro, del mismo tamaño, más oscuro y en forma de cuerno irregular, era la *noche*.

Frida Kahlo de Rivera

Allí donde se abre el corazón del mundo, aliviado de la angustiante sensación de que la naturaleza —en todas partes idéntica a sí misma— carece de ímpetu, de que, a pesar de las razas, el ser humano, hecho con el mismo molde, está condenado a sólo cumplir lo que le permiten las grandes leyes económicas de las sociedades modernas; allí donde la creación multiplicó los accidentes del suelo, las esencias vegetales, y no escatimó las gamas de estaciones ni las arquitecturas de nubes; allí donde desde hace un siglo no ha dejado de arder, bajo un gigantesco fuelle de herrero, la palabra **independencia** que, como ninguna otra, lanza estrellas a lo lejos, allí es donde, durante mucho tiempo, quise ir a *probar* la concepción que me he hecho del arte, tal y como debe ser en nuestra época;

un arte que deliberadamente sacrifica el modelo exterior en beneficio del modelo interior, y le apuesta a la representación por encima de la percepción.

¿Acaso esta concepción podía resistir el clima mental de México? Allí, todos los ojos de los niños de Europa, incluyendo al niño que fui, me precedían como mil fuegos embrujadores. Con la misma mirada con la que recorro los sitios imaginarios, veía desplegarse a la velocidad de un caballo al galope la prodigiosa sierra que rompe a orillas de las palmeras rubias, las haciendas feudales que arden entre el perfume de cabelleras y de jazmín de China en una noche del sur; delinearse, más alta, más imponente que en ninguna otra parte, bajo sus pesados ornamentos de fieltro, de metal y de cuero, la silueta del aventurero que es el hermano del poeta. Sin embargo, estos retazos de imágenes, arrancados al tesoro de la infancia, y por más intacto que perdurara su poder mágico, no dejaban de mostrarme ciertas lagunas. No había oído los cantos inalterables de los músicos zapotecas; mis ojos no habían entrevisto la extrema nobleza, la extrema desesperanza del pueblo indígena cuando se inmoviliza bajo el sol en los mercados; no me imaginaba que el mundo de las frutas pudiese abarcar semejante maravilla como la *pitahaya* cuya pulpa tiene el color y el enroscamiento de los pétalos de una rosa, la *pitahaya* con su carne gris y su sabor a beso de amor y a deseo; no había tenido entre mis manos un pedazo de esta tierra roja de la cual salieron, idealmente pintadas, las estatuillas de Colima que son mujer y grillo al mismo tiempo; en fin, no se me había aparecido, con su garbo igual al de las estatuillas y tan ataviada como una princesa legendaria, con encantamientos en la punta de los dedos, en el reguero de luz del pájaro quetzal que, al tomar el vuelo, deja ópalos en el flanco de las piedras, Frida Kahlo de Rivera.

Allí estaba ella, aquel 20 de abril de 1938, enmarcada en uno de los cubos —nunca recuerdo si el azul o el rosa— de su casa transparente cuyo jardín, colmado de ídolos y de cactus con cabellera blanca como si fueran bustos de Heráclito, está delimitado por una barda de órganos verdes, entre los cuales, durante todo el día, se deslizan las miradas de curiosos venidos de toda América y se asoman las cámaras fotográficas de quienes esperan apresar el pensamiento revolucionario como se sorprende al águila en su nido. En efecto, se supone que, de un cuarto a otro, por el jardín donde se detiene a acariciar sus monos-araña, por la terraza a donde sube una escalera sin barandal que da al vacío. Diego Rivera pasea cotidianamente su andar de péndulo y su estatura física y moral de gran luchador —encarna, a los ojos de todo un continente, la lucha estrepitosa contra todas las potencias de la esclavitud y, por lo tanto, a mis ojos, lo más valeroso en el mundo—; y sin embargo, no conozco nada que iguale en calidad humana su sumisión al pensamiento y al modo de ser de su mujer, ni en prestigio lo que rodea para él la personalidad feérica de Frida. Si la indiscreción pública se encarniza tanto con esta casa es también porque se sabe que de cuando en cuando alberga a un hombre que la inmoralidad de nuestros tiempos

obliga a desplazarse furtivamente en el único rincón de la tierra que le han dejado; un hombre cuya inteligencia es muy superior a la de sus perseguidores, cuya esperanza en el hombre es tan fuerte que puede exigirle un salto total hacia la liberación —el salto, como él mismo lo ha dicho, del reino de la necesidad al de la libertad— y esto, a pesar de los arranques que se frenan a sí mismos al principio de la carrera, cuya juventud se manifiesta en todos los actos de la vida y la de su pensamiento, inmortal para los que se acercan a él o a sus libros, en una promesa y una certidumbre de revancha: León Trotski.

En la pared del cuarto de trabajo de Trotski, admiré con detenimiento un autorretrato de Frida Kahlo. Vestida con alas de mariposas doradas, así es como, en la realidad, entreabre la cortina mental. Al igual que en los más bellos días del romanticismo alemán, no es dado asistir a la entrada de una mujer joven y provista de todos los dones de la seducción que suelen encontrarse entre los hombres geniales. Así, se puede esperar que su espíritu sea un lugar geométrico: allí encuentran su resolución vital una serie de conflictos de la misma naturaleza de los que antaño afectaron a Bettina Brentano o a Caroline Schlegel. Frida Kahlo de Rivera se ubica en este excepcional punto de intersección entre la línea política (filosófica) y la línea artística, a partir del cual *deseamos que las líneas se unan en una misma conciencia revolucionaria, sin que se confundan las razones de diferente esencia que las recorren*. Como en este caso la resolución se busca en el terreno plástico, la contribución de Frida Kahlo al arte contemporáneo cobra un valor de parteaguas entre las diversas tendencias pictóricas que están naciendo.

Cuán grandes fueron mi sorpresa y mi alegría cuando, a mi llegada a México, descubrí que su obra última, concebida en la ignorancia de las razones que nos movieron a mí y a mis amigos, florecía en pleno surrealismo. En el estado actual del desarrollo de la pintura mexicana que, desde el principio del siglo XIX, es la que más se sustrae a toda influencia extranjera, la más fiel a sus propios recursos, volvía a encontrar, al otro lado de la tierra, esta misma interrogación espontáneamente planteada: ¿a qué leyes irracionales obedecemos? ¿Qué signos subjetivos nos guían a cada instante? ¿Qué símbolos, qué mitos están latentes en tal amalgama de objetos o trama de acontecimientos? ¿Qué sentido darle a esta capacidad del ojo que permite pasar del poder visual al poder visionario? El cuadro que en ese entonces estaba terminando Frida Kahlo— *Lo que me dio el agua*— ilustraba sin saberlo la frase que yo había recogido de la boca de Nadja: “Soy el pensamiento sobre el agua en el cuarto sin espejos”.

Su arte también incluye la gota de crueldad y de humor capaz de ligar las raras potencias afectivas que se precipitan para formar el filtro secreto de México. Los vértigos de la pubertad, los misterios de la generación alimentan aquí la inspiración que, a diferencia de lo que sucede en otras latitudes donde se mantienen recónditos en el espíritu, los exhibe en una mezcla de candor y de impertinencia.

En México, llegué a decir que no existía otra pintura mejor *ubicada* en el tiempo y en el espacio. Ahora añado que no la hay más exclusivamente femenina en el sentido en que, para ser la más tentadora, no vacila en volverse sucesivamente la más pura y la más perniciosa. El arte de Frida Kahlo es una cinta que envuelve una bomba.

Arte precolombino

Este arte dio lugar a glosas tan eruditas y abundantes que no se trata de pensarlo aquí desde un punto de vista didáctico.

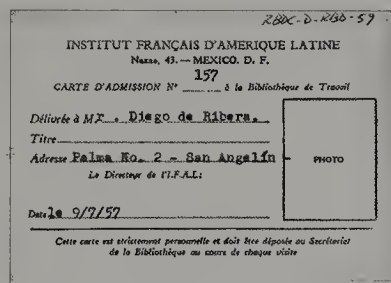
El pasado de México es más conocido que su presente y los admirables objetos que lo evocan tienden cada vez más a rebasar, cuando no a romper, los esquemas arqueológicos que lo enmarcaban. Si el arte asiático perdió la relevancia que conoció en los tiempos de la fundación de la Compañía de Indias, y luego en la segunda mitad del siglo XIX, si el icono precolombino es, junto con el arte de Oceanía, el que más influencia ejerce hoy sobre los artistas. Por lo demás, sólo es posible evocar a México si se atienden las primeras manifestaciones de su genio. Considerándolas desde allí, uno acaba convenciéndose de que no se trata de un tesoro muerto: sólo algunos días bastan para comprobar que profundas raíces ligán al indígena con la magnífica tierra que todavía cobija parte de este tesoro y, por esto, resplandece intermitentemente.

Fotografías de Manuel Álvarez Bravo

Por lo general, la fotografía se limita a revelar a México desde el ángulo fácil de la sorpresa que puede asaltar al ojo extranjero en cada esquina. El resultado es el más ecléctico y desilusionante documental que conozca, en el que se reiteran hasta el cansancio los sitios panorámicos, las danzas indígenas y la arquitectura barroca de la Colonia. Tanto al hojear los álbumes de impresiones fugaces como al oír, allí mismo, el ruido continuo, mecánico, fundamentalmente insensible, de las cámaras fotográficas, uno dudaría que se pudiese penetrar el alma del país con este medio. Es imprescindible haberla conocido desde la infancia y no haber dejado de interrogarla con pasión para retratarla de cuerpo entero. Esto es lo que logra Manuel Álvarez Bravo en sus composiciones de un admirable realismo sintético y, a mi gusto, sin precedente. Gracias a él nos es dado palpar todo lo patético mexicano: allí donde se detuvo Manuel Álvarez Bravo, para fijar una luz, un signo, un silencio, no sólo late el corazón de México sino también el valor plenamente objetivo de la emoción del artista que supo presentirla con un discernimiento único. Apuntalado en los grandes movimientos de su inspiración por un sentido excepcional de la calidad así como por una técnica infalible, Manuel Álvarez Bravo, con su *Obrero asesinado en una huelga*, ha alcanzado lo que Baudelaire llamaba “el estilo temporal”.

Un listón alrededor de una bomba

Una mirada sobre el arte mexicano: André Breton

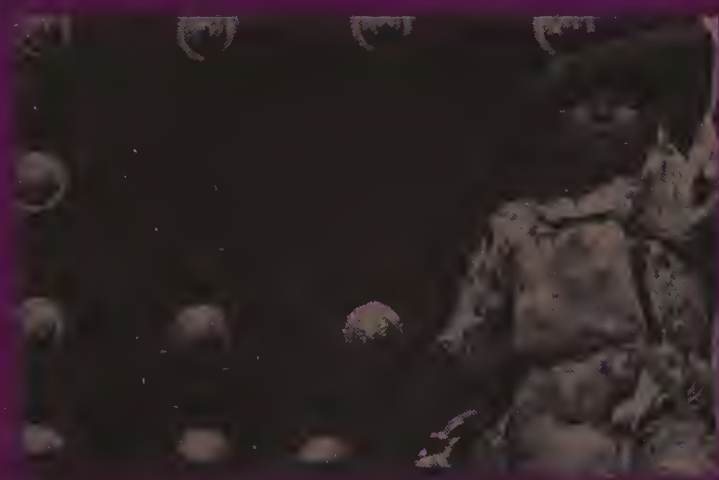


Credencial núm. 157 de Diego Rivera como usuario de la biblioteca del Instituto Francés de América Latina, 9 julio de 1957.
Acervo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, México.

Se terminó de imprimir en el mes de junio de 1997.
Para la composición tipográfica se utilizaron las familias *Berkeley* en el cuerpo del texto, y para algunos detalles *Gill Sans*, *Shelley Allegro Script* y *Frutiger*.
En los interiores se utilizó papel Couché Megagloss de 150 grs. y en la portada cartulina Curtis Flannel de 216 grs. color sand. El facsimilar de Mexique en papel clásico Crest de 90 grs. color marfil.
La edición consta de 1 000 ejemplares.

MEXIQUE

1945-1960, 25 pages, 102 coll.



Enfants du Mexique

1961

82 pages, 200 coll.

en 2 volumes (1961-1962)



PRÉFACE

Que dire de ce que l'on aime et comment le faire aimer? Tout semble encore plus vain d'un pays que d'un être. Son « immense corps », fût-il le plus beau du monde, se dérobe dès qu'il est question de le faire toucher. Les récits de voyages épuisent tout leur pouvoir d'exaltation sur les enfants. Entre ceux-ci et le commun des hommes, qui y opposent une barrière d'usure et de résignation définitive à leur sort, seul le poète commande une arche où ce qui est le plus lointain dans l'espace et le temps se pare de couleurs trop éblouissantes pour ne pas faire tort au ciel qu'on voit, honte à la vie qu'on mène. Il ne saurait s'agir de ma part de réhabiliter l'exotisme pour l'exotisme ni de flatter l'instinct de retour à telle époque bien révolue de l'histoire humaine. Mais l'inconnu sur lequel on fait aujourd'hui porter l'accent — l'inconnu intérieur — ne doit pas nous masquer l'inconnu extérieur, celui des terres autres que celle que nous foulons et dont nous nous faisons une idée sommaire par les livres. C'est à la vision seule que je reconnais le droit d'être impériale : tout chercher à voir, à la fois au dehors et au dedans. Il est aussi déraisonnable de vouloir s'en tenir au témoignage des sens et de prétendre que l'imagination supplée à tout. Le Mexique est à cet égard une pierre de touche. Son relief, son climat, sa flore, son esprit rompent avec toutes les lois auxquelles nous sommes pliés en Europe. Il appelle une toute autre prise de conscience que celle à quoi nous convient nos horizons bornés et le peu de poids de notre existence engagée, que nous le voulions ou non, dans la lutte acharnée des intérêts rivaux. Sachant qu'il me faudrait quitter ses solitudes merveilleuses, un grand regret m'a saisi à la perspective de ne rien retrouver qui le vaille et de ne pouvoir en faire éprouver assez la nostalgie. C'est dans cet esprit que j'ai songé à réunir un certain nombre d'œuvres et d'objets susceptibles de constituer un ensemble représentatif, quoique nécessairement très réduit, de l'art mexicain de ses origines jusqu'à ce jour.

TABLEAUX MEXICAINS

(XVIII^e-XIX^e SIECLE)

On n'aura pas plus tôt cherché à déceler les rares influences qui s'y manifestent que l'on sera conduit à apprécier la manière commune, beaucoup plus importante, dont ils s'y soustraient. La soumission enthousiaste à la mode de la première moitié du siècle dernier rend plus âpre encore l'expression de ces visages d'enfants auxquels s'est attardé un œil de primitif. De tels portraits témoignent d'une époque heureuse où la peinture était éprise de son seul problème et où les artistes semblent n'avoir eu ni le moyen ni le souci d'imposer leur nom. Les musées mexicains, où la plupart des œuvres de ce type ont maintenant pris place, laissent sur une impression ambiguë, unique : on sourirait à tant d'ingénuité si l'on ne subissait l'ambiance mystérieuse de ces toiles dont Roberto Montenegro, qui a le plus contribué à les révéler, a compris qu'elle tenait à la fixation, spécifique du génie mexicain, de « cette lueur de vie qui persiste au delà de la mort ».

Leur présentation à Paris m'a paru se justifier en outre par la considération suivante : elles éclairent d'un jour intense une production tenue jusqu'à ce jour pour déconcertante en raison de sa situation historique, celle d'Henri Rousseau. C'est lorsque je me suis trouvé devant elles que j'ai pu juger des moyens de communication en quelque sorte magnétique que Rousseau a établis entre les deux mondes. Rousseau, qui, soulignons-le, comme musicien de régiment, fit campagne au Mexique, vient tout naturellement s'insérer dans la lignée des peintres mexicains. Son « *Enfant aux roches* », son « *Bébé au polichinelle* » ne sauraient mieux s'accorder qu'avec quelques-uns des tableaux qui figurent à cette exposition.

On mesurera par ailleurs la contribution remarquable qu'apportent à la symbolique sexuelle certains attributs des portraits. Ces attributs témoignent de la création d'un langage spontané, dramatique, propre à exprimer dans la lumière éternelle de l'amour les jeux de l'innocence et de la fatalité.

Un autre frisson du Mexique est apporté par ces *rétables*, du plus savant au plus naïf, dans lesquels l'artiste, quelquefois improvisé, rend grâce d'une guérison, d'une rémission de maladie, loue le ciel de l'avoir fait survivre à un accident, échapper à un péril. Il en résulte un art inégal, déclinant, mais qu'eût hautement estimé Jarry, où les élans de piété prennent pour tremplin les confidences les plus osées et les faits divers les plus savoureux.



ENFANTS AUX CHAPEAUX (1834)

Photo A. Caillet.



VASE PRÉSIDENT JUAREZ

Photo R. Ubac

OBJETS POPULAIRES

Ces objets, dont le groupement capricieux constitue la grande attraction des marchés mexicains, méritent d'être considérés en eux-mêmes, c'est-à-dire indépendamment de l'ennuyeux point de vue pédagogique qui s'attache au folklore. Ils répondent au besoin de garder au moindre objet usuel son accent individuel, artistique, d'imprimer dans le produit du travail la caresse de la main de l'homme.

De village en village — ils ne parviennent généralement pas jusqu'aux villes — les objets d'origine populaire, indienne attestent ce besoin impérieux, depuis longtemps réprimé par l'économie des pays « avancés ». Ça et là ils signalent l'existence d'un seul homme appliqué tout entier à concilier une réalité même très humble avec son rêve : celui qui a cessé, parce qu'il est devenu « ensorcelé », de décorer les étonnantes faïences vertes de Patamba, ce paysan de cent huit ans qui vient encore livrer à un marchand de Guadalajara ses masques de terre peinte à la Arcimboldo, ou encore l'existence d'une catégorie d'hommes, distants de quatre ou cinq jours de cheval de toute agglomération, comme étaient ceux qui jusqu'à la révolution de 1910 conçurent les troublants et magnifiques objets rituels de Matamoros, comme sont encore ces enlumineurs d'Urueapan qui se répartissent selon leur habileté élective l'exécution distincte des maisons, des arbres et des personnages destinés à la parure des coffrets.

Les « objets funèbres », tous originaires de la vallée de Mexico proprement dite, nous ramènent à ce goût aigu que marque le Mexique pour tout ce qui s'attache à la fois de pompe et de dérision à la mort.

Rien n'est plus attachant que de constater l'enchevêtrement dans la vie des campagnes des pratiques auxquelles l'a assujettie la conquête chrétienne avec l'imprégnation païenne qui suggère au paysan indien d'organiser des feux d'artifice à la porte des églises et de glisser dans ses prières les incantations propres à apaiser le « seigneur des eaux ». Au marché de Toluca, une pauvre femme offrait silencieusement, sans même les sortir de son panier, les petits personnages équestres et autres, si brillamment colorés, qu'on découvrira dans une vitrine. Parmi eux, certains objets, à première vue non figuratifs, sollicitèrent aussi vivement mon attention que celle de Diego Rivera qui me guidait. Renseignements pris, l'un d'eux, que j'ai pu rapporter, est une *tornado*; un autre, de même taille, plus sombre et en forme de croissant irrégulier, était la *nuît*.

FRIDA KAHLO DE RIVERA

Où s'ouvre le cœur du monde, délesté de l'oppressante sensation que la nature, partout la même, manque d'impétuosité, qu'en dépit de toute considération de races l'être humain, fait au moule, est condamné à n'accomplir que ce que lui permettent les grandes lois économiques des sociétés modernes; où la création s'est prodiguée en accidents du sol, en essences végétales, s'est surpassée en gammes de saisons et en architectures de nuages; où depuis un siècle ne cesse de crépiter sous un gigantesque soufflet de forge le mot INDÉPENDANCE qui comme aucun autre lance des étoiles au loin, c'est là qu'il m'a tardé longtemps d'aller éprouver la conception que je me suis faite de l'art tel qu'il doit être à notre époque : sacrifiant délibérément le modèle extérieur au modèle intérieur, donnant résolument le pas à la représentation sur la perception.

Cette conception était-elle de force à résister au climat mental du Mexique? Là-bas, tous les yeux des enfants d'Europe, parmi lesquels celui que j'ai été, me précédaient de mille feux ensorcelants. Je voyais, du regard même que je promène sur les sites imaginaires, se déployer à la vitesse d'un cheval au galop la prodigieuse sierra qui déferle au bord des palmeraies blondes, brûler les haciendas féodales dans le parfum de chevelures et de jasmin de Chine d'une nuit du Sud, se profiler plus haute, plus impérieuse que partout ailleurs, sous ses lourds ornements de feutre, de métal et de cuir, la silhouette spécifique de l'aventurier, qui est le frère du poète. Et pourtant ces bribes d'images, arrachées au trésor de l'enfance, quelle que demeurât leur puissance magique, ne laissaient pas de me rendre sensibles certaines lacunes. Je n'avais pas entendu les chants inaltérables des musiciens zapotèques, mes yeux restaient fermés à l'extrême noblesse, à l'extrême détresse du peuple indien tel qu'il s'immobilise au soleil sur les marchés, je n'imaginais pas que le monde des fruits pût s'étendre à une telle merveille que la *pitahaya*, dont la pulpe a la couleur et l'enroulement des pétales de rose, la *pitahaya* à chair grise et à goût de baiser d'amour et de désir, je n'avais pas tenu dans ma main un bloc de cette terre rouge d'où sont sorties, idéalement maquillées, les statuettes de Colima qui tiennent de la femme et de la cigale, ne m'était pas apparue enfin, toute semblable à ces dernières par le maintien et parée aussi comme une princesse de légende, avec des enchantements à la pointe des doigts, dans le trait de lumière de l'oiseau *quetzal* qui laisse en s'envolant des opales au flanc des pierres. Frida Kahlo de Rivera.



Frida Kahlo : MOI ET MA NOURRICE

Elle était là, ce 20 avril 1938, comprise dans l'un des deux cubes — je ne sais jamais si c'est le bleu ou le rose — de sa maison transparente dont le jardin bondé d'idoles et de cactus à tignasse blanche comme autant de bustes d'Héraclite ne s'enclôt que d'une bordure de « cierges » verts dans l'intervalle desquels glissent du matin au soir les coups d'œil de curieux venus de toute l'Amérique et s'insinuent les appareils photographiques qui espèrent surprendre la penséc révolutionnaire comme l'aigle, au débotter, dans son nid. C'est qu'en effet Diego Rivera est supposé conduire quotidiennement de pièce en pièce, par le jardin tout en s'attardant à caresser ses singes-araignées, par la terrasse où grimpe un escalier jeté sans garde-corps sur le vide, sa belle démarche balancée

et sa stature physique et morale de grand lutteur — il incarne, aux yeux de tout un continent, la lutte menée avec éclat contre toutes les puissances d'asservissement, aux miens donc ce qu'il peut y avoir de plus valable au monde — et cependant je ne sais rien qui vaille en qualité humaine son apprivoisement à la pensée et aux manières de sa femme, comme en prestige ce qui entoure pour lui la personnalité féérique de Frida. Si l'indiscrétion publique s'acharne de telle manière sur cette maison, c'est aussi parce qu'elle passe pour abriter de temps à autre un homme que l'immoralité de ce temps oblige à se déplacer furtivement sur le seul coin de terre qu'on lui laisse, son intelligence étant par trop supérieure à celle de ses persécuteurs, l'espoir qu'il met dans l'homme étant de force à exiger de celui-ci un bond total dans le sens de la libération — le saut, comme il a dit, du règne de la nécessité dans celui de la liberté — et cela au mépris des élans qui se réfrènent eux-mêmes au début de la course, sa jeunesse manifeste dans tous les actes de la vie et celle de sa pensée immortelle étant pour tous ceux qui l'approchent, lui ou ses livres, une promesse et une certitude de revanche : Léon Trotsky.

Au mur du cabinet de travail de Trotsky j'ai longuement admiré un portrait de Frida Kahlo de Rivera par elle-même. En robe d'ailes dorées de papillons, c'est bien réellement sous cet aspect qu'elle entr'ouvre le rideau mental. Il nous est donné d'assister, comme aux plus beaux jours du romantisme allemand, à l'entrée d'une jeune femme pourvue de tous les dons de séduction qui a coutume d'évoluer entre les hommes de génie. De son esprit, on peut attendre, en pareil cas, qu'il soit un lieu géométrique : en lui sont faits pour trouver leur résolution vitale une série de conflits de l'ordre de ceux qui affectèrent en leur temps Bettina Brentano ou Caroline Schlegel. Frida Kahlo de Rivera est placée précieusement en ce point d'intersection de la ligne politique (philosophique) et de la ligne artistique, à partir duquel nous souhaitons qu'elles s'unifient dans une même conscience révolutionnaire sans que soient amenés pour cela à se confondre les mobiles d'essence différente qui les parcourent. Comme cette résolution est ici cherchée sur le plan plastique, la contribution de Frida Kahlo à l'art de notre époque est appelée à prendre, entre les diverses tendances picturales qui se font jour, une valeur départageante toute particulière.

Quelles n'ont pas été ma surprise et ma joie à découvrir, comme j'arrivais à Mexico, que son œuvre, conçue en toute ignorance des raisons qui, mes amis et moi, ont pu nous faire agir, s'épanouissait avec ses dernières toiles en plein surréalisme. Au terme actuel du développement de la peinture mexicaine qui est, depuis le début du xix^e siècle, la mieux soustraite à toute influence étrangère, la plus profondément éprise de ses ressources propres, je retrouvais au bout de la terre cette même interrogation spontanément jaillissante : à quelles lois irration-

nelles obéissons-nous, quels signes subjectifs nous permettent à chaque instant de nous diriger, quels symboles, quels mythes sont en puissance dans tel amalgame d'objets, dans telle trame d'événements, quel sens accorder à ce dispositif de l'œil qui rend apte à passer du pouvoir visuel au pouvoir visionnaire? Le tableau que Frida Kahlo de Rivera était alors en train d'achever — « Ce que l'eau me donne » — illustre à son insu la phrase que j'ai recueillie naguère de la bouche de Nadja : « Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces ».

Il ne manque même pas à cet art la goutte de cruauté et d'humour seule capable de lier les rares puissances affectives qui entrent en composition pour former le philtre dont le Mexique a le secret. Les vertiges de la puberté, les mystères de la génération alimentent ici l'inspiration qui, loin, comme sous d'autres latitudes, de les tenir pour des lieux réservés de l'esprit, s'y pavane au contraire, avec un mélange de candeur et d'impertinence.

J'ai été amené à dire, au Mexique, qu'il n'était pas, dans le temps et dans l'espace, de peinture qui me parût mieux *située* que celle-ci. J'ajoute qu'il n'en est pas de plus exclusivement féminine au sens où, pour être la plus tentante, elle consent volontiers à se faire tour à tour la plus pure et la plus pernicieuse.

L'art de Frida Kahlo de Rivera est un ruban autour d'une bombe.

ART PRÉCOLOMBIEN

Cet art a donné lieu à des gloses si savantes et si nombreuses qu'il ne saurait être question de le représenter ici en partant d'un point de vue didactique. Le passé du Mexique est d'ailleurs mieux connu que le présent et les admirables objets qui en témoignent tendent de plus en plus à déborder, sinon à briser les cadres archéologiques dans lesquels ils étaient maintenus. Si l'art asiatique a perdu le rayonnement qu'il connut au temps de la fondation de la Compagnie des Indes, puis à nouveau dans la seconde moitié du xix^e siècle, l'art africain l'intérêt tout particulier que les peintres lui portèrent au début du xx^e, l'art américain d'avant la conquête est, avec l'art océanien, celui dont l'influence s'exerce électivement sur les artistes d'aujourd'hui. Evoquer le Mexique n'est d'ailleurs possible qu'à la condition de faire une large part à ces

premières manifestations de son génie. A les considérer de là-bas, on achève de se convaincre qu'on ne se trouve pas en présence d'un trésor inanimé : il n'est besoin que de quelques jours pour s'assurer que des racines profondes attachent l'Indien de ce pays à la magnifique terre qui couve encore se trésor partiellement et qui en est toute parcourue de lueurs.

PHOTOGRAPHIES

DE MANUEL ALVAREZ BRAVO

La photographie s'est en général contentée de nous dévoiler le Mexique sous l'angle facile de la surprise telle qu'elle peut être éprouvée par l'œil étranger à chaque détour du chemin. Il en est résulté le plus éclectique et le plus décevant documentaire que je sache, dont les sites panoramiques, les danses indigènes et l'architecture baroque de la colonisation font obligatoirement les frais principaux. A feuilleter ces liasses d'impressions fugaces comme à percevoir sur place ce déclic continu, machinal, foncièrement insensible, on douterait que par un tel moyen pût être pénétrée jamais l'âme du pays. Il est indispensable d'en avoir participé dès l'enfance et depuis lors de continuer à l'interroger passionnément pour être à même de la révéler tout entière. C'est à quoi est parvenu Manuel Alvarez Bravo dans ses compositions d'un admirable réalisme synthétique, dont je ne connais ici aucun équivalent. Tout le pathétique mexicain est mis par lui à notre portée : où Alvarez Bravo s'est arrêté, où il s'est attardé à fixer une lumière, un signe, un silence, c'est non seulement où bat le cœur du Mexique mais où encore l'artiste a pu pressentir, avec un discernement unique, la valeur pleinement objective de son émotion. Servi dans les grands mouvements de son inspiration par le sens le plus rare de la qualité en même temps que par une technique infailible, Manuel Alvarez Bravo, avec son « Ouvrier tué dans une bagarre », s'est élevé à ce que Baudelaire a appelé le *style éternel*.

André BRETON.



ART TARASQUE

Photo R. Ubac

CATALOGUE

TABLEAUX MEXICAINS

(XVIII^e-XIX^e SIÈCLE)

1. Enfants aux chapeaux (1834).
 2. Enfants aux fruits (1839).
 3. Enfants aux jouets. — *Collection Diego Rivera.*
 4. Enfant au fauteuil. — *Collection Diego Rivera.*
 5. Fillette au bouquet.
 6. Enfant aux ciseaux.
 7. Femme au corsage blanc.
 8. L'abbesse de Oaxaca (1845).
 9. Enfant aux fleurs. — *Collection Diego Rivera.*
 10. Bébé au bonnet. — *Collection Diego Rivera.*
 11. Sto Niño.
 12. Portrait d'homme.
 13. Le moine.
 14. Femmes et fauves.
 15. Rétable :

« Ce monument de reconnaissance est offert par Doña Josefa Peres Maldonado à ... pour perpétuer le souvenir du bienfait ... de l'opération que le chirurgien Don Pedro Maillé lui a fait subir le 25 avril 1777 — ablation d'un sein présentant six tumeurs cancéreuses — devant les personnes figurées ci-dessus.
« La plaie s'étant parfaitement refermée le 25 juillet 1777 survinrent d'autres accidents dont elle mourut le vendredi 5 septembre, à 3 heures de l'après-midi, donnant des signes manifestes de la protection de cette sainte image et de son salut. »
 16. Rétable (1825).
 17. Rétable.
 18. Rétable.
 19. Rétable.
 20. Rétable.
- ★
21. Christ indien.

OBJETS POPULAIRES

22. Masque de démon (Taxco).
23. Masque de jaguar (Taxco).
24. Masque exécuté par un artiste centenaire (Guadalajara).
25. Masque de démon (Cuernavaca).
26. Visage de saint fusillé par les révolutionnaires zapatistes (Cuernavaca).
27. Masque en métal (Taxco).
28. Cadre en métal (Taxco).
29. Vitrine en métal (Taxco).
30. Faïences (Patamba).
31. Faïences (Puebla).
32. Plats (Santa Fé).
33. Pièces d'artifice (Tlalpam).
34. Crânes en sucre (Mexico).
35. Autres objets funèbres (Mexico).
36. Casques et masques (Puebla).
37. Poupées.
38. Vases céphalomorphes (Puebla, Patzcuaro).
39. Tirelires céphalomorphes, zoomorphes, etc. (Metepéc, Amecameca, Toluca).
40. Sifflets (Taxco, Guadalajara).
41. Fruits : calebasses laquées.
- 41^a. Personnages-fruits (Guadalajara).
42. Minuscules (Guadalajara).
43. Sucreries, ornement d'un collier de mariage (Guadalajara).
44. Gâteaux secs (Mexico).
45. Fruits et légumes en sucre (Guadalupe).
46. Puces habillées (Mexico).
47. Marionnettes.
48. Musiciens (Toluca).
49. Coqs et combats de coqs.
50. Château (Guadalajara).
51. L'ermite.
52. La fuite en Egypte.
53. Objets rituels (Matamoros).
54. Amulettes.
55. Figures propitiatoires découpées dans des feuilles d'*amate*.
56. Imperméable de paille (Texcoco).
57. Paniers (Ixmiquilpan).

58. Poteries (Oaxaca).
 59. Figurines coloriées (Toluca).
 60. « Tornade » (Toluca).
 61. Cruche et gobelets (Monterrey).
 62. Buste de Pancho Villa.
 63. Vase président Juarez.
- ★
64. L'épée de Juarez.
 65. La canne de Juarez.
- ★
66. José Guadalupe Posada : La danse macabre des filles de brasserie.
- ★
67. Diego Rivera : Les vases communicants (projet d'affiche pour les conférences d'André Breton à Mexico).

FRIDA KAHLO DE RIVERA

68. Le square est à eux.
69. Moi et ma nourrice.
70. Ils demandent des avions et n'obtiennent que des ailes de paille.
71. Le cœur.
72. Ma robe était pendue là.
73. Ce que l'eau m'a donné.
74. *Pitahayas*.
75. *Tunas*.
76. Nourriture de la terre.
77. Le désir perdu.
78. Naissance.
79. Habillée pour le paradis.
80. Elle joue seule.
81. Passionnément amoureux.
82. Burbank le faiseur de fruits.
83. Xochitl.
84. Le cadre.
85. Suicide.

ART PRÉCOLOMBIEN

86. Urne funéraire zapotèque (Oaxaca). — *Collection Charles Ratton, Paris*.
87. Urne funéraire zapotèque (Oaxaca). — *Coll. Ch. Ratton*.

88. Vase gravé à décor de papillons (civilisation tolèque).
— *Collection Charles Ratton.*
89. Vase gravé à décor de personnages (civilisation maya).
— *Collection Charles Ratton.*
90. Statuette de femme (époque archaïque). — *Coll. André Breton.*
91. Statuette de femme maya.
92. Vase en poterie rouge et noir à tête de toucan (Cholula).
— *Collection Charles Ratton.*
93. Coupe en poterie orangée à décor symbolique (Cholula).
— *Collection Charles Ratton.*
94. Coupe en poterie orangée décorée au centre d'un coyote (Cholula). — *Collection Charles Ratton.*
95. Vase en poterie à tête hybride et à dos d'homme surmontée d'un chien (civilisation tarasque). — *Coll. André Breton.*
96. Vase en poterie : personnage portant la main au menton (civilisation tarasque).
97. Guerrier tarasque.
98. Chef tarasque porté.
99. Statuette d'homme aux bras en ailes et à la tête pointue (civilisation tarasque). — *Coll. André Breton.*
100. Statuette parée, du même type.
101. Femme du même type tenant un enfant.
102. Flûte tarasque.
103. Homme debout (civilisation tarasque).
104. Femme debout (civilisation tarasque).
105. Femme tenant un enfant (civilisation tarasque).
106. Femme guidant un enfant (civilisation tarasque).
107. Femme tenant un chien (civilisation tarasque).
108. Femme broyant (civilisation tarasque).
109. Dindon à tête humaine (civilisation tarasque).
110. Tortue (civilisation tarasque).
111. Reptile (civilisation tarasque).
112. Petite urne à deux têtes (civilisation tarasque).
113. Petite urne céphalomorphe (Tenayuca).
114. Siège rituel à l'image de Tezcatlipoca le « miroir fumant ». — *Coll. Charles Ratton.*
115. Tête du vieux dieu du feu Xiuhtecutli. — *Collection Charles Ratton.*
116. Tête de Xochipilli, dieu des fleurs et des jeux. — *Coll. Charles Ratton.*
117. Tête (art totonaque). — *Collection Charles Ratton.*

118. Quetzatcoatl (civilisation aztèque). — *Coll. Ch. Ratton.*
119. Relief présentant un personnage accroupi (civilisation tolèque). — *Collection Charles Ratton.*
120. Masque en basalte (civilisation aztèque). — *Collection Charles Ratton.*
121. Masque en pierre vert clair (civilisation aztèque). — *Collection André Breton.*
122. Masque en pierre verte (Guerrero).
123. Masque-pendentil en syénite (région de Puebla).
124. Petit masque-pendentif en pierre verte et blanche.
125. Masque en pierre verte (civilisation aztèque).
126. Masque en albâtre (civilisation aztèque).
127. Masque-pendentif en jade figurant Tezcatlipoca (Oaxaca) — *Collection Charles Ratton.*
128. Figurine en pierre verte (civilisation olmèque). — *Collection Diego Rivera.*
129. Figurine en syénite (Guerrero). — *Coll. Ch. Ratton.*
130. Figurine en syénite (Guerrero).
131. Figurine en syénite (Guerrero).
132. Figurine féminine en jade vert foncé. — *Coll. Charles Ratton.*
133. Petit personnage les bras croisés en jade translucide vert émeraude. — *Coll. Charles Ratton.*
134. Chicomecuatl tenant les épis de maïs. — *Collection Charles Ratton.*
135. Personnage en pierre vert foncé. — *Coll. Ch. Ratton.*
136. Figurine plate, en jade, de la déesse du maïs Chicomecuatl présentant plusieurs fois l'hiéroglyphe *Chalchihuitl* ou : pierre précieuse. — *Coll. Ch. Ratton.*
137. Personnage agenouillé en jade vert clair. — *Collection Charles Ratton.*
138. Collier en jade blanc. — *Collection Charles Ratton.*
139. Collier en jade vert foncé. — *Collection Charles Ratton.*
140. Collier en jade alterné avec des opercules de coquillages — *Collection André Breton.*
141. Colliers en terre (Tzinzuntzan).

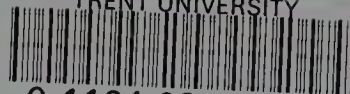
★

142. Fauteuils en bois et cuir polychromé, ornés d'armoiries (xvii^e siècle). — *Collection M. et R. Stora, Paris.*
143. Bois éclaté. — *Collection André Breton.*

MANUEL ALVAREZ BRAVO

144. Photographies.

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0396763 5

DATE DUE / DATE DE RETOUR

JAN 15 2001			
		MAY 17 2004	
DEC 10 1999	DEC 19 2003		
APR 16 2000			
	APR 05 2000		
JUN 2001	2001		
	FEB 07 2001		
	NOV 24 2001		
	APR 28 2001		
	APR 15 2005		
GARR MCLEAN			

38-297

